



Diálogos

ISSN 2177-2940



Quadrinhos de memória e vivências trans: a autorrepresentação transmasculina em *Monstrans*, de Lino Arruda

 <https://doi.org/10.4025/dialogos.v27i3.68774>

Mateus Yuri Passos

 <https://orcid.org/0000-0003-0707-0135>

Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). São Bernardo do Campo-SP, BR
E-mail: mateus.passos@gmail.com

Miguel Trombini

 <https://orcid.org/0009-0009-3371-0619>

Universidade Metodista de São Paulo (UMESP). São Bernardo do Campo-SP, BR
E-mail: miguel.trombini21@gmail.com

Graphic memoirs and trans life writing: the transmasculine self representation in Lino Arruda's *Monstrans*

Abstract: This article is dedicated to discussing how the possibility of producing one's own stories and narrating one's experiences enables the perception of the plurality of experiences of transgender persons. Focusing on the graphic memoir scene, we evaluate the maturity of this medium to, in sequence, present a brief analysis of *Monstrans: experiencing hormormones*, autobiographical graphic novel by Brazilian comic artist Lino Arruda, addressing both the different ways in which the author visually constructs his self-representation and the way he cuts and structures moments of his life.

Key words: Comics; Memory Comics; Self-representation; Autobiography; Transgender; Transmasculinity; Lino Arruda.

Novela gráfica memorialística y escrituras de la vida trans: la autorrepresentación transmasculina en *Monstrans*, de Lino Arruda

Resumen: Este artículo está dedicado a discutir cómo la posibilidad de producir las propias historias y narrar las propias experiencias posibilita la percepción de la pluralidad de experiencias de las personas transgénero. Centrándonos en el escenario del cómic memorialista, evaluamos la madurez de este medio para, en secuencia, presentar un breve análisis de *Monstrans: experimentando hormormônios*, novela gráfica autobiográfica del historietista brasileño Lino Arruda, abordando tanto las diferentes formas en que el autor construye visualmente su autorrepresentación y la forma en que recorta y estructura momentos de su vida.

Palabras clave: Comics; Memory Comics; Self-representation; Autobiography; Transgender; Transmasculinity; Lino Arruda.

Quadrinhos de memória e vivências trans: a autorrepresentação transmasculina em *Monstrans*, de Lino Arruda

Resumo: Este artigo se dedica a discutir como a possibilidade de produzir as próprias histórias e narrar as próprias experiências viabiliza a percepção da pluralidade das vivências de pessoas transgénero. Com foco na cena dos quadrinhos memorialísticos, avaliamos o amadurecimento dessa mídia para, em sequência, apresentar uma breve análise de *Monstrans: experimentando hormormônios*, graphic novel autobiográfica do quadrinista brasileiro Lino Arruda, abordando tanto as diversas formas como o autor constrói visualmente sua autorrepresentação quanto o modo como recorta e estrutura momentos de sua vida.

Palavras-chave: Quadrinhos; Quadrinhos de Memória; Autorrepresentação; Autobiografia; Transgénero; Transmasculinidade; Lino Arruda.

Recebido em: 14/08/2023
Aprovado em: 19/12/2023

A representação de pessoas na arte e nas mídias, especialmente grupos sociais que passam por situações de marginalização, tem um sido um tópico de debate de grande relevância na contemporaneidade – discussão que contempla desde a invisibilidade desses grupos em obras narrativas, o perigo caracterizações estereotípicas, até sua representação de forma por vezes bem-intencionada, mas que reforça estigmas que condenam esses grupos a situações de subordinação e marginalidade (ADICHIE, 2019; SALU, 2021).

Um desses grupos é justamente o das pessoas transgênero, que vem ganhando maior legitimação social e também encontra mais oportunidades para vocalizar seus pontos de vista, dentre eles o da criação artística. Em muitos desses casos, a estratégia utilizada é a da narrativa do eu, e o compartilhamento das experiências pessoais oferece um mergulho nas suas vivências, percepções de mundo e autopercepções. Com foco na cena dos quadrinhos memorialísticos, avaliamos o amadurecimento dessa mídia para, em sequência, apresentar uma breve análise de *Monstrans: experimentando horrormônios*, graphic novel autobiográfica do quadrinista brasileiro Lino Arruda, abordando tanto as diversas formas como o autor constrói visualmente sua autorrepresentação quanto o modo como recorta e estrutura momentos de sua vida.

O breve quadrinho-ensaio “Então você quer escrever personagens trans?”, da quadrinista trans brasileira Diana Salu, apresenta não apenas uma reflexão sobre representações trans errôneas na TV e em outros produtos culturais, mas sobretudo a respeito de quem está por trás dessas produções e de que forma as relações de poder se manifestam por meio do que as pessoas consomem em momentos de lazer. Diana começa com um esclarecimento da diferença entre pessoas cis e trans, e é interessante observar que toda ambientação visual e linguagem é bastante casual: literalmente uma conversa durante um café – a xícara, inclusive, é utilizada para exemplificar a divisão entre cisgênero e transgênero.

A autora, logo de início, deixa claro que sua intenção não é oferecer uma receita de bolo de “como construir personagens trans”, e sim guiar os leitores cisgênero a uma linha de raciocínio que os torne capaz de reconhecer os direitos aos quais eles têm acesso e a comunidade transgênero na maioria das vezes não tem. Ela lança perguntas como: “Por que eu acho que eu, cis, deveria ser a pessoa a contar essa história?”, e “com quantas pessoas trans eu de fato convivo? Elas confiam a mim suas histórias?” (SALU, 2021, p. 9). A partir daí, ela, em seu diálogo com o leitor, lhe oferece um tempo para meditar sobre as perguntas antes de dar continuidade.

Todo esse diálogo, ambientado em uma cozinha – que por sua vez é um ambiente informal de qualquer residência –, reforça mais ainda a possível intenção de deixar o leitor à vontade dentro do próprio desconforto do desconhecido. Ela prossegue ao questionar se a pessoa cis que deseja escrever personagens trans está disposta a pagar pela consultoria de pessoas transgênero para realizar essa construção; é quando Salu pontua que, caso a resposta seja negativa, provavelmente é porque a cisgeneridade pensa na transgeneridade apenas como ficção. Partindo desse ponto, ela desperta o raciocínio de que a existência de pessoas trans é facilmente “copiável” e não precisa da legitimação de um trabalho remunerado para ser articulada – o se torna mais grave levando em conta que uma das barreiras para a comunidade é o mercado de trabalho, como também é pontuado na obra.

Todos esses pontos constituem a introdução da obra. O cenário então muda e as ilustrações deixam de reproduzir uma cozinha para transformarem-se num pequeno bosque, por meio do qual a autora vaga enquanto traz à tona outros pontos de interesse. É interessante observar que as frases “vamos deixar essa cozinha imaginária, só parece a da minha casa” e “aliás, que casa? Sou só um desenho mesmo” (SALU, 2021, p. 12) conferem não apenas uma transparência, mas realmente a quebra da quarta parede com o leitor, que interage o tempo todo na leitura ao acompanhar o raciocínio e deixar-se levar pelo diálogo informal.

Enquanto contextualiza a narrativa, no fundo há outra cena desenrolando, como uma sobreposição por meio da qual o leitor consegue visualizar o discurso de modo gráfico. A autora começa a amarrar cenas cotidianas enquanto fala da forma como as narrativas desbocam umas nas outras, como um conjunto de eventos e circunstâncias muito particulares e específicos mas que, juntos, dão vida a um todo de complexidades.

