

**INTERMIDIALIDADE, ESTUDOS ANIMAIS E ECOFEMINISMO:
UMA ANÁLISE DO DEVIR-PORCO EM LAVAGEM (2015), DE SHIKO¹**

**INTERMEDIALITY, ANIMAL STUDIES AND ECOFEMINISM: AN
ANALYSIS OF BECOMING-PIG IN LAVAGEM (2015), BY SHIKO**

Jaimeson Machado Garcia²

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Ana Cláudia Munari Domingos³

Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC)

Resumo: O porco é um animal cuja representação carrega consigo múltiplas interpretações de acordo com as culturas e contextos onde está inserido. Presente na literatura, no cinema e em outros tipos de mídias, o porco, ora representado iconicamente ou antropomorfizado, é comumente utilizado para aludir a complexidade do “ser humano” enquanto “indivíduo” ou “tornar-se”. No presente artigo, a partir dos Estudos Animais e do Ecofeminismo, realizamos uma análise da narrativa gráfica *Lavagem* (2015), de Shiko, em torno do simbolismo do porco. Antes, nos apropriamos dos estudos de Intermidialidade para compreendermos quais elementos devemos analisar em um tipo de mídia como esse. Ao final, concluímos que a protagonista da história, em meio ao ambiente manguezal onde vive, vê os homens como porcos nessa dimensão simbólica possível, intensificando essa representação pelo ambiente – a lama. Nesse zoomorfismo, *Lavagem* (2015) se torna uma alegoria à violência doméstica a qual é potencializada pela miséria do ambiente do mangue.

Palavras-chave: graphic novel; curta-metragem; intermidialidade; estudos animais; ecofeminismo;

Abstract: The pig is an animal whose representation carries multiple interpretations depending on the cultures and contexts in which it is embedded. Present in literature, cinema, and other types of media, the pig, whether iconically or anthropomorphized, is commonly used to allude to the complexity of the 'human being' as an 'individual' or 'becoming.' In this article, drawing from Animal Studies and Ecofeminism, we conduct an analysis of the graphic narrative 'Lavagem' (2015) by Shiko, focusing on the symbolism of the pig. Beforehand, we draw on Intermediality studies to understand which elements we should analyze in a media type like this. In conclusion, we find that the protagonist of the story, amidst the mangrove environment where she lives, perceives men as pigs in this possible symbolic dimension, intensifying this representation through the environment—the mud. In this zoomorphism, 'Lavagem' (2015) becomes an allegory of domestic violence, which is heightened by the poverty of the mangrove environment.

¹ Este artigo foi financiado pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, processo n° 304566/2021-7.

² Bolsista de Doutorado (PROSUC/CAPES - Modalidade II) do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: jaimesonmachadogarcia@gmail.com.

³ Docente do Programa de Pós-graduação em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC). E-mail: ana.c.munari@gmail.com.

Keywords: graphic novel; short film; intermediality; animal studies; ecofeminism.

Recebido em 03 de julho de 2023.

Aprovado em 15 de dezembro de 2023.

Introdução: elementos para uma interpretação

Mais que um animal domesticado ao longo dos milênios para servir de alimento, o porco é também um significante carregado de ambivalentes interpretações nas sociedades ocidentais e orientais onde se faz presente. Na cultura chinesa, por exemplo, sua representação está vinculada a aspectos positivos como a sorte, a prosperidade e a fortuna. Por isso, a sua figura é associada, geralmente, ao investimento financeiro. Também presente no zodíaco junto a outros onze animais, os nascidos sobre o seu período de regência astrológica são comumente descritos como independentes, temperamentais, solitários e de poucos amigos.

Quando criado em ambiente doméstico em grandes centros urbanos, o porco é entendido como um animal de estimação exótico por estar visado à alimentação, uma vez que isso não ocorre com cães e gatos. No entanto, para alguns grupos étnicos e religiosos, como judeus, muçulmanos e adventistas, o porco é definido pela Bíblia e o Torá como um ser impuro por não ruminar. Por isso, sua carne não deve ser consumida.

Para além das doutrinas fundamentadas na religião ou, ainda, das pseudociências, o porco também é um significante para a sujeira, por chafurdar na lama e, por vezes, ser visto revirando lixos em busca de comida quando criado em zonas rurais ou em lugares com condições insalubres, como vazadouros a céu aberto. Em vista de tais percepções em torno de seus hábitos e mesmo de sua fisionomia, o porco virou sinônimo daquilo que é “sujo” — sujeira esta que também pode ser simbólica, evocando o mau caratismo e, ainda ligado às religiões, o pecado.

Por evocar esse lado obscuro, condicionado também à lama, que representa a decadência, o porco acabou por se tornar um elemento recorrente em narrativas que compõem diferentes tipos de mídias por aludir, seja em sua própria forma ou antropomorfizada, seja como protagonista, antagonista ou coadjuvante, à própria complexidade do “ser humano” enquanto indivíduo ou “tornar-se”. São muitas as

aparições das representações verbais ou não verbais do porco que podemos listar para ilustrar essa afirmação.

Na *Odisseia*, por exemplo, vinte e três tripulantes do navio de Ulisses, que desembarcarem na ilha de Eana para verificar se ali havia algum tipo de hostilidade, foram transformados em porcos por Circe após ela os tocar com uma varinha de condão. Bem mais perto em nosso tempo, o porco tem destaque em romances como em *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, em que o suíno Bola-de-neve dá início a uma insurreição em uma fazenda, culminando em uma alegoria satírica ao totalitarismo da Revolução Russa de 1917. Napoleão, na mesma obra, é um porco que se torna ditador, representando a figura histórica de Josef Stálin ao mesmo tempo em que recebe o nome do general francês.

