



GUILHERME SFREDO MIORANDO

**SEXUALIDADES E IDENTIDADES EM UM RELATO DE SI EM QUADRINHOS: UMA
ANÁLISE DE *FUN HOME - UMA TRAGICOMÉDIA EM FAMÍLIA*, DE ALISON BECHDEL**

Canoas, 2019.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

M669s Miorando, Guilherme Sfredo.

Sexualidades e identidades em um relato de si em quadrinhos [manuscrito]: uma análise de *fun home* – uma tragicomédia em família, de Alison Bechdel / Guilherme Sfredo Miorando – 2019.

155 f.; 30 cm.

Dissertação (mestrado em Memória Social e Bens Culturais) – Universidade La Salle, Canoas, 2019.

“Orientação: Profª. Dra. Tatiana Vargas Maia”.

1. Identidade. 2. Sexualidade. 3. Histórias em quadrinhos. 4. Bechdel, Alison. I. Maia, Tatiana Vargas. II. Título.

CDU: 316.7

Bibliotecário responsável: Melissa Rodrigues Martins - CRB 10/1380

GUILHERME SFREDO MIORANDO

**SEXUALIDADES E IDENTIDADES EM UM RELATO DE SI EM QUADRINHOS: UMA
ANÁLISE DE *FUN HOME - UMA TRAGICOMÉDIA EM FAMÍLIA*, DE ALISON BECHDEL**

Dissertação de Mestrado Profissional
apresentado à banca examinadora do Curso de
Memória Social e Bens Culturais da
Universidade La Salle – Unilasalle para
obtenção do grau de Mestre em Memória
Social e Bens Culturais.

Orientação: Profa. Dra. Tatiana Vargas Maia

Canoas, 2019.

AGRADECIMENTOS

O meu maior incentivador para engrenar uma carreira acadêmica e estender meus estudos em quadrinhos foi o meu irmão, Bernardo. Dessa forma também estreitamos ainda mais nossa relação de irmãos, dividindo ainda mais anseios, dificuldades e alegrias, da mesma forma como temos feito há mais de três décadas.

Agradeço também aos à minha orientadora Profa. Dra. Tatiana “Tati” Vargas Maia e ao meu co-orientador Prof. Dr. Steven “Steve” Fred Buttermann, por me conduzirem nos meandros e nas complicações que é estudar uma sociedade que se dividiu em gêneros. Também me conduziram, de uma forma ou de outra, pela teoria queer, que quer que isso tudo seja discutido, desconstruído e subvertido sem “queimar a bruxa” Judith Butler no processo.

Ao mesmo tempo, descobrir os segredos da identidade gay e das suas práticas, bem como a força interna que eu precisava para vencer essa barreira, é mérito dos meus amigos fãs de X-Men, Gus Frost, Morpho, X-Boy, X-Dan, Simptar e Cifra, distribuídos pelo Brasil e reunidos pela internet e pelos mutantes da Marvel.

Agradeço aos meus colegas do mestrado, que me receberam de braços abertos em suas casas e em suas vidas, e se tornaram meus novos amigos, tornando essa trajetória ainda mais prazerosa.

Sem os integrantes do grupo Colecionadores de HQs dos Pampas, em especial o José Borba e a Annie O’Reilly, essa minha paixão por quadrinhos não teria alçado novos patamares. Foram muitos encontros, encontrões e encontrinhos de amizade, parceria e brigas por causa de quadrinhos.

O Grupo de Pesquisas em Arte Sequencial e Cultura Pop, o Cult de Cultura, das Faculdades EST, coordenado pelo Prof. Dr. Iuri Andréas Reblin, me acolheu e ajudou a evoluir no que tange à pesquisa em histórias em quadrinhos.

Agradeço também aos professores coordenadores do Mestrado Profissional em Memória Social e Bens Culturais da Universidade La Salle, Prof Dr. Lucas Graeff e Prof. Dra. Cleusa Maria Gomes Graebin. Ao Lucas pela concessão da bolsa no Observatório Cultural e pelas conversas iluminadoras sobre a academia e a pesquisa, e à Cleusa por servir de mentora no ótimo estágio docente que tive ao lado dela no curso de História da Universidade LaSalle.

Por fim, agradeço à autora de *Fun Home*, Alison Bechdel, por ter concebido esta obra e por ter chegado em minhas mãos em uma noite que tomei a decisão que iria assumir minha sexualidade para o mundo, inspirado em sua jornada. Hoje, ela serve como base para este trabalho.