Salu então aproveita este panorama para trazer como as percepções por ela citadas partem majoritariamente de uma ótica cisgênero. A arte se muda para uma espécie de cartaz ou slide que lista todos os estereótipos atribuídos a pessoas trans em obras culturais, e a autora discorre como cada um desses marcadores, como “pessoas trans nasceram no corpo errado”, por exemplo, refletem os processos de dominação e de marginalização destas vivências. Enquanto enrola o cartaz, ela questiona o motivo pelo qual pessoas trans são definidas pelo auto ódio e estende o rolo para o leitor, indagando o que ele fará com essas narrativas.

A representação gráfica de colocar as histórias trans nas mãos cis dá um ar de responsabilidade para com essa população, ou seja, demonstra como a complexidade pouco percebida pela cisgeneridade acerca das representações transgênero afetam a vida dessa população.

A autora critica a forma como as histórias não-cis aparecem geralmente em posições de sofrimento, envolvendo morte ou finais tristes, e como é esquecido que pessoas trans vivem a mesma banalidade de pessoas cis: rotina, afazeres domésticos, sonhos, ambições, tudo.

A autora tira as vivências trans de um pedestal intocável e cercado de estereótipos para humanizar essas vivências e trazê-las à consciência cis de maneira realista, sem exageros, excesso de marcadores ou romantizações. Caminhando para o fim, no qual Salu fecha a porta de sua casa, como se estivesse despedindo-se de um convidado, fica a sensação de naturalidade. Este é um dos termos que permeia a narrativa da HQ, desde sua ambientação até a forma como as ideias são colocadas: aproxima-se muito de uma conversa cotidiana.

Esse recurso, aliás, dá uma estrutura ainda maior à proposta de humanização das pessoas transgênero, como dito acima. Se o intuito era oferecer às pessoas cis uma visão verossímil de como são as vivências trans e quais as melhores e piores formas de representá-las por meio de personagens, faz sentido usar e abusar dessa naturalidade e intimismo na forma como o diálogo é conduzido.

A premissa de Diana Salu, como podemos observar, é o de um descompasso entre a hegemonia cisgênero na produção artística e as frequentes inadequações nas formas como pessoas transgênero são caracterizadas na ficção, frequentemente associadas a estereótipos ou a condições que, ainda que se pretendam positivas, possuem um caráter estigmatizante.

Na contramão, podemos esperar que o envolvimento direto das mais diversas pessoas trans na construção dessas histórias tem o potencial de apresentar narrativas dissonantes em relação aos tons cisnormativos, tanto na ficção como em obras não ficcionais. Desse modo, neste artigo nos dedicamos a discutir como a possibilidade de produzir as próprias histórias e narrar as próprias experiências viabiliza a percepção da pluralidade das vivências de pessoas transgênero.

A pluralidade das identidades trans

Partindo do marco histórico da Revolta de Stonewall nos Estados Unidos, em 1969, observa-se que a população transgênero ainda levou um tempo para se organizar. Naquela época, gays, lésbicas e *drag queens* eram os maiores agentes do movimento, cenário que começou a produzir tensões ao passo em que outras identidades perceberam seu lugar de negligência. Em 1970, nasceu a S.T.A.R (*Street Transvestite Action Revolutionaries*), iniciativa de Sylvia Rivera e Marsha P. Johnson, duas mulheres trans e racializadas que estavam presentes em Stonewall, cujo objetivo era dar apoio a jovens travestis e transgênero em situação de vulnerabilidade (QUINALHA, 2022).

Na medida em que a luta trans por reconhecimento, espaço e direitos civis se expandiu e ganhou um corpo organizado, a pluralidade dessas identidades tornou-se alvo de estudos e deliberações que questionam não somente a construção da identidade de gênero em si, mas também de onde vem e como opera a cis-heteronormatividade.

Voltando um pouco na linha do tempo, nos anos 1930, após Margaret Mead publicar *Sexo e temperamento em três sociedades melanésias*, surgiram duas vertentes aplicadas para estudar o gênero, uma delas utilizada até hoje: o gênero como uma construção cultural. Ainda é comum, por exemplo, usar a distinção de sexo como algo biológico e gênero como uma produção. Porém, esse ideal foi rebatido posteriormente por Judith Butler (2003).

A autora questiona essa diferenciação partindo de alguns pontos, entre eles o fato de que o conceito de “naturalidade” que se atribui ao sexo inevitavelmente passa por um processo de significação e categorização, logo esse “natural” sofreu intervenções e foi submetido a normas. Butler, assim, propõe igualar o sexo ao gênero, pois ambos consistem em ferramentas de regulamentação e controle corporal, de modo a classificá-los como mais ou menos dignos de existir e de terem direitos reconhecidos.

É importante salientar que a autora não nega a distinção biológica entre os seres humanos, e sim questiona de que modo essas diferenças operam partindo das instituições de poder, que estabelecem quais corpos podem ou não podem ter autonomia. Uma das formas de conceitualizar o gênero seria, por exemplo, apontá-lo como uma “categoria que, qualquer que venha a ser seu preenchimento em uma cultura particular, fala de relações de oposição e constitui a ‘forma elementar da alteridade’” (SEGATO, 1997, p. 237).

Levando em consideração a perspectiva cisnormativa, o gênero é mais sobre o que um corpo possui do que o que ele realmente é, o que inclui características como hormônios, cromossomos e estado psíquico. Esses fatores, por sua vez, são utilizados para produzir e normatizar o “masculino” e o “feminino” (BUTLER, 2022). Numa sociedade cisgênero, quando as identidades trans são trazidas à luz dos debates, as definições de masculinidade e feminilidade tornam-se incapazes de explicar e contemplar as múltiplas expressões de gênero dos sujeitos (NERY, 2018).

Visto isso, pessoas trans são aquelas que não se identificam com o gênero que lhes foi imposto ao nascimento (JESUS, 2012), ou seja, que renunciam à categorização designada. O termo “transgênero” inclui: travestis, homens e mulheres trans, pessoas transmasculinas e transfemininas e pessoas não-binárias (termo que abarca um conjunto bastante diverso de identidades).

Vale frisar que se a transgeneridade está diretamente ligada à relação dos indivíduos com seus corpos – não é por menos que procedimentos como hormonização, mastectomia, cirurgias de redesignação sexual e interferências estéticas fazem parte da vida de muitas pessoas trans, resumi-

las a isso é bastante problemático. Transgêneros podem ou não ter passado pelas intervenções corporais citadas acima e reconhecerem-se como tal independentemente disso (BUTLER, 2022). A base da estigmatização e marginalização histórica dessa comunidade se dá pelo entendimento de que o “natural” é que as pessoas correspondam ao gênero que lhes foi atribuído e atendam às expectativas projetadas sobre eles (HERDT, 1996).

Logo, resumir as identidades trans exclusivamente aos seus corpos sem levar em consideração as dimensões sociais, políticas e culturais do gênero mostra-se improdutivo. Os aspectos corporais devem sim aparecer, mas o ideal é que sejam articulados juntos aos aspectos subjetivos e cognitivos ligados à identidade.

O papel social das narrativas de memória de pessoas trans

Historicamente, os processos de colonização e globalização deram origem a hibridismos (BHABHA, 1998) decorrentes das relações de poder entre grupos dominantes e grupos dominados. Dentro dessa dinâmica, a luta por reconhecimento dá margem às disputas de memória, por meio das quais surgem as memórias subterrâneas (POLLAK, 1989), que por muito tempo permaneceram no campo do silêncio até o momento em que conseguem tomar o espaço público. Conforme aponta Michael Pollak, a revisão crítica do passado implica riscos para os grupos dominantes, uma vez que, ao passo em que as reivindicações tomam forma, os preconceitos e tabus mantidos pela memória oficial começam a ser ressignificados.