Na série da HBO *Gentleman Jack*, de Sally Wainwright, uma vara se torna a solução para um problema, quando Thomas Sowden descobre pelo pai, Sam Sowden, que os porcos comem qualquer coisa, menos metais. Acuado pelo temperamento violento e pelos abusos do pai, Thomas resolve incrementar a dieta dos suínos. Mais tarde, a cena em que o filho encontra a fivela do cinto do pai no chiqueiro ainda sendo chafurdado – e nenhum indício mais – deixa estarecidos os espectadores.

Já nos contos maravilhosos, a presença mais conhecida é no conto dos três porquinhos: ao terem de construir casinhas de palha, madeira e tijolo para se protegerem do lobo que almejava devorá-los, eles trazem consigo a lição de moral sobre a importância do trabalho feito com esforço e paciência. E, na literatura americana contemporânea voltada ao público infantil, o iminente abate do porco Wilbur é o mote principal de *A Teia de Charlotte*, de E.B. White, enquanto na brasileira, o suíno Marquês de Rabicó é um dos integrantes do *lore* do Sítio do Pica-Pau Amarelo, de Monteiro Lobato. Neste dois últimos casos, o porco não traz a mesma carga simbólica da literatura adulta e às vezes antropomorfiza os animais não humanos sem fazer referência a algum aspecto negativo do humano.

Mas, de todos os tipos de mídias em que a representação do porco pode se fazer presente, a nós interessam particularmente as narrativas gráficas. Em *Maus: a história de um sobrevivente*, por exemplo, o quadrinista americano Art Spiegelman relata os horrores do regime nazista durante a Segunda Guerra Mundial por meio das memórias de próprio pai, um dos sobreviventes do holocausto, através da antropomorfização de animais considerados “inimigos naturais”. Enquanto os judeus são representados como ratos, os

alemães como gatos e os americanos como cachorros, os poloneses são os porcos. Essa escolha tornou-se bastante polêmica, geralmente justificada pela ideia de que os poloneses são porcos em razão dos judeus os considerarem seres indignos, que os traíam frente aos nazistas em troca de favores e proteção.

Já na produção brasileira de histórias em quadrinhos, vários foram os artistas que se apropriaram da representação imagética dos animais para debater a respeito do que Alexander Linck Vargas, em *De Buster Brown a Burroughs: introdução a uma genealogia irônica dos quadrinhos brasileiros* (2019), afirma se tratar de um fenômeno de subjetividades radicalmente contra-identitárias. Dentre elas o autor destaca narrativas gráficas como *Klaus*, de Felipe Nunes, com o devir-tigre; *Castanha do Pará*, de Gidalti Jr., com o devir-urubu; *Apocalipse, por favor*, de Felipe Parucci, com o devir-lobo e devir-gaiivota; e o objeto de nosso estudo, *Lavagem* (2015), de Shiko, com o devir-porco.

Lançada pela editora brasileira Mino, *Lavagem* (2015) se trata da adaptação de um curta-metragem de mesmo nome que teve por roteiro e direção o próprio quadrinista da narrativa gráfica⁴. Nesse produto de mídia, que tem por temática os simbolismos que envolvem os aspectos negativos dos suínos, nos interessa analisar como é construída a relação entre os personagens humanos e não humanos — no caso, os porcos — por meio da condição da mulher-protagonista.

De antemão, convém destacar que essa condição é explicitada desde a capa e as folhas de rostos que integram os elementos paratextuais da narrativa gráfica, que apresentam unicamente essa personagem feminina: na capa, com uma expressão de terror, em que ela parece, quase a totalidade do corpo, mergulhada em sangue; nas folhas de rosto, são várias imagens dessa mesma personagem com diferentes expressões – medo, raiva, pavor. A partir desses elementos paratextuais, entendemos que esse terror da mulher espelha o terror da nossa civilização frente ao antropoceno.

Confluindo os preceitos teóricos dos estudos animais, do ecofeminismo e da intermedialidade de maneira correlacional, nos atentamos em um primeiro momento sobre como a narrativa gráfica é compreendida enquanto um tipo de mídia qualificada para analisar a relação imagem e palavra. Para isso, estabelecemos um paralelo com o curta-metragem também enquanto um tipo de mídia qualificada, visto que, como explica Lars

⁴ Disponível em:

<https://vimeo.com/156740563?embedded=true&source=video_title&owner=49309162>. Acesso em: 10 de ago. de 2022.

Elleström (2021), as mídias se constituem como ferramentas comunicacionais multimodais e intermidiais que somente podem ser entendidas em sua totalidade quando comparamos as suas semelhanças e diferenças. Nesse sentido, avaliar a interação entre ambos produtos de mídia pode significar encontrar certa essência. Já em um segundo momento, apresentamos os principais conceitos dos estudos animais e do ecofeminismo, para assim ser possível nos encaminharmos para a análise da história em sua dimensão alegórica.

1. De *Lavagem* (2011) à *Lavagem* (2015): do curta-metragem à narrativa gráfica

Apesar de não ser nosso objetivo neste estudo cotejar o curta-metragem em relação à narrativa gráfica, visto que isso demandaria um outro tipo de estudo, entender as características desses dois tipos de mídias qualificadas nos possibilitam delimitar quais aspectos devemos levar em consideração quando analisamos um objeto de pesquisa como *Lavagem* (2015), que foi construído a partir de outro. A ideia de os classificarmos como mídia qualificada surge das conceitualizações de Lars Elleström (2021) para descrever todos os tipos de mídias que demandam do contexto histórico e social para fazerem sentido quando não é possível serem amplamente interpretadas apenas pelos recursos básicos que todas elas compartilham entre si.