Tudo em mim
 Quer me revelar
 Meu grito, meu beijo
 Meu jeito de desejar
 O que me preocupa
 O que me ajuda
 O que eu escolho pra amar
 Quando amanheço
 Quando me esqueço
 Quando morro de medo do mar

Me revelar

- Zélia Duncan

Eu tô te explicando
 Prá te confundir
 Eu tô te confundindo
 Prá te esclarecer
 Tô iluminado
 Prá poder cegar
 Tô ficando cego
 Prá poder guiar

Tô

- Tom Zé



Mafalda, de Quino.

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo a criação de um produto cultural a partir da análise de *Fun Home, uma tragicomédia em família*, de Alison Bechdel, enfocando elementos de identidade e de sexualidade. *Fun Home* foi muito premiada no cenário dos relatos de si em quadrinhos principalmente por sua abordagem do tema da identidade sexual. Neste trabalho, estabelecemos uma metodologia inédita para análise dos quadrinhos, envolvendo a produção de sentido, ou seja, as interpretações do leitor sobre a narrativa. Assim, estipulamos dois eixos de análise baseados nos processos da análise de conteúdo. O eixo estrutural dá conta da linguagem dos quadrinhos, servindo como norteador de questões de clareza e mistério. O eixo temático analisa em categorias elementos que se relacionam com conceitos de identidade e de sexualidade. Entendemos que ainda que a identidade de uma pessoa não seja fixa, mas construída ao longo de sua vida, o ser humano precisa relatar a si mesmo a partir de uma noção de fixidez tomando determinadas identidades como destino. Também percebemos que os quadrinhos, por serem um meio marginalizado, são uma excelente ferramenta para comunicar sobre identidades (sexuais ou não) também marginalizadas. Isso porque os quadrinhos são um meio de acesso a todos, comunicando com imagens e palavras através do ritmo de aquisição dado pelo leitor.

Palavras-chave: histórias em quadrinhos, identidade, sexualidade, relato de si, Alison Bechdel.

ABSTRACT

This Master's thesis aims to create a cultural product from the analysis of the graphic novel *Fun Home, a family tragicomic*, by Alison Bechdel, focusing on elements of identity and sexuality. *Fun Home* enjoys great recognition in the scenario of autobiographical comic books, mainly because of the way it approaches the theme of sexual identity. In this work, we established a new methodology for analyzing comics, involving meaning-making, that is, the reader's interpretations of the narrative. Thus, we stipulate two axes of analysis based on the processes of content analysis. The structural axis accounts for the language of the comic book, dealing with issues of clarity and mystery. The thematic axis analyzes elements that are related to concepts of identity and sexuality. We understand that a person's identity is not fixed but built throughout their life. However, human beings resort to a notion of fixity to narrate themselves, taking some identities as destiny. We also point out that comics, as a marginalized medium, are an excellent tool for communicating about marginalized (sexual or otherwise) identities. This is because comics serve as an accessible means of communication, in which the readers pace the acquisition of images and words according to their own meaning-making processes.

Keywords: comics, identity, sexuality, account of oneself, Alison Bechdel.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	9
2 DEFININDO O QUE NÃO QUER SER DEFINIDO	20
2. 1 Identidade.....	21
2.1.1 Identidade de Gênero	25
2.1.1.1 Identidade homossexual e lésbica	30
2.1.2 Performance Social versus Performatividade de Gênero	38
2.1.2.1 <i>Gayze, gaydar</i> e reconhecimento mútuo homossexual.....	43
2. 2 Outsiders e Estigmatizados	47
2. 3 Relato de Si	51
2.3.1 Relato de Si em Quadrinhos	57
2.4. Relatar a Si Mesmo	72
3 METODOLOGIA OU COMO IDENTIFICAR UM QUEER NOS QUADRINHOS .	76
3.1 Por uma metodologia de pesquisa em produção de sentido nos quadrinhos	81
3.2 Descrição da Metodologia	84
3.2.1 Eixo Estrutural	88
3.2.2 Eixo Temático	93
3.3 Metodologia do Produto	95
3.3.1 Escopo dos Custos do Produto e Cronograma de Produção	99
<i>Descrição do Produto</i>	99
<i>Tabela de Custos (para a amostra)</i>	100