É importante lembrar que ao longo dos anos os indivíduos foram classificados e hierarquizados por meio de seus corpos, levando em consideração “normas, valores e ideias da cultura. Então, os corpos são o que são na cultura” (LOURO, 2022, p. 69). Tal como a arquitetura consiste em uma ferramenta política para compor o espaço social, os corpos também podem ser entendidos dessa forma (PRECIADO, 2022). A cultura, portanto, reunindo um conjunto de normas, expectativas e ações reguladoras, determina quais espaços determinados corpos podem ou não ocupar.

Neste sentido, se procurarmos compreender as narrativas de memória levando em consideração que a memória é um processo de reconstrução e disputa num espaço sócio-cultural, aspectos como o gênero são relevantes a partir do momento em que propiciam uma nova versão acerca dos lugares sociais e abrem espaço para a narrativa como uma das possibilidades de construção das lembranças (BARROS, 2011). Narrar as memórias e, neste caso, as memórias ligadas às experiências transgênero, aduba caminhos para novas acepções, questionamentos e interpretações da realidade, que batem diretamente de frente com a cisnormatividade e sua pedagogia de controle própria.

Já foi identificado, inclusive, que a memória tem grande valor como suporte constituinte e estruturante das consciências (DELGADO, 2003). Se aplicarmos tal reflexão à ótica transgênero de ver, sentir e interagir com o mundo, ou seja, por meio das transgressões e unidades performativas (BUTLER, 2003), observa-se as narrativas de memória não apenas como uma lente de aumento defronte as nuances da realidade sócio-cultural, mas também como um aspecto político e filosófico de debater corpo, autorreconhecimento, identidade e o ser e estar social.

Como indica Michael Warner (1993), as vidas *queer* não envolvem apenas a instância sexual dos indivíduos, como também a instância política. O autor destaca ainda que partir das perspectivas LGBTQIAP+ como uma forma de contar a história e teorizar a política pode ser uma boa escolha, uma vez que esta parcela da população tem muito a oferecer considerando os espaços marginalizados que visita em vários momentos da vida. Pessoas LGBT, e neste caso específico pessoas trans, abrigam dentro de si uma bagagem de conhecimento prático, psíquico e social que alcança cantos da história que a cis-heteronormatividade não consegue, uma vez que esta nunca esteve na posição de dominada, vulnerabilizada ou caçada historicamente.

Quando toda essa experiência se traduz em narrativa, ganha forma por meio da linguagem, seja oral ou escrita, ela se projeta para além daquele que protagonizou a ação para tornar-se uma extensão dela. Dessa forma, “o sujeito que narra é portador de uma memória que esculpe, no tempo, uma história” (FERREIRA; GROSSI, 2001, p. 30). Os autores também chamam atenção para o fato de que a interpretação do narrador acerca dos fatos e, nesse caso, de sua própria trajetória, configura uma visão de mundo e constrói um espaço no qual se apoiar em sua particularidade.

Dado o exposto, as narrativas de memória trans preenchem uma lacuna propiciada pelos processos de exclusão e normatização que tiram esses indivíduos de locais possíveis de existir para condicioná-los a uma posição de sub-representação. A patologização das identidades transgênero, por exemplo, pintou a comunidade como incapaz de responder por si mesma (JESUS, 2018). Por isso, quando pessoas trans assumem suas histórias e as tornam públicas perante o sistema repressor ainda vigente, esse conjunto de memoriais torna-se uma ferramenta importante tanto no estudo das identidades trans quanto nas reivindicações pela legitimação da voz desses indivíduos como social e culturalmente relevantes.

Conforme aponta Chu (2019), a circulação dessas narrativas – em ambiente escolar, por exemplo – pode auxiliar pessoas trans a se reconhecerem a partir da autorrepresentação de outras, o que pode ser decisivo para uma compreensão mais positiva de suas próprias vivências como na criação de espaços seguros em que se sintam acolhidas – além de favorecer uma quebra da estigmatização em uma sociedade cisnormativa.

Amadurecimento dos quadrinhos como mídia e as narrativas autobiográficas de pessoas trans

Ao analisar tendências das histórias em quadrinhos nos EUA na primeira metade da década de 2000, Douglas Wolk (2007) acenou para um declínio na importância dos quadrinhos de super-heróis e para o crescimento da produção e, principalmente, da recepção de quadrinhos autorais. Algumas das obras destacadas pelo autor – como *Cerebus*, de Dave Sim, épico de 300 edições que surge como paródia do personagem Conan, o Bárbaro e posteriormente torna-se uma intrincada narrativa de conspirações políticas e religiosas – ainda mantinham um vínculo com o eixo da ação, aventura e fantasia; porém, notava-se um crescimento da presença e reconhecimento de narrativas em torno da vida cotidiana (KUKKONEN, 2013; SCHNEIDER, 2016), movimento que reflete o do amadurecimento dos gêneros de prosa na literatura ocidental (MORETTI, 2009).

Nas narrativas da experiência ao menos desde o final do século XIX, em movimentos literários como o naturalismo francês e o verismo italiano, assim como nos estudos acadêmicos de disciplinas como História (HELLER, 2016; DE CERTEAU, 1998) e Filosofia da Linguagem (VOLÓCHINOV, 2017), tem ganhado terreno e protagonismo essa contemplação do cotidiano em complemento ou mesmo substituição à narrativa dos grandes acontecimentos, dos grandes feitos. A vivência do cotidiano, as práticas rotineiras e banais, ou mesmo as rupturas da rotina na singular dimensão do indivíduo e das pequenas comunidades, a narração de tudo isso permite conhecer uma realidade frequentemente destoante dos grandes padrões e das considerações generalizantes sobre uma localidade, sobre um povo.

Valentin Volóchinov (2017), em obra usualmente atribuída a Mikhail Bakhtin, chega a afirmar que a vivência do cotidiano dá origem mesmo a uma ideologia, uma cosmovisão própria, que se oporia a uma ideologia oficial, aquela constituída pelas instituições de poder administrativo, coercitivo e financeiro – nesse caso parece adequado reforçar a acepção dessa experiência como algo não-mediado, ou seja, anterior à construção da realidade nos meios de comunicação de massa, privilegiar uma pintura narrativa de tal ideologia dialoga com o movimento pelo qual Benjamin (2012) faz um apelo na mais enigmática de suas obras, o conjunto de teses “Sobre o Conceito de História” [“Über den Begriff der Geschichte”]: escovar a História a contrapelo, desvelar aquilo que é ocultado pela escrita da história das grandes narrativas, da História dos vitoriosos, dos dominadores, da hegemonia. Essas narrativas tratam justamente das pequenas dimensões da vida que se desvelam, incluindo por vezes a observação de hábitos e valores distintos do sujeito que narra, do choque cultural, da mútua compreensão do outro e eventual assimilação de alguns desses hábitos e valores: enfim, pela troca cultural, pela alteridade nos seus aspectos mais fundamentalmente dialógicos e humanos a partir da busca pelo "Outro".

Uma vertente expressiva desse momento de amadurecimento dos quadrinhos norte-

americanos foi justamente a dos quadrinhos de não ficção, que despontaram na década de 1960 (WITEK, 1989). É importante destacar neste momento que os quadrinhos de não ficção surgiram em momentos distintos em diferentes tradições de narrativa gráfica – que constituem gêneros também radicalmente distintos ao menos nas três grandes matrizes de produção de histórias em quadrinhos: a norte-americana, a franco-belga e a japonesa –, em muitos casos derivando de ambientes editoriais *underground* nos quais se cultivava estratégias discursivas contrahegemônicas e autorais (CHINEN, RAMOS e VERGUEIRO, 2016).