Para Elleström (2021), esses recursos básicos, os quais são chamados pelo teórico de modalidades, se dividem entre quatro características identificáveis que são comuns a todas as mídias, sendo cada uma delas composta por diferentes modos. Mais especificamente, por formas de ser ou se fazer das mídias que, durante o ato da percepção, vão se sobrepondo. Na perspectiva de Bruhn e Schirmacher (2022), essas quatro modalidades envolvem a forma como interagimos com cada produto de mídia de forma relativamente imediata, sem a demanda de uma interpretação.

Nesse sentido, há, primeiro, um objeto material (sólido, líquido, gasoso e/ou plasmático ou, ainda, orgânico e inorgânico), que percebemos através dos nossos sentidos (olfato, paladar, visão, tato e audição), e cujas diferentes características temporais e espaciais (altura, largura, profundidade e tempo) interagem com as outras duas modalidades. Quando percebemos sensorialmente que há algo sendo representado, ativamos diferentes configurações mentais (entendidas através da ilustração, que corresponde ao ícone; indicação, que diz respeito ao índice e a descrição para os símbolos, a partir da tricotomia peirceana) haja a significação para que assim.

Assim, se os modos dessas modalidades básicas forem suficientes para categorizar determinados produtos ou tipos de mídias, eles passam a ser entendidos como mídias básicas, por exemplo, uma narrativa verbal. Mas, quando não, é preciso levar em conta outros dois aspectos, para que se configurem como tipos de mídia qualificada.

Como referido anteriormente, o primeiro aspecto qualificador, chamado de aspecto qualificador contextual, trata dos discursos, das práticas, das convenções históricas, além de levar em conta a localização geográfica; enquanto o segundo, o aspecto qualificador operacional, refere-se às funções comunicativas das mídias que são esperadas ou presumidas. É assim que ao percebermos de imediato uma narrativa verbal não podemos identificar se se trata de um romance gótico ou uma novela de ficção científica, é necessário analisarmos em relação a vários aspectos, como ficha catalográfica, contexto de produção, elementos internos, etc.

Em *Media and modalities – Film*⁵, Signe Kjær Jensen e Niklas Salmose (2022) definem as modalidades e os aspectos qualitativos de um filme, o qual consideramos aqui como um sinônimo para os longas-metragens, uma vez que determinado termo geralmente está associado à audiovisuais cujo tempo de duração extrapola o dos curtas-metragens: enquanto o do primeiro é, comumente, definido em horas, o do segundo é em minutos. Entretanto, por compartilharem as mesmas etapas e tecnologias na pré-produção, produção e pós-produção, assim como as mesmas formas de mediação, é possível nos apropriarmos de tais concepções para pensar *Lavagem* (2011) se nos propuséssemos a analisar esses elementos.

Assim como os curtas-metragens, as narrativas gráficas também são qualificadas através de convenções. Em especial, por se apropriarem de linguagens cinematográficas como roteiro, enquadramento, entre outros recursos utilizados para a composição dos produtos de mídia que têm como uma das modalidades básicas a imagem. Mas, em vez das imagens em movimento dos filmes, há as imagens estáticas e planas; e, em vez das mídias sonoras, a mídia verbal escrita.

Em termos semióticos, Mats Arvidson et. al. (2022), explicam que os leitores estão acostumados que as imagens desempenhem, em maior grau, funções icônicas (ilustração), e, em menor grau, indexicais (indicação), enquanto as palavras, funções simbólicas (descrição). Entretanto, no caso das narrativas gráficas, os autores destacam

⁵ Sem tradução oficial para o português brasileiro até o final deste estudo.

que elas se encontram tão intimamente integradas na página, na modalidade material, as quais percebemos visualmente pela modalidade sensorial, que essas funções se fundem radicalmente.

Com isso,

aspectos visuais das palavras tornam-se importantes pelo uso estratégico da tipografia, e as imagens, por meio de sua repetição sequencial, transmitem significados e narrativas como as palavras. A interação semiótica pode ir ainda mais longe e convocar o som através da percepção visual, como usar caracteres em negrito em um balão de fala para implicar que as palavras estão sendo pronunciadas mais alto que o resto, ou usar efeitos sonoros e imagens ou palavras onomatopéicas para representar o som de uma porta rangendo ou de um cachorro mal-humorado⁶. (ARVIDSON ET. AL., 2022, p. 109)

Ou seja, devido a essas possibilidades únicas desse tipo de mídia, em determinados casos, as palavras podem se tornar imagens e as imagens podem se tornar palavras, como exemplificaremos a seguir. No entanto, pesquisadores das histórias em quadrinhos como Antônio Luiz Cagnin (2013) ressaltam que, independentemente da presença de palavras, as imagens devem ser o sintagma superior nesse tipo de mídia qualificada, cabendo às palavras — quando presentes — eliminar qualquer ambiguidade ou polivalência.

As imagens se comprovam tão importantes nesse tipo de mídia que as suas disposições nas páginas são o que ditam a ordem de leitura. Enquanto a uma tira de quadrinho composta por três ou quatro quadros foi convencionada uma leitura horizontal, da esquerda para a direita, ou vertical de cima para baixo, de maneira linear, nas narrativas gráficas são os encaixes entre os elementos, como sobreposições, adjacências e outras possibilidades organizacionais realizadas durante o momento da produção por parte do quadrinista que traçam qual ordem o perceptor deve seguir.