<i>Tabela de Custos (para o produto finalizado)</i>	100
<i>Cronograma de produção</i>	101
4 SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE: UMA ANÁLISE DE <i>FUN HOME</i>	102
4.1 Análises de passagens específicas de <i>Fun Home</i>	102
4.2 Análise geral de <i>Fun Home</i>	125
4.3 Aplicação da análise ao desenvolvimento do produto	136
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	140
6 REFERÊNCIAS	146
7 APÊNDICES	154
7. 1 Instrumento de Pesquisa.....	154

1. INTRODUÇÃO

A imagem que abre este projeto faz parte de uma tirinha da Mafalda, personagem do quadrinista argentino Quino. Nela, depois de ouvir notícias desastrosas sobre o mundo, Mafalda resolve ligar o rádio em uma estação de música clássica, seu tipo favorito de som, e brincar de montar uma casinha. Assim, ela conclui: “Hoje quero viver sem me dar conta”. Mafalda está se referindo à dificuldade de viver sem tomar a dolorosa consciência dos acontecimentos que a cercam e que torna desafiadora a vida no mundo.

Os quadrinhos, como esta tirinha de Mafalda, possuem algumas vantagens sobre as demais mídias, entre as quais podemos elencar o tempo de assimilação do conteúdo, que pode ser estipulado pelo próprio leitor, diferente de uma mídia audiovisual, por exemplo. Os quadrinhos também unem imagens e palavras num mesmo espaço-tempo, possibilitando que um terceiro significado seja produzido pelo leitor ao justapor esses dois elementos. Isso confere uma subjetividade muito maior aos quadrinhos, colocando-os, neste parâmetro, em algum lugar entre o audiovisual e o texto puro.

Os quadrinhos autobiográficos, ou ainda, os relatos de si em quadrinhos - expressão que usaremos para nos referirmos ao tipo de quadrinho estudado neste trabalho -, são imbuídos de boas doses de subjetividade. Isso porque eles contam a história do próprio autor pelo próprio autor. Mas eles não os fazem apenas através de texto como poderia ser um relato de si ao qual o público está mais acostumado, eles também trazem essa vida contada através de ilustrações e dentro do ritmo característico das histórias em quadrinhos, ou seja, divididos em quadros que restringem o espaço e o tempo da ação. Assim sendo, como a adição destes elementos, a subjetividade de um relato de si em quadrinhos ganha outros contornos que uma cinebiografia ou uma biografia em prosa, esteja ela retratando ou não o próprio autor, teriam. O fato é que todo relato de si dá conta de uma visão de mundo específica que se propõe a descrever ou até mesmo a justificar uma existência.

Porém, outra questão bastante presente nos quadrinhos que tratam dos relatos de si é a dificuldade de viver em um mundo sem nele prestar contas de si mesmo, como deseja Mafalda na tirinha da epígrafe deste trabalho. Essa dimensão não é mais algo involuntário, pois o mecânico se tornou algo cotidiano. É impossível não se dar conta do mundo e daqueles que nele habitam. Para tanto, é preciso um esforço individual para se desligar do que está interferindo com o indivíduo, para que ele não precise “dar conta” a nada nem ninguém.

Prestar conta de si para o mundo faz parte do processo de *outing*, ou seja, a revelação, por parte dos homossexuais, de suas preferências sexuais. Como diz Daniel Borrillo em seu livro sobre a homofobia, “o homossexual, em decorrência de sua diferença, deve apresentar-se, solicitar autorização, e prevenir aos ‘normais’ de sua entrada em um território que não é naturalmente destinado a ele” (BORRILLO, 2016, p. 103).

Essa demanda, ao nosso ver, não é apenas a confirmação da heteronormatividade, mas de uma relação de poder entre o “eu” e o “outro”, de apresentar uma narrativa de sua vida para justificar sua existência. As outras duas músicas, de Zélia Duncan e Tom Zé, tem a ver com a teórica central deste estudo, Judith Butler, e o paradigma que ela inspirou: a teoria queer. A música *Me Revelar*, de Duncan fala sobre as pistas que a performatividade de gênero, sobre a qual falaremos com detalhes mais para frente, revela e encobre ao mesmo tempo, num dubio jogo de significações. Já a música *Tô*, de Tom Zé, sintetiza os princípios da teoria e da ideologia queer: de confundir, de não explicar, de não classificar nem julgar.