Nessas obras, o grau de tensionamento entre o real e a sua representação ganha um novo degrau a partir do momento em que essa representação se manifesta não apenas por meio da enunciação verbal, mas também da gráfica – e especialmente do desenho, por vezes estilizado, que estabelece maior grau de distanciamento e “autoralidade” (WOLK, 2007). Obras autobiográficas como *Fun Home* e *Are You My Mother?* jogam, inclusive, com essa tensão, e nelas a autora Alison Bechdel adota estilos distintos de desenho – menos cartunescos quando quer deixar claro que pretende apresentar de modo mais “verossímil” um documento, um objeto (ZOUVI, 2016). A própria estética dos quadrinhos permite uma experiencialidade (CARACCILO, 2014) bastante singular, que une sequencialidade a sincronicidade, e na qual a disposição e tamanho dos quadros em uma página trabalham para criar sensações como tensão, relaxamento, percepção do tempo de forma bastante singular em relação a outras artes narrativas.

A presença do elemento autobiográfico e da memória conferiu ainda novo vulto ao reconhecimento crítico dos quadrinhos. A primeira obra a receber um prêmio literário tradicional foi justamente *Maus*, de Art Spiegelman, laureada com o Pulitzer em 1992 – a obra neste caso traz pouco das próprias vivências do autor, mantendo seu foco em reconstruir a experiência de seu pai, Vladek Spiegelman, judeu polonês que foi prisioneiro do campo de concentração de Auschwitz, a partir de uma série de entrevistas realizadas entre ambos. Assim, embora o estilo de ilustração das obras seja muitas vezes cartunesco, essas narrativas autobiográficas passaram a tocar o público por meio do pacto firmado com a realidade e com uma pressuposta honestidade em relação às vivências dos autores (GAGNEBIN, 2009; KANZEPOLSKY, 2009).

Se por um lado, no caso dos quadrinhos norte-americanos, os primeiros enunciadores dos quadrinhos autobiográficos eram indivíduos que representavam o mais hegemônico dos grupos sociais – homens brancos, cisgênero e heterossexuais, embora oriundos de classes populares e vinculados aos movimentos de contracultura – como Robert Crumb, Harvey Pekar e Art Spiegelman, justamente a recepção de suas obras parece ter desempenhado um papel central em atrair para essa mídia artistas que tornariam esse panorama mais diverso. A presença de mulheres cisgênero heterossexuais – como Aline Kominsky – foi se tornando mais significativa a partir da

década de 1980, diversas delas abordando a sexualidade e a violência de gênero como algumas de suas temáticas centrais.

No final dos anos 1990, artistas homossexuais, e que se debruçavam sobre suas experiências de autodescoberta, convívio familiar e social em narrativas semibiográficas e autobiográficas também ganharam maior visibilidade e reconhecimento crítico, como a própria Alison Bechdel e Tillie Walden. Podemos pressupor ao menos duas dimensões de grande relevância acerca desse movimento. A primeira delas é a de que, além de terem maior representatividade nas narrativas, grupos sociais historicamente marginalizados passam a falar por si próprios (SPIVAK, 2010), sem depender da mediação de outrem para narrar aspectos que considerem em torno de suas experiências de vida – seja vivências mais espinhosas, seja aquelas de felicidade e auto-realização. Embora autores como Pollak (1992), Ferreira (2002) e Halbwachs (2004) sejam enfáticos na caracterização da memória social como reconstrução de um passado – recente ou remoto –, em vez de uma reconstituição em sua integralidade – e por isso falha, incompleta e enviesada –, também afirmam a sua importância para a circulação e visibilidade das vozes sociais. A segunda dimensão, em boa parte decorrente da primeira, é que a representação de suas vivências torna-se menos estigmatizada e estereotipada, menos confinada a um conjunto limitado de possibilidades e, principalmente, não restrita a situações de hostilização e subalternidade – ainda que se reconheça a legitimidade de seus esforços em denunciar violências sociais –, abordagem encorajada por Chimamanda Adichie (2019) justamente por apresentar narrativamente alternativas de vivência que têm efeitos positivos tanto sobre a autopercepção das populações representadas quanto sobre a percepção que outros grupos sociais têm sobre elas.

No entanto, a representação de pessoas transgênero, *queer*, não binárias, de gênero fluido – em suma, todas as possibilidades de identidades de gênero não cis, ou seja, que não estão em conformidade com o gênero designado no nascimento – ainda que presente ao menos desde os anos 1990, era bastante tímida e sempre narrada pela voz de outrem. Grant Morrison, responsável pela escrita de diversas obras que continham ao menos uma personagem com identidade de gênero em não conformidade, como *The Invisibles*, somente assumiu publicamente uma identidade de gênero não binária em 2020, após quatro décadas de carreira como roteirista de quadrinhos nos EUA.

Podemos atribuir essa lacuna, ao menos em parte, a uma visibilidade social pequena e bastante estigmatizada desse setor social, frequentemente relegado a um lugar social de perseguição e marginalização, quando não de deslegitimação e desumanização (PELÚCIO, 2012): nota-se, por exemplo, até tempos bastante recentes a persistência da patologização da não conformidade de gênero (BAGAGLI, 2016), o que incluía a necessidade de laudos psiquiátricos para atestar a sua legitimidade perante o Estado em diversos países. Mesmo no campo da pesquisa acadêmica, apesar

da contribuição anterior de autoras como Judith Butler, Santana e Cerqueira-Santos (2020) observam um ponto de virada apenas em 2012, especialmente a partir do momento em que essas pessoas passam também a ocupar os espaços das universidades e institutos de pesquisa.

Talvez por isso não seja surpreendente notar que é também a partir desse período que pessoas publicamente transgênero, *queer* e não binárias passam a ter maior presença nas indústrias criativas de modo geral, o que inclui produzir e publicar quadrinhos, muitos deles semibiográficos ou autoficcionais, ou seja, baseados em suas próprias experiências e observações, mas construídos em torno de personagens e situações ficcionais: temos como exemplo tiras da série *Manual do Minotauro*, de Laerte (compilada em livro em 2021), a webcomic *Assigned Male*, de Sophie Labelle (2014-atual), e as graphic novels – ou novelas gráficas, narrativas em quadrinhos de longa extensão – *First Year Out*, de Sabrina Symington (2017) e *The Pervert*, de Michelle Perez e Remy Boydell (2018). Há ainda uma produção de caráter jornalístico/documental, *Our Work is Everywhere: An Illustrated Oral History of Queer and Trans Resistance*, de Syan Rose (2021), que traça um panorama amplo dos movimentos de resistência de pessoas com identidades de gênero em não conformidade.