Em vista dessa característica singular, Thierry Groensteen (2015) argumenta que a leitura acaba tendo como ponto de partida aquilo que acaba sendo o mais evidente em um primeiro momento, seja, por exemplo, a cor, a disposição ou o tamanho dos elementos. Posteriormente, os olhos do leitor percorrem outros espaços, já que, primeiro, ele busca entender o contexto geral da página. Pensando a partir de conceitos da

⁶ Em inglês: “*Visual aspects of words become important through strategic usage of typography, and images, through their sequential repetition, convey meanings and narratives just like words. The semiotic interplay can go even further and summon sound through visual perception, such as by using bold characters in a speech balloon to imply that the words are being pronounced louder than the rest, or using sound effects and onomatopoeic images or words to represent the sound of a creaking door or a grumpy dog*”. Tradução nossa.

artrologia, espaçotopia⁷ e entrelaçamento, o teórico denomina esse tipo de leitura como artrológica — a qual se assemelha às concepções de Pierre Fresnault-Deruelle (1976), outro importante pesquisador da área dos quadrinhos, que a denomina esse aspecto como leitura tabular.

Quando comparamos determinadas cenas do curta-metragem *Lavagem* (2011) com a narrativa gráfica *Lavagem* (2015) a partir de tais concepções, podemos perceber que a construção das imagens estáticas que compõem as páginas desse segundo tipo de mídia qualificada deixa ver, ao menos, quatro processos que integram a sua transformação de mídia. A primeira é a da *seleção* das imagens em movimento, seguido do seu *congelamento* para a escolha de determinados *frames*. Isto é, as imagens estáticas que integram todos os produtos audiovisuais que, exibidas em sequência, dão a impressão de movimento.

A seguir, podemos perceber um *re-enquadramento* e, por fim, uma *estilização* a partir da estética intencionada pelo quadrinista. Nesse caso, a *estilização* escolhida foi a de imagens em preto e branco, que faz com que seja suprimida a sensação de profundidade das cenas, algo que um produto audiovisual consegue emular de melhor forma. Além disso, o quadrinista adota traços grossos em cada quadro que, por vezes, remetem a um *storyboard* “bruto”.

Ou seja, um esboço sequencial que é composto para pré-visualizar um filme, uma animação ou um gráfico animado, com ênfase “[...] nas gestualidades e expressões faciais (inclusive dos porcos), mas sem desconsiderar a ambientação (a casa e o chiqueiro) como “personagens”, como explica Gustavo Soldati Reis (2021, p. 91) na comunicação *Manda-nos para a vara de porcos: religião e subalternidade na história em quadrinhos Lavagem*, apresentada nos anais do V Congresso Nacional de Ciência da Religião. Um exemplo disso é quando Omar, o marido da mulher-protagonista, é retratado tanto no curta-metragem quanto na narrativa gráfica sentado junto aos porcos no chiqueiro. Por se tratar de uma importante cena presente em ambos os tipos de mídias qualificadas em razão de exprimir a temática central da história, como veremos em nossa análise, é possível percebermos a aplicação desses quatro processos.

Figura 1. Exemplo de *seleção*, *congelamento*, *re-enquadramento* e *estilização* das cenas.

⁷ Espaço e lugar.



Fonte: *Lavagem* (2011, 04min03seg) e *Lavagem* (2015, s/p)

Já as mídias verbais sonoras são transformadas em mídias verbais escritas ou em mídias imagéticas. Ou seja, tudo aquilo que compõe a trilha sonora do curta-metragem — diálogos, monólogos, efeitos sonoros, entre outros elementos auditivos — são re(a)presentados por meio de textos dentro de balões de falas ou como parte integrante do próprio cenário, como ilustram as imagens abaixo (Figura 2).

Figura 2. Exemplo das diferentes funções semióticas das mídias verbais escritas.



Fonte: *Lavagem* (2015)

Assim, quando observamos uma narrativa gráfica, é necessário levarmos em consideração, principalmente, as relações entre as funções icônicas (ilustração), indiciais (indicação) e simbólicas (descrição), para que o conjunto da obra possa fazer sentido a partir da perspectiva adotada.

2. Entre homens, mulheres, porcos e deuses

Assim como outros tipos de mídias cuja interpretação em diferentes camadas é lacunar, aberta, como é comum a obras de arte do cinema, da literatura e dos quadrinhos, *Lavagem* (2015) nos possibilita observá-la sob múltiplos enfoques teóricos enquanto objeto de estudo. Reis (2021) discorre brevemente sobre um desses direcionamentos ao focar, como o próprio título da comunicação indica, na representação da subalternização feminina através da religião, uma vez que a protagonista vive em um ambiente de opressão por parte do marido e da doutrina (aparentemente) evangélica a qual parecem seguir.

De fato, o teor crítico relacionado à religiosidade é um aspecto importante ao longo da obra, como veremos na próxima seção. Mas há ainda outros dois direcionamentos que são igualmente fundamentais para ampliarmos as discussões em torno dos sentidos que *Lavagem* (2015) evoca. Isso porque, quando combinadas, uma vez que são complementares entre si e, dependendo do ponto de vista dos teóricos, até mesmo redundantes, elas nos permitem desvelar outros significados quando aplicadas a esse produto de mídia em específico.

Como já referido diversas vezes até aqui, a primeira é a dos estudos animais que, como explica Angela Maria Guida (2011, p. 288), se trata de um viés teórico que dialoga, entre outras vertentes teóricas, com o feminismo, o marxismo e, em especial, o especificismo, uma vez que a sua grande reflexão está na “relação de poder e de soberania sobre o Outro, seja esse Outro o animal humano ou o animal não humano”. A partir da visão do ativista australiano Peter Singer (2014), Guida (2011) cita como exemplos desses estudos, entre os que comparam animais humanos, a sobreposição do branco ao negro devido a cor de sua pele, a do homem sobre a mulher por conta do gênero masculino e, também, a condição socioeconômica de alguns países privilegiados em associações à países periféricos.