Mas, como se constrói esse conflito de identidades sexuais e de gênero, dentro de uma cultura onde o desvio do “normal” é visto como algo abjeto e digno de desprezo? Nesta pesquisa, propomos investigar construção e a representação da identidade e da sexualidade em uma narrativa de si em quadrinhos, por meio do estudo da graphic novel *Fun Home: uma tragicomédia em família*, de Alison Bechdel.

Para tanto precisaremos esclarecer de que forma as nuances entre clareza e mistério dentro da subjetividade característica deste tipo de narrativa se estabelecem nas cenas que abordam identidade e sexualidade e como as especificidades próprias das narrativas dos quadrinhos contribuem ou impõem obstáculos para estas definições. Da mesma forma também buscaremos entender como acontece essa construção identitária e sexual tanto na narrativa da própria obra *Fun Home* como na cronologia existencial da autora Alison Bechdel.

Não temos conhecimento de metodologias que compreendam o estudo das identidades e das sexualidades dentro de uma história em quadrinhos. Também inexistem um sistema de pesquisa específico e amplamente utilizado de análise de produtos da arte sequencial. Assim, iremos desenvolver nosso próprio método, baseado em teóricos dos quadrinhos (MCCLLOUD, 2005; GROENSTEEN, 2015; EISNER, 2010; GROENSTEEN, 2011 e 2015) e do design (KIDD, 2016). Para as categorias que envolvem a sexualidade nos embasaremos fortemente nas teorias da filósofa pós-estruturalista Judith Butler (1997, 2002, 2011, 2015, 2016 e 2017) e demais teóricos da sexualidade e do queer (WEEKS, 2000; COHLER E HAMMACK, 2009;

MISKOLCI, 2016). A forma como esta análise será executada será descrita em detalhes no capítulo 3 deste trabalho referente à metodologia.

Explorar o tema dos quadrinhos, a partir dos anos 2000, acompanhou uma nova valorização deste objeto enquanto mídia e como arte, uma vez que os super-heróis - e os quadrinhos em geral - tomaram de assalto o audiovisual e se fortaleceram como nicho da cultura pop. Em consonância com uma tendência mundial, o mercado de quadrinhos brasileiros têm visto uma explosão de criadores e produção independente, dando sinais de amadurecimento. O quadrinista brasileiro se diferencia por ser um profissional múltiplo, que desenha, escreve, edita, letreira e colore. Essa multiplicidade, porém, não parece abranger a produção de teoria sobre os quadrinhos, sendo poucos os autores que se engajam nos campos da criação artística e teórica.

Se por um lado há uma profusão dos livros teóricos que abordam o tema histórias em quadrinhos no mercado editorial brasileiro, como as consagradas séries de livros de Scott McCloud e de Will Eisner, bem como livros tradicionais da pesquisa brasileira em quadrinhos como os de Álvaro de Moya, Moacyr Cirne e Gonçalo Júnior, por outro, são poucos os que analisam e teorizam o “fazer” quadrinhos. A literatura predominante versa sobre manuais e guias práticos ou livros que relacionam quadrinhos com outras áreas de conhecimento, como por exemplo a educação, como várias coletâneas de artigos desenvolvidas e organizadas por Waldomiro Vergueiro e Paulo Ramos, bem como a linha editorial da Editora Criativo. Para que a cultura dos quadrinhos continue a amadurecer, é preciso explorar relações entre teoria e prática e seus significados sociais.

Nossa experiência na produção de quadrinhos pode contribuir com os estudos na área, agregando uma óptica da produção que vá além da visão acadêmica, estruturada segundo o rigor científico típico dos estudos realizados em uma pós-graduação. A dissertação proposta aqui busca explorar teorias como as de Judith Butler de forma a articular as práticas criativas dos quadrinhos como bens culturais a conceitos de gênero e memória social.

Com o intuito de produzir um produto de Mestrado Profissional, nos propusemos estudar os quadrinhos autobiográficos para que, ao final desta jornada, possamos, através da discussão aqui trabalhada, construir minha próprio relato de si em quadrinhos abordando nosso processo de construção de identidade de gênero e sexualidade. O estudo da obra *Fun Home*, de Alison Bechdel, é um ponto de partida frutífero para estes objetivos, pois como falaremos a seguir, une quadrinhos, gênero e memória, bem como faz uma abordagem

bastante erudita do tema sexualidade. A própria ascensão dos relatos de si em quadrinhos no formato de graphic novels auxiliou a penetração dos estudos dos quadrinhos em diversas áreas acadêmicas, garantindo mais respaldo tanto para o quadrinho como objeto de estudo quanto para os próprios quadrinhos enquanto bem cultural. “Quadrinhos autobiográficos têm sido centrais para o desenvolvimento dos Estudos em Quadrinhos como uma área legítima de interesse acadêmico” (KUNKA, 2018, p. 53).