No campo autobiográfico, surgem obras como *Death Threat*, de Vivek Shraya e Ness Lee (2017) e *Special Topics in Being a Human*, de S. Bear Bergman e Saul Friedman-Lawson (2021), nas quais pessoas transgênero que já tinham reconhecida produção em prosa trabalham em parceria com artistas gráficos, e narrativas nas quais elas produzem tanto o roteiro como a arte. A partir de nosso levantamento podemos destacar, nesse caso, um conjunto de 21 narrativas *longform* nas quais as pessoas se debruçaram sobre os próprios processos identitários e de transição de gênero. Dessas, 11 são narrativas produzidas por mulheres trans – *The Bride was a Boy* [Hanayome wa Motodanshi], de Chii (2016), *Yunas Reise zum Ich* [Boku ga Watashi ni Naru Tame ni], de Yuna Hirasawa (2016), *Je ne suis pas née dans le bon corps!: Récit de mon changement de sexe* [Umareru Seibetsu wo Machigaeta!] (2016), de Mafuyu Konishi, *First Year Out*, de Sabrina Symington (2017), *Death Threat*, de Vivek Shraya e Ness Lee (2017), *The Pervert*, de Michelle Perez e Remy Boydell (2018), *Super Late Bloomer* (2018) e *My Life in Transition* (2020) de Julia Kaye, *P. La mia adolescenza trans*, de Fumettibrutti (2019), *Spellbound*, de Bishakh Som (2020), e *The Third Person*, de Emma Grove (2022) –, 6 produzidas por homens trans – *Between You and Me*, de KC Councilor (2017), *Gumballs*, de Erin Nations (2018), *Flocks*, de L. Nichols (2018), *Monstrans: experimentando horrormônios*, de Lino Arruda (2021), *Kisses for Jet*, de Joris Bas Backer (2022), *Welcome to St. Hell*, de Lewis Hancox (2022) – e quatro produzidas por pessoas não-binárias – *Gender Queer*, de Maia Kobabe (2019), *Gender Slices*, de Jey Pawlik (2019), *A Pros and Cons List for Strong Feelings*, de Will Betke-Brunswick (2022) e *X-Gender* (Seibetsu X), de

Asuka Miyazaki (2022; 2023).

Esse conjunto de obras chama a atenção não apenas pela sua importância em termos de representatividade social, especialmente no disputado território dos quadrinhos em mídia impressa, mas também pelo seu conteúdo – que narra o processo de autodescoberta e de transição social a partir da percepção das próprias pessoas, muitas vezes destacando as mudanças positivas que a transgeneridade trouxe para suas vidas – e estética, ao articular suas próprias estratégias narrativas e mobilização de elementos iconográficos para simbolizar questões como autopercepção, autorrepresentação e sua própria visão em torno das identidades de gênero (as próprias e de outras pessoas).

Nesse sentido, para além de uma representação de experiências *exemplares* de um grupo social historicamente marginalizado que enfim começa a ter suas vozes ouvidas e legitimadas, esse conjunto de obras se destaca justamente por algo que deveria ser evidente – a *individualidade* de cada artista, de cada relato, de cada vivência. A circulação, a visibilidade e a fruição dessas narrativas, portanto, é importante para iluminar justamente a pluralidade das vivências trans. Podemos destacar, por exemplo, que essas obras não se restringem a narrar uma "jornada da transição" que parte de episódios iniciais de disforia de gênero até o final da transição social (incluindo ou não procedimentos cirúrgicos), embora esse arco narrativo esteja presente de forma completa em 4 das obras, e parcialmente em 13 delas. Do mesmo modo, apenas duas obras (as de Perez/Boydell e Shraya/Lee) têm como foco aspectos marginalizadores de vivências trans, como prostituição e violência física, enquanto outras se dedicam a abordar diversos outros aspectos das vivências – relacionamentos (13), trabalho (11), hormonioterapia (11), cirurgia de redesignação sexual (4), religiosidade (2) etc – a partir de estratégias narrativas – estruturais e visuais – bastante distintas. As obras indicam também como particularidades culturais e normativas – regionais, nacionais, religiosas – têm grande impacto sobre a vida de pessoas trans. As obras de Chii, Hirasawa e Konishi, por exemplo, colocam grande ênfase sobre a cirurgia de redesignação sexual justamente porque o procedimento é obrigatório para o reconhecimento legal da identidade de gênero trans no Japão.

Figura 1. Consultoria sobre o início de transição como experiência negativa



Fonte: Hancox, 2022, p.243.

Mesmo quando uma narrativa coloca o foco sobre um tipo semelhante de acontecimento, o tratamento autoral pode diferir radicalmente. Gostaríamos de citar como exemplo aqui duas situações de consultoria com terapeutas e médicos de homens trans que buscavam um

aconselhamento inicial sobre o processo de transição de gênero. Enquanto em *Welcome to St. Hell: My Trans Teen Misadventure* Lewis Hancox (2022) apresenta o profissional que o atendeu como um obstáculo, alguém que se propôs a desencorajar ou mesmo dificultar o início do processo de transição (Figura 1) – acusando o despreparo dos profissionais de saúde que deveriam acolhê-lo, a estrutura deficitária no setor público e os altos custos do setor privado –, em *Kisses for Jet: a Coming-of-Gender Story* Joris Bas Backer (2022) a caracterização é bastante positiva – empunhando uma vara de condão, o terapeuta adquire ares de "fada madrinha" ao estender diante do protagonista um universo de possibilidades nos quais é o próprio sujeito transgênero quem tem a autoridade para ativamente decidir sobre as mudanças que deseja ou não fazer em seu corpo (Figura 2). Outra obra – *The Third Person*, de Emma Grove – dedica a quase totalidade de suas 920 páginas a revisitar sessões de terapia em que a autora buscava persuadir o terapeuta Toby – nesse caso, um homem trans – a autorizar o início de sua hormonioterapia. Para além dos absurdos da imposição de um obstáculo legal a uma decisão que caberia acima de tudo à própria pessoa interessada, a autora envereda pelo transtorno de personalidade dissociativa – popularmente conhecido como "múltipla personalidade" – que experienciava então, motivo das ressalvas do terapeuta.

Figura 2. Em tons mais positivos, o terapeuta que aconselha o protagonista em início de transição adquire ares de "fada madrinha".



Fonte: Backer, 2022, p.178.