Já no caso entre humanos e não humanos, que nos interessa particularmente nesta discussão, o crítico literário Greg Garrard (2012), por meio das concepções de John Berger (1979), ilustra tal perspectiva ressaltando a forma como afetamos a evolução das espécies domesticadas e selvagens através do processo de industrialização, que fez com que a maioria dos animais fossem retirados da vida cotidiana, à medida que o processo de produção de carne é escondido. Enquanto isso, as poucas espécies que não foram marginalizadas passaram a ser marionetes dos humanos na forma de animais de estimação

ou representados como objetos de espetáculo, assim como faz a Disney em seus parques e filmes de animação.

Em vista disso, autores como Roy G. Willis (1974, p. 128) já afirmavam, na década de 1970, que ao mesmo tempo próximos e estranhos aos humanos, aparentados e inalteravelmente não homens, os animais “[...] são capazes de alternar, como objetos do pensamento humano, entre a contiguidade do modo metonímico e o distanciado, modo analógico da metáfora”⁸. Para Garrard (2012), é justamente por contiguidade (metonímia) — a qual, para Peirce, é a característica principal do índice — que conseguimos entender os animais por termos humanos (antropomorfismo) ou os humanos por meios animais (zoomorfismo). Mas, quando essa associação é feita pelas diferenças, é possível compará-los enquanto ao déficit (mecanomorfismo) ou, mais raramente, como ressalta o autor, de superioridade (alomorfismo).

Tais associações e análises possibilitam, através de uma alteridade radical entre animalidade/humanidade, revelar as mais diversas problemáticas em torno das crises de subjetividade e identidade dos seres humanos, conforme argumenta Guida (2011). Mas, para atingirmos esse nível de discussão em relação a *Lavagem* (2015), é preciso levarmos em consideração um segundo direcionamento teórico, também já referido, que nos oportunizou aprofundar tais questões: o ecofeminismo. Ou, como o próprio termo indica, o feminismo pensado a partir da ecocrítica. As relações entre homens, mulheres, porcos e deuses, em *Lavagem*, assumem, assim, uma perspectiva alegórica, representando o macro, o modo como o animal homem masculino condiciona a vida na terra, afetando mulheres e animais não humanos. Vejamos que essa força está na linguagem, pois é necessário dizer “masculino” para retirar a mulher da equação animal humano.

Apesar de Reis (2021, p. 32) argumentar em sua comunicação que “dificilmente a construção de uma personagem feminina será “feminista” em um autor/artista homem que, primeiramente, não faz a experiência de reelaboração de suas vivências com o feminismo, em uma sociedade machista e patriarcal”, não há como interpretarmos a narrativa, seja qual for a perspectiva, sem considerarmos a condição de violência e miséria da protagonista, potencializada e influenciada pelo ambiente onde habita, espaço este que é construído e naturalizado pelo homem.

⁸ Em inglês: “[...] are able to alternate, as objects of human thought, between the contiguity of the metonymic mode and the distanced, analogical mode of the metaphor”. Tradução nossa.

No entanto, mesmo sendo este o caso específico desse produto de mídia, Maximiliano Torres (2009, p. 166) ressalta que uma situação como essa é uma um dos múltiplos olhares dessa vertente. Isso porque o ecofeminismo tem por objetivo geral denunciar todas as formas de opressão relacionadas às “[...] raça, gênero, classe social, dominação da natureza, do outro (a mulher, a criança, o idoso, o índio, o gay), propondo o resgate do Ser a partir de um convívio sem dominante e dominado, visando sempre a complementação e nunca a exploração”.

Para entendermos o que é o ecofeminismo, primeiro é necessário pontuarmos o que é a ecocrítica em si. Intimamente vinculada a análises culturais a partir de uma agenda moral e uma política “verde”, a ecocrítica, segundo Garrard (2012, p. 5), se trata de uma vertente teórica que tem por objetivo geral o “[...] estudo da relação entre o humano e o não-humano, ao longo da história cultural humana e implicando uma análise crítica do próprio termo “humano”⁹ — intenção essa que se assemelha a dos Estudos Animais.

No entanto, o teórico acredita que, por mais que estejam ligados à ciência da ecologia, os ecocríticos não são qualificados o suficiente para contribuir com os debates sobre os problemas ecológicos, mas sim aptos a desenvolverem uma “alfabetização ecológica” própria. Ou seja, desenvolvem a capacidade de ler, descrever e interpretar o ambiente que os cercam. Nesse sentido, nossa visão, como críticos da HQ, é limitada pelo nosso saber, levando a uma visão que é também simbólica.

Historicamente, o teórico explica que os primeiros trabalhos da ecocrítica estiveram voltados à poesia romântica, escrita da natureza e a narrativa do deserto, mas ao longo dos anos emergiu o interesse de observar outros tipos de mídias, como os filmes, a TV, a arte, a arquitetura e até parques temáticos, shoppings e zoológicos. Isso porque, assim como outras perspectivas teóricas, a ecocrítica vem passando por diferentes ondas em que determinadas tendências vêm se tornando mais latentes que outras durante certos períodos.

Variando em quantidade de conteúdos, tais ondas podem ser compreendidas de diferentes maneiras em consequência da visão particular de cada teórico que se propõe a categorizá-las. Por isso, dentre elas, podemos ter um panorama geral das temáticas até então trabalhadas a partir do comparativista americano Scott Slovic (2016), que as divide,

⁹ Em inglês: “[...] *the widest definition of the subject of ecocriticism is the study of the relationship of the human and the non-human, throughout human cultural history and entailing critical analysis of the term ‘human’ itself*”. Tradução Nossa.

até então, entre quatro ramificações que surgiram em tempos distintos e coexistem entre si.