Por essas e outras razões é que a presente pesquisa é importante para a confecção de nosso produto final. Será através do estudo das peculiaridades e nuances de *Fun Home* que vamos entender de que maneira se faz um relato de si em quadrinhos focando na identidade e na sexualidade. Poderemos entender como a autora aborda estes temas tão delicados e de que maneira se posiciona sobre e através deles. Ao fim do trabalho de análise, compreenderemos de que forma os elementos imagéticos e textuais auxiliam (ou atrapalham) na concepção e entendimento do leitor sobre uma vida que é perpassada por questionamentos da ordem da identidade e da sexualidade, e como eles interagem entre si. Estes são alguns dos questionamentos e objetivos que nortearão nossa pesquisa sobre o quadrinho *Fun Home* e seus mecanismos, para que compreendamos o que está por trás da feitura de um produto como esse, direcionando, assim, esses esforços para o trabalho em nosso produto. Mas por que, exatamente *Fun Home*?

A obra *Fun Home*, de Alison Bechdel também ganhou destaque de várias áreas do conhecimento como as letras, a comunicação, as artes, a memória, a filosofia, a psicologia, a sociologia, a antropologia e outras ciências humanas, muito por causa da transdisciplinaridade que este quadrinho consegue desenvolver.

Esses dois trabalhos [*Persépolis* e *Fun Home*] também ganharam atenção acadêmica significativa, bem como aparições frequentes nos programas de ensino médio e superior, acrescentando ao “cânone” da graphic novel já ocupado pelo *Maus* de Art Spiegelman. Essa atenção crescente, no entanto, veio junto do aumento do escrutínio cultural, já que ambos os trabalhos se tornaram alvos de ataques de grupos conservadores por seu suposto conteúdo explícito (KUNKA, 2018, p. 53).

Alison Bechdel começou a se destacar como quadrinista a partir de suas tirinhas em quadrinhos *Dykes to watch out for*. Através desse trabalho, em uma das tirinhas, criou o que ficou conhecido como “Teste de Bechdel” cuja proposta é averiguar, por meio de três simples

questões, se um produto da indústria cultural está tratando as mulheres igualitariamente e não objetificada: através de três itens é possível fazer essa verificação (ver Figura 1).

Figura 1: *The Rule/ Mo Testa*: origem do Teste Bechdel (1985).



Fonte: BECHDEL, Alison. *Dykes to watch out for*¹.

¹ "Sidney: Quer ver um filme e comer pipoca?/ Mo: Bem... Eu não sei... Eu tenho essa regra, sabe... Só vou a um filme que satisfaça três requerimentos básicos. UM: tem de haver pelo menos duas mulheres nele que, DOIS que falem entre elas sobre, TRÊS, algo que não seja sobre um homem./ Sidney: Bem restritivo, mas uma boa

Depois de obter certa notoriedade com suas tirinhas, Alison elaborou uma narrativa autobiográfica explorando sua relação com seu pai, e como isso interferiu na construção de sua identidade de gênero. O resultado foi *Fun Home: uma tragicomédia em família*, uma *graphic novel* que elevou o status desse gênero de quadrinhos. Fun Home foi muito premiada, tendo sido contemplada com o título de “livro do ano” das revistas *Time*, *Publishers Weekly*, *New York*, pelos jornais *The Times* e *The New York Times*, e pelo site *Amazon.com* em 2006. Também foi indicada ao *National Book Critics Circle Awards* e venceu o prêmio Eisner, o Oscar dos quadrinhos. Na França, participou da seleção oficial do Festival de Angoulême. Lá também, foi publicada em série no jornal *La Libération*. O livro foi traduzido para o italiano, alemão, espanhol, húngaro, polonês e chinês. No Brasil foi publicado pela *Conrad Editora*, em 2008, embora estas edições sejam difíceis de ser encontradas em livrarias e sebos. Em função da indisponibilidade da publicação em lojas, a maioria dos leitores têm acesso à obra através dos famigerados *scans* de quadrinhos, a pirataria de material autoral de arte sequencial. Depois dos estudos para este trabalho terem sido iniciados, em agosto de 2018, a editora *Todavia Livros* lançou uma nova edição de Fun Home, traduzida por André Conti, o mesmo tradutor da versão da *Conrad Editora*. Conti também é um dos donos e editor-chefe da *Todavia Livros*, porém fez questão de refazer a tradução feita por ele mesmo dez anos antes.