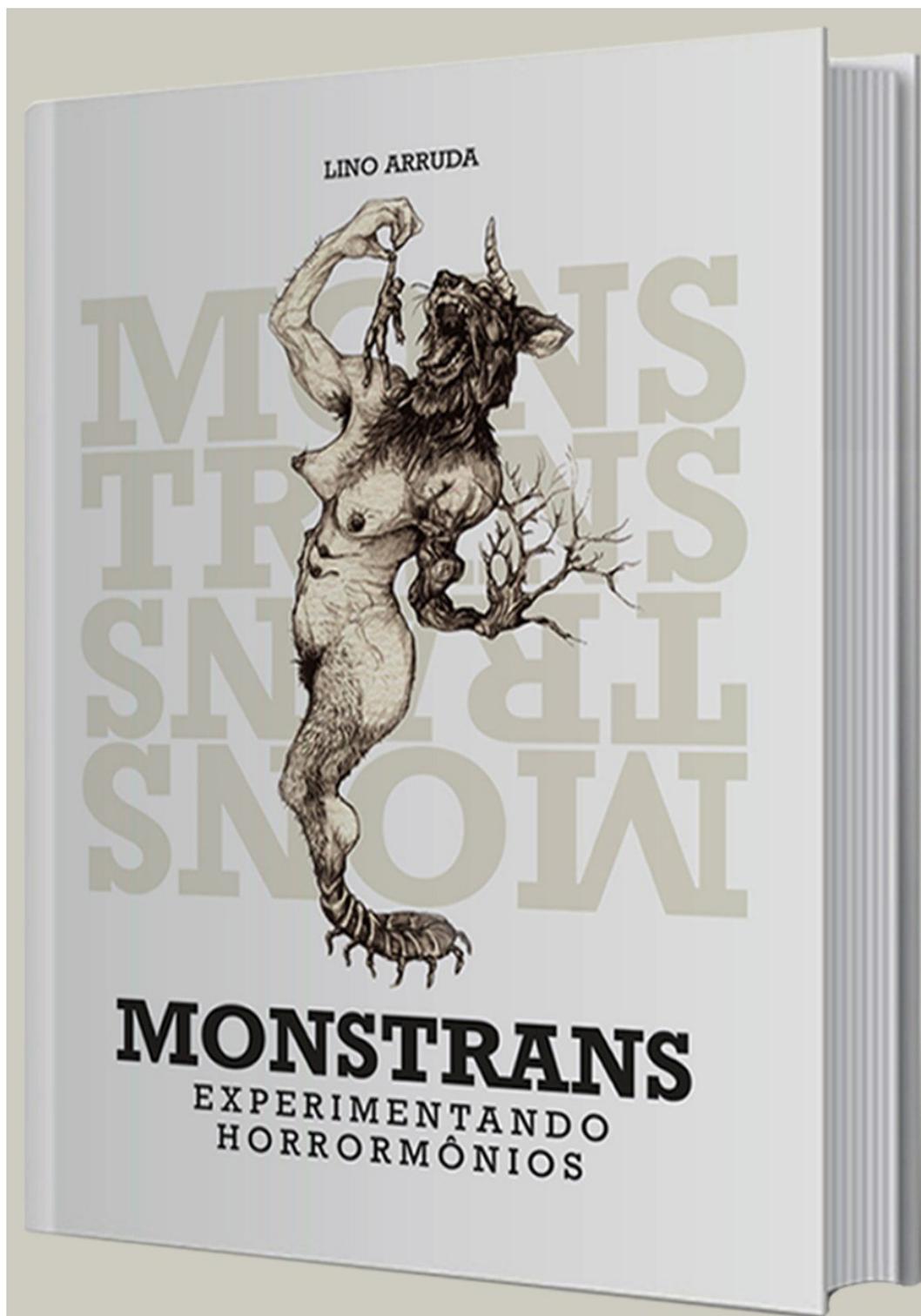
***Monstrans*, de Lino Arruda**

Nesta seção analítica, realizaremos um *close reading* de algumas cenas da graphic novel *Monstrans: experimentando horrormônios*. O método é definido por James (2020) como um instrumento de análise que coloca em primeiro lugar a materialidade do texto – tanto verbal como visual, neste caso –, observando diretamente suas formas de construção e enunciação. A análise centrou-se na identificação de elementos relacionados ao sentimento de deslocamento/inadequação, tanto em construção verbal como nas suas metáforas visuais.

Observando

Em *Monstrans*, o quadrinista Lino Arruda sinaliza desde seu título e capa (Figura 3) o caráter subversivo da sua narrativa e, é claro, da sua própria experiência. A imagem de capa coloca o sujeito transmasculino como uma besta quimérica – que reúne aspectos de diferentes animais, desde seres humanos a roedores, vermes, e possui mesmo traços vegetais – que devora uma pessoa. Tendo em vista o que encontramos concretamente na narrativa, podemos presumir que há em ambos um gesto irônico que sugere a monstruosidade como a percepção pública cisnormativa em torno de pessoas transgênero, hipótese que se reforça pela presença de elementos do corpo normativamente associados à feminilidade, como os seios – e sob esse ponto de vista é o próprio sujeito transgênero aquele devorado por uma estrutura social hostil.

Figura 3 - Capa de *Monstrans*



Fonte: Arruda, 2021

A obra se divide em uma introdução e três partes autocontidas. Logo na introdução, Lino representa a si próprio por meio de uma estética gráfica que puxa a monstruosidade, para a anomalia. As espinhas, consequência da terapia hormonal com testosterona, lhe dão o gancho para

PASSOS, Mateus Yuri; TROMBINI, Miguel. Quadrinhos de memória e vivências trans: a autorrepresentação transmasculina em *Monstrans*, de Lino Arruda

falar do seu processo de transição, e ele faz um comparativo entre as espinhas e sua história, até então “presa”, mas a qual deseja libertar – ou “espremer”. O pus, que espirra, jorra e afoga, conduz então a uma ordem mais cronológica dos fatos (Figura 4).

Figura 4 - Representações monstruosas em torno das espinhas decorrentes da hormonioterapia