A primeira onda, cujo início se deu a partir dos anos 1980, teve por foco o eixo americano-britânico e buscou compreender questões como a natureza não humana, o lugar selvagem e o ecofeminismo “discursivo”. Já a segunda, que começa a partir da metade dos anos 1990, tem em seu centro os múltiplos gêneros, a multiculturalidade, a ecocrítica da justiça ambiental e o urbano e o suburbano, pensando tudo isso na literatura local de várias regiões do mundo. Em contrapartida, a terceira onda, que surgiu nos anos 2000, visou questões como a teoria *queer* “verde”, vegetarianismo e translocalidade. Mas, para ele, hoje estamos imersos em uma quarta, que principiou nos anos 2008 e tem por intenção observar o feminismo material, a transc corporalidade e a co-extensividade humano-natureza. *Lavagem* é evidentemente parte dessa onda, ao mostrar o atravessamento entre o corpo do homem e do porco e o modo como o ambiente humano se torna uma extensão do chiqueiro, naturalizando a vida do homem naquele espaço.

Concomitantemente, assim como a ecocrítica e o feminismo, o ecofeminismo também pode ser classificado a partir de diferentes ondas, que deixam ver um panorama amplo daquilo que tem sido analisado até então. Para Torres (2009), o ecofeminismo pode ser dividido entre três ondas, que por vezes se complementam quanto se contradizem. A primeira é a do ecofeminismo clássico, que tem por foco a naturalização do detrimento da mulher em relação ao homem para a legitimação do patriarcado. Essa tendência compreende que a obsessão dos homens pelo poder acabou gerando guerras catastróficas, o envenenamento dos seres vivos e também a degradação do planeta. Por isso, enquanto a essência feminina está ligada ao pacifismo, à conservação da natureza e à proteção dos seres vivos, a masculina está na agressividade.

Já a segunda onda, denominada de ecofeminismo espiritualista do Terceiro Mundo, tem essa denominação por ter se originado a partir dos princípios religiosos de Ghandi, na Ásia, e da Teologia da Libertação, na América Latina. Nesse direcionamento, há uma postura crítica que visa à luta anti-sexista, anti-racista, anti-elitista, anti-anropocênica, assim como o argumento que o desenvolvimento da sociedade ocasiona um processo de violência à mulher e ao meio ambiente, enraizadas na dominação patriarcal e centralização de poder.

Em comparação, a terceira onda é a do ecofeminismo construtivista. Segundo Torres (2009), apesar de concordar e compartilhar idéias como o anti-racismo, o anti-

antropocentrismo e o anti-imperialismo, essa tendência é contrária ao essencialismo e não concorda com fontes religiosas e espirituais. Além disso, há a defesa de que a relação das mulheres com a natureza “[...] não está associada a características próprias do sexo feminino, mas é originária de suas responsabilidades de gênero na economia familiar, criadas através da divisão social do trabalho, da distribuição do poder e da propriedade” (TORRES, 165). Por essa razão, o ecofeminismo construtivista cunha ser necessário assumir novas práticas de interações de gênero e com a natureza. *Lavagem* é representativo dessa terceira onda, pela negação à religião e por mostrar uma assunção da mulher na destruição do espaço funcional do homem.

Juntas, tais perspectivas nos permitem observar *Lavagem* (2015) para além das questões religiosas trazidas por Reis (2021), conforme veremos a seguir.

3. *Lavagem* (2015), de Shiko: o devir-mulher como revolta ao devir-porco

Consequência da transição entre o mar e a terra em regiões tropicais e subtropicais, o mangue é um ecossistema costeiro que, ao mesmo tempo em que fornece uma barreira protetiva à linha da costa, também se encontra suscetível ao desmatamento e poluição do mar. Insípido, lamacento e de difícil vivência, o mangue é o cenário principal de *Lavagem* (2015) que, como bem resume Reis (2021, p. 90), “[...] aborda o protagonismo de uma jovem mulher que vive com um homem em uma casa muito simples de palafitas [...]”.

Logo na página de abertura da narrativa gráfica, Shiko apresenta essa ambientação ao mostrar em um primeiro plano o chiqueiro e, em um segundo plano, a simples residência cercada por lixo, como pneus e outros tipos de detritos. A casa e a mulher se apequenam diante dos porcos no chiqueiro, dois deles parecendo olhar desafiadamente para o leitor. Subentende-se, então, que a subsistência dos personagens se dá pela criação de porcos, a qual é confirmada quando a protagonista questiona se Omar vai morar com os animais, pois parece ter o hábito cotidiano de ficar junto ao ambiente insalubre onde são criados. É nesse sentido que se dá esse devir, em que a condição do personagem transforma-o, naturalizando sua vida junto aos porcos.

Figura 3. A apresentação da ambientação de *Lavagem* (2015)



Fonte: Lavagem (2015, s/p)

Ao contrário do personagem Omar, a mulher-protagonista não tem nome. No decorrer da narrativa gráfica, há diferentes situações que ressaltam a sua subalternização e silenciamento, sendo uma delas esse apagamento de sua própria identidade — a qual, podemos dizer, que é potencializada pelos momentos em que seu marido se refere a ela como “puta” e “rapariga”. No entanto, junto a essa condição vem também a subversão dessa mulher, que parece ocorrer no limiar entre a realidade e o delírio, a partir da distorção da imagem masculina, incluindo o zoomorfismo, quando ela parece ver no homem a imagem do porco. Ao mesmo tempo, quando vê esse outro como o porco, ela também se afasta da possibilidade de, como o marido, se assemelhar a ele.

Há, ao menos, dois momentos explícitos que demonstram essa aproximação entre o homem e o porco. O primeiro é quando há a representação tanto de um dos porcos quanto de Omar com características muito semelhantes fisicamente entre si: olhos pequenos, nariz largos, boca aberta e toda a estrutura da própria cabeça. Não obstante, o enquadramento escolhido para ambos também segue a mesma lógica: na diagonal, conforme mostrado abaixo.

Figura 4. Semelhanças imagéticas entre o porco e Omar.