No ano de 2013, a *graphic novel* foi adaptada para um musical da Broadway, que ganhou o prêmio Tony de melhor musical, além de outras premiações como Lucille Lortel, Obie, *New York Drama Critics Circle* e foi finalista do prêmio Pulitzer. Além disso, entrou para a história dos musicais como o primeiro espetáculo musical protagonizado por uma jovem lésbica. Essas nomeações atestam a importância dessa obra para o circuito da cultura, contribuindo para o meio dos quadrinhos tanto no que tange a temática LGBT quanto para o gênero artístico de relato de si, circunscrito dentro das escritas da memória.

Para Bechdel, uma de suas maiores inspirações e aspirações foi fazer algo parecido com o trabalho de Howard Cruse, o premiado escritor e desenhista de *Stuck Rubber Baby*, uma *graphic novel* que se passa no sul dos Estados Unidos e lida, além da formação gay nos anos 60, com racismo e homofobia.

ideia./ Mo: Não é brincadeira! O último filme que fui capaz de ver foi Alien. As duas mulheres começam a falar entre elas sobre O MONSTRO./ Sidney: Quer ir à minha casa e fazer pipoca?/ Mo: Agora sim falou a minha língua! (Tradução livre nossa).

Sempre amei desenhar, e eu pensei que talvez me tornasse cartunista um dia, mas acabei abandonando esse desejo - parecia uma escolha de carreira muito imprudente. Na época em que fiz a faculdade, eu pensava “ninguém precisa se tornar um cartunista”. Mas então me deparei com uma cópia de *Gay Comix* #1 que ele [Howard Cruse] editou, na livraria Oscar Wilde e foi algo do tipo: “Nossa, cara! você pode fazer quadrinhos sobre a sua própria vida real sendo uma pessoa gay”. E aquilo foi marcante para mim. Foi assim que, próxima a eles, comecei a fazer meus próprios quadrinhos. Então Howard foi incrivelmente formador nesse sentido. Mas também, amei o fato de que ele era tão bom - ele era tão tecnicamente bom naquilo que ele fazia, mas ele ainda fazia coisas com temática queer [*he still did queer stuff*, no original, pode ter dois sentidos, como o de tornar as coisas estranhas e a de aproximá-las do universo LGBT]. Ele estava trazendo talento para uma subcultura que mexia muito comigo. (BECHDEL e CHUTE, 2006, p. 1013)

A escolha de *Fun Home* como objeto de estudo está ligada ao seu aspecto memorial. Admitindo que a memória é um fator essencial para a construção da identidade, *Fun Home* adquire uma relevância destacada para este projeto tendo em vista que o outro elemento caro à narrativa de *Fun Home*: a construção da identidade de gênero. Mas para além da ligação do objeto com o escopo do programa de pós-graduação em questão, se encontra sua importância cultural.

Embora estrangeirismos, dentro dos linguajares acadêmicos da área de gênero e de histórias em quadrinhos os termos queer e graphic novel já são expressões assimiladas nos estudos de quadrinhos e de sexualidade. Estes termos não serão usados em itálico. Cabe afirmar porém que a difusão de termos como esses em detrimento a termos na língua portuguesa denota como estes dois campos de estudo sofrem do imperialismo cultural e linguístico por parte de seus parentes ricos, os estadunidenses. Também optou-se, muitas vezes por utilizar-se o termo queer no lugar de LGBT (Lésbicas, Gays, Bissexuais e Transgêneros) ou LGBTQI+ (Lésbicas, Gays, Bissexuais, Transexuais, Queer, Intersexuais e Outros), a não ser quando a expressão diz respeito a movimentos ou outras especificidades.

Concordamos com a definição de queer de acordo com Richard Miskolci (2016, p. 25), em que o queer “não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo”. Dessa forma, a expressão “queer” se torna mais abrangente do que qualquer “sopa de letrinhas”, como dito popularmente.