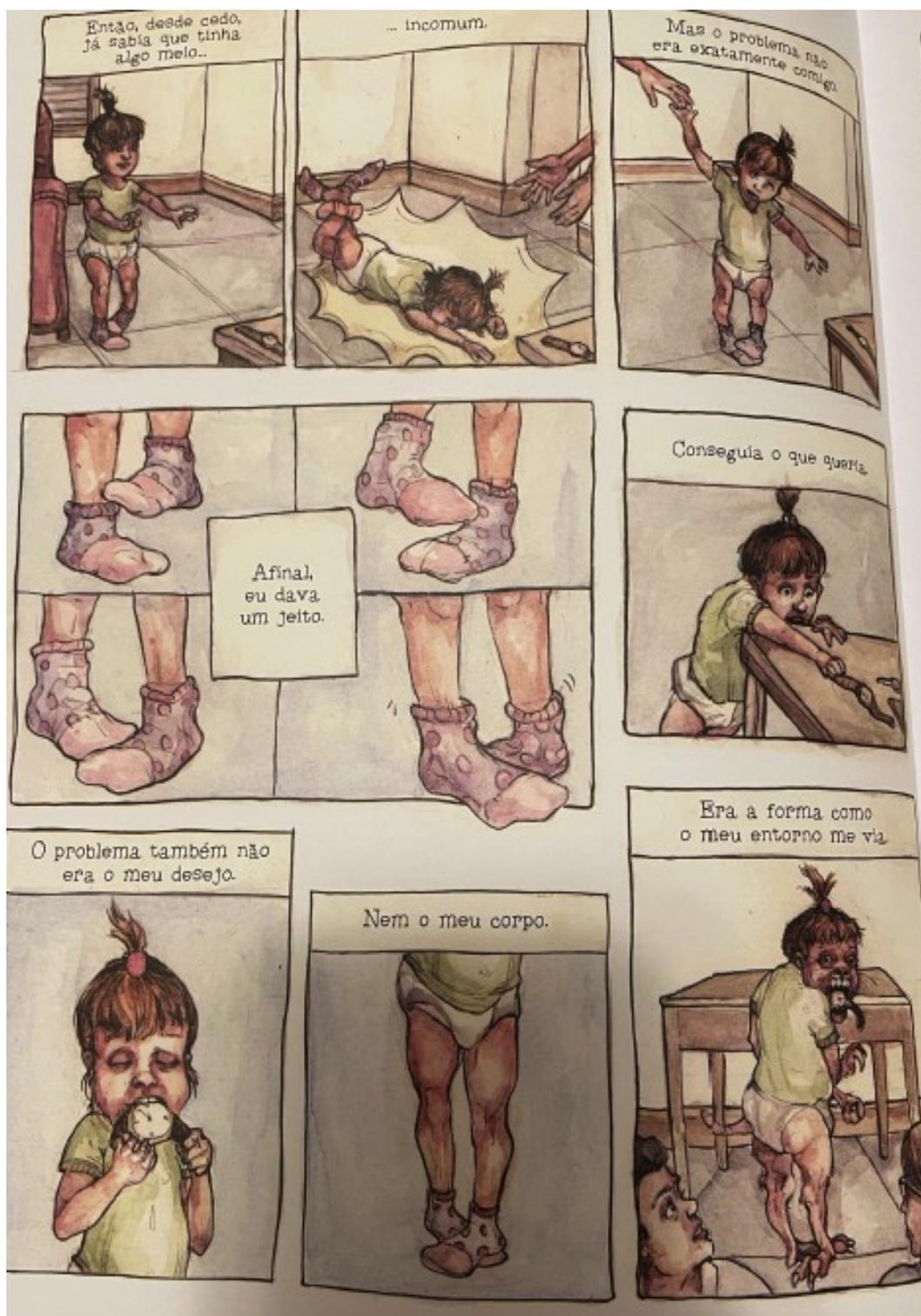
Fonte: Arruda, 2021, p.7

Já na primeira parte, "Terapia de Conversão", a arte muda para um traço um pouco mais limpo, caminhando pela infância e criação de Lino, que nasceu uma pessoa com deficiência (Figura 5). A forma como as ilustrações se organizam em diferentes cenas que retratam não apenas o corpo do autor, mas a forma como ele era percebido e tratado, destacam-se como uma forma de pontuar a linha tênue entre "como eu me percebo" e "como o mundo me percebe". O pai de Lino, por exemplo, aparece dizendo que ele nasceu com deficiência por conta de um acidente que a mãe dele sofreu. Já a mãe tem um discurso diferente; ela de certa forma ignora essa característica de Lino. Mais de uma vez o autor aparece sendo repreendido na infância com relação à postura, por exemplo – e, aqui, especialmente, a ideia de monstruosidade é associada à percepção de outros sobre si.

É interessante destacar que em vários momentos da obra, sempre que narrativa chegava num ponto em que descrevia como Lino se via ou se sentia, sua forma deixa de ser humana para tornar-se completa ou parcialmente animal, geralmente na forma de um rato. Esse recurso, que demonstra a estranheza, o desigual, o errado, o monstruoso, acompanha a narrativa para dar ênfase à forma como o corpo de Lino, social e culturalmente, foi construído para ele próprio sob uma perspectiva transfóbica e capacitista.

Nas aulas de balé, abraçando o travesseiro que a mãe chamou de "Ricardão", mas que Lino adaptou para Kimberly em seus sonhos são alguns exemplos de como desde a infância ele não se reconhecia nem se identificava com o gênero feminino que lhe foi assignado. O momento da "punição" durante as sessões de fisioterapia, quando Lino não ficava quieto e tinha os membros amarrados, são precedidos por um quadrinho específico no qual ele aparece deitado em forma de rato na maca, tal qual um experimento de laboratório.

Figura 5. Representações em torno da deficiência física do autor



Fonte: Arruda, 2021, p.20

Na página 37, Lino aparece na figura de um rato (Figura 6) dentro de uma cabine de banheiro, após beijar uma menina, e com a cabeça para fora de um armário enquanto garotas brincam do que é socialmente lido como “brincadeiras de menina”. Novamente um corpo colocado

PASSOS, Mateus Yuri; TROMBINI, Miguel. Quadrinhos de memória e vivências trans: a autorrepresentação transmasculina em *Monstrans*, de Lino Arruda

em situações cotidianas, porém deslocado e caracterizado como animalesco; o fato de ter um corpo trans e com deficiência simultaneamente também se entrelaça na narrativa, ao passo em que os eventos retratados geralmente envolvem mais de uma dessas características.

Figura 6 - A autorrepresentação do autor como um rato, e o armário como seu espaço "natural".



Fonte: Arruda, 2021, p.37

Já nas páginas 41 e 42, é relatado que o único lugar em que Lino gostava de ir era a feira, para olhar as frutas. Porém, ao invés de escolher os produtos mais frescos e bonitos, ele optava pelas ameixas moles, por exemplo. No final da primeira parte, o rato é ilustrado junto à cenoura, metade um e metade outro, como a interseccionalidade de marginalizações que acometem a vida do autor.

No decorrer da vida de Lino, os dilemas com relação à sua identidade e a relação com o próprio corpo desdobraram-se até o momento em que se perde em si mesmo. Nas páginas 48 e 49, ele aparece em meio a um mapa com alguns pontos de localização que representam falas homofóbicas já ouvidas por ele. Ao retratar a vida com a transição, é interessante como ele explora sua relação com o banheiro. Ao usar sanitários públicos, Lino geralmente pigarreava com a voz grossa, para que quem o visse não o questionasse. Em casa, porém, ele se vê condicionado a este mesmo hábito, ainda que esteja sozinho.

A arte, então, projeta a figura da vagina e lhe dá vida e voz; um órgão socialmente lido e evocado como “feminino” é colocado em cena como acusador, como julgador (Figura 7). É um recurso que expõe o autor e sua narrativa aos seus significados mais íntimos, como quando o RG é entregue ao avô doente, mas o nome no documento não corresponde à pessoa que se posta na cadeira. A pele que derrete, como se fosse de cera, remete não apenas ao desconforto que pessoas trans podem sentir com o próprio corpo, mas também às angústias de não estar à altura de um “cistema”.

Em sua obra, Lino usa o aspecto monstruoso, distorcido, para enfatizar o dissidente, o ponto fora da curva. É como usar o xingamento, a ofensa, como um recurso legítimo de autorreconhecimento: “sim, eu sou um monstro por ser trans e por ser uma pessoa com deficiência”. Essa monstruosidade, quando reconhecida em toda a sua dor e percalços, também ecoa como ferramenta de protesto à raiz que cultiva tal perspectiva – a raiz cisgênera – e tem sido trabalhada em estudos como o de Susan Stryker (2022), que já no início dos anos 1990 apontou a relação estabelecida socialmente entre transgeneridade e monstruosidade. Se de início esse vínculo expressava sentimentos de inadequação e uma dinâmica de opressão e violência, ele passa a ser apropriado pelas próprias pessoas trans e outras identidades *queer* para expressar a transgressão e insubordinação às normas tradicionais de identidade e expressão de gênero.

PASSOS, Mateus Yuri; TROMBINI, Miguel. *Quadrinhos de memória e vivências trans: a autorrepresentação transmasculina em Monstrans, de Lino Arruda*

Figura 7 - Um órgão socialmente lido e evocado como “feminino” é colocado em cena como acusador, como julgador



Fonte: Arruda, 2021, p.59.

Breves considerações

Como apontamentos anteriormente, este trabalho teve como objetivo discutir a potencialidade das narrativas gráficas de autoria de pessoas transgênero para a promoção tanto de representações menos estigmatizantes em torno de suas experiências como para demonstrar quão diversas e singulares podem ser as vivências trans.

Nesse sentido, a circulação de representações que ora jogam com o grotesco e repulsivo, ora com o cotidiano e corriqueiro, como no caso da graphic novel memorialística *Monstrans: experimentando horrormônios*, de Lino Arruda, escancaram o tensionamento entre uma autopercepção por vezes monstruosa construída a partir das construções cisnormativas em torno da transgeneridade e uma autopercepção que rejeita ou lida de maneira insegura com situações em que a existência do sujeito trans não é objeto de deslocamento ou rejeição.

Uma vez que esta é uma temática que vem sendo contemplada mais recentemente – tanto na arte como nas investigações acadêmicas – outras pesquisas poderão abordar os aspectos da obra de Lino Arruda de que não tratamos aqui, ou mesmo aprofundar aqueles que discutimos, pela brevidade da análise em favor de uma discussão preliminar mais panorâmica.

Por fim, a análise e discussão acadêmica de outros quadrinhos memorialísticos de pessoas trans – aqueles que mencionamos neste artigo, os que porventura escaparam a nosso levantamento e os que forem publicados após a conclusão deste texto – será fundamental para uma compreensão mais ampla sobre a pluralidade e a legitimidade das identidades trans.