Fonte: Lavagem (2015)

Outro zoomorfismo dos homens com os suínos é evidenciada quando, ao sair de casa sob a justificativa de ir à igreja, a mulher tem de pegar uma embarcação, mas, em vez de ir rezar, ela acaba se encontrando com o barqueiro na beira da praia, onde eles mantêm relações sexuais junto a um barco naufragado. Durante o ato, como se estivesse atônita ou em um transe, vemos a cena em que ela corta a cabeça do homem com um facão. Entretanto, em vez da cabeça humana, ela imagina a cabeça decepada e ensanguentada de um porco, a qual acaba colocando em sua própria como se buscasse experimentar a sensação de deixar de ser o que Simone de Beauvoir (1949 [2008]) denominou como o “Outro”, isto é, a mulher não é definida por si mesma, mas em relação ao homem. Mais adiante na história, quando entendemos que alguns acontecimentos são delírios, caso da presença do padre na casa, e quando o barqueiro reaparece ao final, entendemos que a decapitação é simbólica. É preciso matar o porco que há nos homens. E esse é o devir-mulher, matar o animal e, com ele, a sujeira, o pecado de que ela é acusada, mas também, no nível da sinédoque – e alegórico – o patriarcado.

Para Reis (2021, p. 94), essa questão do sexo na narrativa gráfica é bastante emblemática, pois “[...] o marido desconfia que a jovem esposa mantém relações extraconjugais e a repreende por isso, ao mesmo tempo em que a reprime/silencia em todo momento. Ignora-a.”. Ao voltar para o casebre, a mulher alerta Omar que a cheia se aproxima, mas ele fica tão relutante em sair do chiqueiro que ela pergunta a ele: “Vai morar com os porco?” (SHIKO, 2015, sem paginação).

Ilhados pela maré alta, a mulher logo passa a realizar os afazeres domésticos, ressaltando ainda mais a sua subserviência, enquanto o Omar assiste ao culto evangélico pela televisão a respeito do matrimônio: “Deus quer que a gente case! [...] Eu não estou preocupado com o aspecto cultural acerca do papel do homem e da mulher no casamento” (SHIKO, 2015, sem paginação), grita o pastor em sua pregação. Mas logo a rotina noturna

do casal é interrompida pela visita de um pastor que oferece a eles a escuta bíblica, e é convidado a entrar e jantar. Isso ocorre no mesmo momento em que a televisão para de funcionar, e ao final, quando o pastor desaparece, entendemos que esse pastor vem a ser um delírio que dá continuidade à presença do pastor na tela. Desta feita, no entanto, o pastor que vem à casa não fala em comunhão, mas instiga a mulher a matar o marido. Assim que ela o faz, a televisão volta a funcionar e volta o pastor na tela.

Na visão de Reis (2021, p. 94), os agentes religiosos em *Lavagem* (2015) — isto é, o pastor do programa e o que atravessa para o casebre — são “homens que instauram poderes heterônomos, masculinizados e heteronormativos em nome de Deus”. Para ele, a “[...] a liberdade desejada pela jovem mulher, oprimida por esse hegemonismo sexista que diviniza o masculino, volta a ser controlada pelo discurso do medo e da desconfiança imposto pelo homem religioso” (2021, p. 95). Isso porque, sentados à mesa, o pastor começa a dar indícios à mulher que seu marido sabe de suas traições e, por conta de sua infidelidade, almeja matá-la. Nesse sentido, o pastor que vem ao casebre distingue-se do outro, que fala em dar as mãos e aceitar o marido enviado por Deus, e assume uma aparência diabólica. Assim, é negando o divino que ela decide tomar uma atitude.

Rompendo de vez com o limiar entre a realidade e o delírio motivado por esse desejo de liberdade, o pastor começa a incentivá-la a matar Omar antes que ele a mate. Antes, ao entrar na casa, o pedaço de ferro usado para trancar a porta aparece em primeiro plano na mão de Omar, que, da porta, olha para a mulher de costas junto ao fogão. A imagem seguinte mostra Omar cercado pelos porcos, todos observando a mulher. A sugestão é de que ele irá matá-la e dar seu corpo aos porcos. Apesar de Reis (2021) argumentar que a religião, quando não interseccionalizada com outras dimensões da vida social, acaba sendo uma indutora de violência, como seria o caso em *Lavagem* (2015), podemos inferir pela perspectiva dos Estudos Animais e do ecofeminismo que a figura do pastor representa um aspecto intrínseco a todos os animais, sejam eles humanos ou não humanos: o instinto de sobrevivência que emerge em situações em que a vida é posta em perigo. Ele se torna, assim, uma voz interior da mulher que verbaliza sua vontade, já sugerida na cena com o amante, mas, ao mesmo tempo, reflete o ronco do porco trazido lá no início da história, avisando que está com fome.

Podemos dizer que tal instinto assume a forma de um pastor nos delírios da personagem, justamente por ser uma figura que carrega consigo o poder de

convencimento e imposição através da oratória. Ao mesmo tempo, é um homem e, na perspectiva já manifesta pela mulher, um porco e, por isso, é dele que vem o mal. Ao matar um semelhante — um outro animal humano, por mais que esteja submissa a ele —, a mulher rompe com as questões éticas e morais determinadas para o convívio em sociedade e passa a atender aos desígnios da selvageria animal, e com o aval de Deus-diabo-homem-porco, pois o pastor afirma ser vontade dele que ela mate o marido. A cena do sexo e a cena do assassinato do marido, assim, assumem uma mesma dimensão, a da liberdade do seu corpo aprisionado. Na primeira, ela mata o porco, na segunda, ela prepara o alimento aos porcos. O devir-mulher, como nos mostra a capa da HQ, está conectado ao sangue e à cheia da maré, que ali assumem uma mesma imagem.