Entendemos que a junção dos temas de memória aliada a campos pouco explorados como os quadrinhos, tão complementares, e ainda, a ligação destes dois campos com o da identidade queer, traz nova luz para as pesquisa nas três áreas. Este trabalho possui potencial

tanto de reconhecimento dos quadrinhos enquanto uma forma de comunicação legítima e emergente, quanto de destacar a identidade queer e o papel da memória estabelecendo estas possibilidades.

A memória é uma área que encontra muitas semelhanças com os quadrinhos, principalmente na sua natureza rizomática, que pode sugerir várias interpretações para o todo. No caso do objeto desta pesquisa, a graphic novel *Fun Home*, existem disponíveis algumas teses e dissertações sobre a obra. Todavia, sua grande maioria aborda os aspectos linguísticos da mesma. Temos “Fun Home: os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel”, de Debora Cristina Ferreira de Camargo (2013) e “A performance autobiográfica nos quadrinhos: um estudo de Alison Bechdel”, de Aline de Alvarenga Zouvi (2015). Encontramos capítulos de livro sobre *Fun Home* no Brasil. No livro *Enquadrando o real: ensaios sobre quadrinhos (auto)biográficos, históricos e jornalísticos* (2016), organizado por Waldomiro Vergueiro, Paulo Ramos e Nobu Chinen, Aline de Alvarenga Zouvi apresenta o artigo *Auto-Obsessão versus Representatividade nos Quadrinhos de Alison Bechdel*. Já Daianny Ferreira Dantas, apresenta o artigo *Os Espelhos em Fun Home de Alison Bechdel: mise en abyme e performatividade na representação de sexualidades dissidentes*, no livro *Questões de Sexualidade nas Histórias em Quadrinhos* (2014), organizado por Amaro Xavier Braga Jr..

Encontramos algumas teses e dissertações de língua inglesa que abordam tanto os temas de quadrinhos autobiográficos como o próprio *Fun Home* como é o caso de *A dark uncertain fate: homophobia, graphic novels and queer identity*, de Michael Buso (2010). Mais específico para os super-heróis, mas ainda abordando a questão de gênero nos quadrinhos, temos *From 'ambiguously gay duos' to homosexual superheroes: the implications for media fandom practices*, de Gemma Corin (2008). Sobre performatividade de gênero e o próprio *Fun Home*, Aimee Vincent (2011) escreveu *Performativity in comics: representations of gender and sexuality in Alison Bechdel's Fun Home*.

Também existem capítulos de livros que tratam especificamente sobre *Fun Home*, seja pelo viés feminino, autobiográfico ou de quadrinho independente. Podemos encontrar o viés feminino no livro *Graphic women: life narrative & contemporary comics*, de Hillary Chute (2010), que dedica um capítulo para a análise de *Fun Home*. No âmbito dos quadrinhos autobiográficos, *Fun Home* também é abordado em *Autobiographical Comics: life writing in*

pictures, de Elizabeth El Refaie (2011) e em *Drawing for life: memory and subjectivity on comics*, organizado por Jane Tolmie (2013).

No livro de Andrew J. Kunka (2018), *Autobiographical comics*, *Fun Home* é citado várias vezes durante o texto todo e ganha uma seção específica no capítulo que aborda quadrinhos autobiográficos sobre minorias sexuais. *Fun Home* é analisado como quadrinho independente e alternativo, no livro de Charles Hatfield (2005), intitulado *Alternative Comics an emerging literature*. Temos ainda o livro *Memory comics: archives and styles*, organizado por Maaheen Ahmed e Benoît Crucifix (2018), que encaram os aspectos de arquivo e de estilo que envolvem os relatos de si em quadrinhos. Já em *Documentary comics: graphic truth-telling in a skeptical age*, a autora Nina Mickwitz (2016), faz uma comparação em técnicas documentárias utilizadas tanto no cinema como nos quadrinhos, abordando como um dos exemplos de autobiografias em quadrinhos, a obra de Alison Bechdel.

Além disso, existem artigos e ensaios estrangeiros, que encontramos na plataforma do Project Muse, sobre a relação de *Fun Home* com a memória, mas poucos deles enfocam na identidade ou na representação da mesma. Um dos artigos mais citados dentro destes artigos é o de Ann Cvetkovich (2008), *Drawing the Archive in Alison Bechdel's Fun Home*, que analisa os processos de arquivo, como fotos e mapas e sua importância para a composição da memória autobiográfica em *Fun Home*. Já o artigo de K. W. Eveleh (2015), "*A Vast 'Network of Transversals'*": *Labyrinthine Aesthetics in Fun Home* trata a leitura e compreensão das memórias e da narrativa de *Fun Home* como uma espécie de labirinto. Por outro lado, o artigo *The Paterian Bildungsroman Reenvisioned: "Brain-Building" in Alison Bechdel's Fun Home: A Family Tragicomic*, de Annette Fantasia (2011), enxerga o quadrinho enquanto um romance de formação. Outra articulista que analisa o arquivo como instrumento de memória é Valerie Rohy (2010), em *In the Queer Archive: Fun Home*.