Referências

- ADICHIE, Chimamanda. *O Perigo de uma História Única*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- ARRUDA, Lino. *Monstrans: experimentando horrormônios*. Campinas: Ed. do Autor, 2021.
- BACKER, Joris Bas. *Kisses for Jet: a coming-of-gender story*. London: Nobrow, 2022.
- BAGAGLI, Beatriz P. A diferença trans no gênero para além da patologização. *Periódicus*, v.1, n.5, p.87-100, 2016.
- BARROS, Myriam Moraes Lins de. Memória, Experiência e Narrativa. *Revista Iluminuras*. Porto Alegre, v. 12, n. 29, p. 4-17, jul./dez., 2011. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/index.php/iluminuras/article/view/25339/pdf_1
- BENJAMIN, Walter. *O anjo da História*. Tradução de João Barrento. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998

- BUTLER, Judith. *Desfazendo gênero*. São Paulo: Editora Unesp, 2022
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismos e subversão da identidade*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- CAGNIN, Antonio Luiz. *Quadrinhos: Linguagem e Semiótica*. São Paulo: Criativo, 2015.
- CARACCILO, Marco. *The Experientiality of Narrative: An Enactivist Approach*. Berlin: Walter de Gruyter, 2014.
- CARRIER, David. *The aesthetics of comics*. Pennsylvania: Pennsylvania University Press, 2000.
- CHINEN, Nobu (Org.); RAMOS, Paulo (Org.); VERGUEIRO, Waldomiro (Org.). *Enquadrando o Real – Ensaio sobre Quadrinhos (Auto)Biográficos, Históricos e Jornalísticos*. São Paulo: Criativo, 2016.
- CHU, Erica. Potential for healing and harm: teaching trans narratives to trans students. *a|b: Auto|biography Studies*, v.34, n.1, p.137-140, 2019.
- DE CERTEAU, Michel. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.
- DELGADO, História oral e narrativa: tempo, memória e identidades. *História Oral*, v. 6, p. 9-25, 2003. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/62/54>
- FERREIRA, Amauri Carlos; GROSSI, Yanne de Souza. Razão narrativa: significado e memória. *História Oral*, v. 4, p. 25-38, 2001. Disponível em: <https://revista.historiaoral.org.br/index.php/rho/article/view/33/27>
- FERREIRA, Marieta de Moraes. História, tempo presente e história oral. *Topoi*, v.3, n.5, p.314-332, 2002.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. “Entre moi et moi-même”. In: GALLE, Helmut et al (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume, 2009, p.133-139.
- GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- GROENSTEEN, Thierry. *O Sistema dos Quadrinhos*. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- GUIMARÃES, Gleny Duro (Org.). *Aspectos da Teoria do Cotidiano: Agnes Heller em Perspectiva*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *A Memória Coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.
- HANCOX, Lewis. *Welcome to St. Hell: my trans teen misadventure*. London: Scholastic, 2022.
- HELLER, Agnes. *O cotidiano e a História*. São Paulo: Paz & Terra, 2008.
- HERDT, Gilbert. *Third Sex, Third Gender: Beyond Sexual Dimorphism in Culture and History*. New York: Zone Books, 1996.
- JAMES, David. *Modernism and Close Reading*. Oxford: Oxford University Press, 2020.
- JESUS, Jaqueline Gomes de. *Orientações sobre identidade de gênero: conceitos e termos*. Brasília,

2012.

JESUS, Jaqueline Gomes de. Travessia: caminhos da população trans na história. In: GREEN, James N. (Orgs.), QUINALHA, Renan (Orgs.); CAETANO, Marcio (Orgs.); FERNANDES, Marisa (Orgs.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018

KANZEPOLSKY, Adriana. O fundo da língua. In: GALLE, Helmut et al (Orgs.). *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: AnnaBlume, 2009, p.313-320.

KUKKONEN, Karin. *Contemporary comics storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2013.

LOURO, Guacira Lopes. *Um corpo estranho*. São Paulo: Autêntica, 2022

MAFFESOLI, Michel. *O Conhecimento Comum*. São Paulo: Brasiliense, 1988

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento em três sociedades melanésias*. São Paulo: Perspectiva (4ª edição), 2009.

MIKKONEN, Kai. *The narratology of comic art*. London: Routledge, 2017.

MORETTI, Franco. O século sério. In: MORETTI (org.). *O Romance v.1 – A cultura do romance*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.823-863.

NERY, João W. Transmasculinos: invisibilidade e luta. In: GREEN, James N. (Orgs.), QUINALHA, Renan (Orgs.); CAETANO, Marcio (Orgs.); FERNANDES, Marisa (Orgs.). *História do Movimento LGBT no Brasil*. São Paulo: Alameda, 2018

NOELLE-NEUMANN, Elisabeth. *The Spiral of Silence*. Chicago: Chicago University Press, 1993.

PELÚCIO, Larissa. Subalterno quem, cara pálida? Apontamentos às margens sobre pós-colonialismos, feminismos e estudos queer. *Contemporânea* (São Carlos), v.2, n.2, p.395-418, 2012.

PERES, Ana Cláudia. Narrar o outro: notas sobre a centralidade do testemunho para as narrativas jornalísticas. *Galáxia*, n. 31, p. 92-104, 2016.

POLLAK, Michael. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, v.5, n.10, 1992.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, p. 3-15, 1989. Disponível em:

<https://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/reh/article/view/2278/1417>

POSTEMA, Barbara. *Estrutura narrativa nos quadrinhos: construindo sentido a partir de fragmentos*. São Paulo: Peirópolis, 2019.

PRECIADO, Paul B. *Manifesto Contrassexual*. Rio de Janeiro: Zahar, 2022

QUINALHA, Renan. *Movimento LGBTI+: Uma breve história do século XIX aos nossos dias*. Belo Horizonte: Autêntica, 2022

SALU, Diana. *Então você quer escrever personagens trans?* Brasília: edição da autora, 2021.

SANTANA, Mariana V. M.; CERQUEIRA-SANTOS, Elder. Não conformidade de gênero e infância: revisando a produção científica. *Revista Ártemis*, v. 29, n. 1, p. 222–242, 2020.

SCHNEIDER, Greice. *What happens when nothing happens: boredom and everyday life in contemporary comics*. Leuven: Leuven University Press, 2016.

SEGATO, Rita Laura. Os percursos do gênero na antropologia e para além dela. *Revista Sociedade e Estado*. Brasília, v. 12, n. 2, p. 235-262, jul./dez., 1997. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/sociedade/article/view/44155/33745>

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2010.

STRYKER, Susan. My words to Victor Frankenstein above the village of Chamounix: Performing transgender rage. In: STRYKER, Susan (org.). *Transgender Studies Reader Remix*. London: Routledge, 2022, p.67-79.

VOLÓCHINOV, Valentin. *Marxismo e Filosofia da Linguagem*. São Paulo: Editora 34, 2017.

WARNER, Michael. *Fear of a Queer Planet: Queer Politics and Social Theory*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1998

WITEK, Joseph. *Comic Books as History*. Jackson: The University Press of Mississippi, 1989.

WOLK, Douglas. *Reading Comics*. Cambridge: Da Capo Press, 2007.

ZOUVI, Aline. Auto-obsessão versus representatividade nos quadrinhos de Alison Bechdel. In: VERGUEIRO, Waldomiro (org.); RAMOS, Paulo (org.); CHINEN, Nobu (org.). *Enquadrando o Real*. São Paulo: Criativo, 2016.