Figura 4. Capa de *Lavagem* (2015).



Fonte: *Lavagem* (2015)

Ao quebrar um copo de vidro que estava em cima da mesa sem querer e ser agredida por Omar, que reclama do valor do objeto, evidenciando mais ainda também a miséria do casal, ambos entram em conflito verbal e físico. Quando o marido vai recolher os cacos de vidros do chão, a mulher pega a barra de ferro que trancava a porta e o agride diversas vezes na cabeça — justamente, a parte do corpo masculino que acaba se tornando um elemento simbólico ao longo da narrativa por evocar a imagem dos suínos.

A mulher pega um facão e destroça o corpo de Omar e dá os seus restos mortais aos seus porcos de criação. Apesar de espécies diferentes, tal ato pode ser entendido, em *Lavagem* (2015), como um canibalismo, uma vez que a mulher vê o marido imundo como um porco. Assim, em meio a carne, gordura, sangue e ossos, Omar torna-se a lavagem para os porcos.

Em seguida, ela atea fogo ao casebre, que explode quando o calor entra em contato com o botijão de gás. O homem, os porcos e o lixo viram, juntos, cinzas. Olhando para o fogo, ela mergulha nas águas do mar. Na chegada à embarcação, o barqueiro pergunta se ela vai à igreja, pois na primeira vez essa tinha sido sua resposta sobre a pergunta se ela iria passear. Ela, então, responde que não, afirmando seu dever. Por outro lado, se entendemos que há delírio e desejo contido na sua relação com os homens, também podemos pensar que talvez ela tenha apenas abandonado a casa e se banhado no mar, esse, o acontecimento real que vai libertá-la do ambiente que ela deixa para trás.

Considerações finais: o devir-mulher e o ecofeminismo

Podemos compreender *Lavagem* (2015), como conclui Reis (2021), como uma alegoria à violência doméstica, mas, também e, como pensamos, sobretudo, ao cerceamento da mulher em sua conexão com o masculino, então representando a condição do homem – o masculino – na terra. O devir-porco do homem pode ser entendido como uma representação do modo como nossa sociedade, condicionada ao patriarcalismo, assume em seu cotidiano a imensa produção de lixo pelo consumismo exacerbado, transformando os países subdesenvolvidos em lixeira, como os casos bem conhecidos da Costa do Marfim e da Nigéria, envenenados por países europeus que lá depositam seu lixo. Na obra *Entre rinhas de cachorros e porcos abatidos* (2009), Ana Paula Maia, ao contar a história de um abatedor de porcos e um lixeiro, mostra como esses lugares são naturalizados como submundos, como se não fossem resultado da ação humana como um todo, mas condicionados pelo mal de alguns, os “naturalmente” pobres, incapazes, sujos, preguiçosos.

A “lavagem” do corpo no mar como purificação da mulher assume a condição de transformar o homem em lavagem, em lixo, para que se possa livrar a terra desse mal – as imposições patriarcais e machistas. Por fim, transformar isso tudo em cinzas. O mangue ilhado, cercado de lama, rodeado de lixo e separado da civilização, é o grande chiqueiro do mundo. O devir-mulher nas águas do mar é a assunção de uma nova era, a

feminina, que nega a religião do homem que a aprisiona na função de esposa. É nesse sentido que o ecofeminismo assume uma dimensão mais ampla que o feminismo, pois faz ver que a relação de gênero que está nas bases da nossa civilização é a mesma que tem destruído a natureza e ameaçado a vida no planeta. Essa, no entanto, é apenas uma das possíveis interpretações em torno de *Lavagem*, uma vez que a narrativa produzida pelos meios gráficos carrega consigo simbolismos cuja polissemia permite, ainda, novas e diferentes significações.

Referências

- ARVIDSON, Mats; et. al. *Intermedial combinations*. In: BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. (Aut.). *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. 1 ed. Nova York: Routledge, 2022. p. 106-137.
- BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. 1 ed. Nova York: Routledge, 2022.
- CAGNIN, Antônio Luiz. Os Quadrinhos: um estudo abrangente da arte sequencial: linguagem e semiótica. São Paulo: Criativo, 2014.
- ELLESTRÖM, Lars. As modalidades da mídia II. Porto Alegre: ediPUCRS, 2021.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. *Du Linéaire au Tabulaire*. In: *Communications*, n° 24, Paris: SEUIL, 1976. p. 7-23.
- GROENSTEEN, Terry. O sistema dos quadrinhos. Nova Iguaçu: Marsupial, 2015.
- JENSEN, Signe Kjær; SALMOSE, Niklas. Media and modalities – Film. In: BRUHN, Jørgen; SCHIRRMACHER, Beate. (Aut.). *Intermedial studies: an introduction to meaning across media*. 1 ed. Nova York: Routledge, 2022. p. 28-41
- REIS, Gustavo Soldati. “Manda-nos para a vara de porcos”: religião e subalternidade na história em quadrinhos lavagem. In: *Anais do V Congresso Nacional de Ciência da Religião*. Juiz de Fora: Minas Gerais, 2021. p. 89-97
- SHIKO. *Lavagem*. São Paulo: Mino, 2015.
- VARGAS, A. De Buster Brown a Burroughs: introdução a uma genealogia irônica dos quadrinhos brasileiros. *Veredas: Revista da Associação Internacional de Lusitanistas*, n. 31, p. 9-24, 5 maio 2020. Disponível em: <<https://revistaveredas.org/index.php/ver/article/view/633>>. Acesso em: 13 de ago. de 2022.

Agradecimentos

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), que viabilizou essa pesquisa sob a forma de bolsa de estudo para o doutorando deste artigo por meio do Programa de Suporte à Pós-Graduação de Instituições Comunitárias de Educação Superior (PROSUC).