Os vários aspectos de como a leitura está presente e como ela funciona como elemento aglutinador das passagens de *Fun Home* é o enfoque de Robin Lyndenberg (2017), em seu artigo *Reading Lessons in Alison Bechdel's Fun Home: A Family Tragicomic*. Também enfocando a narratividade de *Fun Home*, através do entrelugar, Robyn Warhol (2014) escreve seu artigo *The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's Fun Home*. Por fim, autografia e autobiografia e suas relações com o desejo são o tema de Julia Watson (2014) em *Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's Fun Home*. Além

destes artigos, o Project Muse disponibiliza uma entrevista com Alison Bechdel realizada por Hillary Chute em 2006.

Tendo realizado esta análise temática, percebemos que nosso trabalho é inovador no ponto em que analisa a performance social e a performatividade de gênero inserida nos quadrinhos como fator de construção da identidade e da sexualidade da autora, espelhada em suas memórias. Este trabalho poderá servir como uma revalidação de teorias de que o gênero é uma construção identitária sociocultural, bem como entender os mecanismos que os quadrinhos se utilizam para revelar ou esconder questões identitárias e/ou sexuais.

No segundo capítulo deste trabalho iremos abordar definições e indefinições sobre identidade, sexualidade, identidade de gênero e sexual, performance social e performatividade de gênero, relato de si em quadrinhos e o ato de relatar a si mesmo. Escolhemos esse título pois percebemos que grande parte dessa ontologia acaba, de uma forma ou de outra, tangenciando não-lugares e reivindicações diversas que envolvem negociações de definições e de indefinições que se estabelecem em diversos territórios.

Para buscar uma definição de identidade, escolhemos teóricos como Stuart Hall (2015), Tomaz Tadeu da Silva (2014), Zygmunt Bauman (2005) e Joël Candau (2012). Nosso trabalho é permeado pelos pressupostos de Judith Butler, que fornecerá através de diversas de suas obras um arcabouço que ajudará a entendermos melhor e a questionarmos muitos dos conceitos aqui abordados entre eles o relato de si, a identidade de gênero e sexual, a performatividade de gênero e a própria identidade.

No que tange ao gêneros, sexualidade e suas complicações, traremos ideias além da já citada Judith Butler, de Jonathan Katz (1989), Jeffrey Weeks (2000), Tim Wray (2003), Cohler e Hammack (2009) e Erving Goffman (2009). Nossa discussão sobre o relato de si utilizará autores como Joël Candau (2012) e Philippe Lejeune (2014), para então se debruçar sobre o relato de si em quadrinhos a partir de pressupostos de estudiosos como Andrew J. Kunka (2018), Charles Hatfield (2005), Elizabeth El Refaie (2012) e Randy Duncan e Matthew Smith (2015). Em seguida, concluiremos este capítulo com os pensamentos de Judith Butler (2015) sobre o ato de relatar a si mesmo.

Partimos, então para o terceiro capítulo que tange à metodologia deste trabalho. Nele, empregamos pensamentos de Aleida Assmann (2011), Hannah Arendt (2008) e Régine Robin (2016) para estabelecer as funções da memória, que traçam a ligação entre os principais elementos desta dissertação e também explicam e justificam nossas escolhas metodológicas.

Assim, buscamos elucidar as dificuldades envolvidas na construção de uma metodologia de análise dos quadrinhos e de que forma nos movimentamos em direção a ela a partir de pressupostos de Scott McCloud (2005) e Thierry Groensteen (2011 e 2015).

Logo após a descrição da metodologia de análise descrevemos a metodologia do produto que será confeccionado se utilizando dos aportes teóricos e descobertas das análises desta dissertação.

A seguir, no quarto capítulo, dividimos nossa análise de métodos mistos em dois eixos: o eixo estrutural e o eixo temático. No primeiro, unimos às ideias de McCloud e Groensteen citados acima, o Misteriômetro de Chip Kidd (2016). No segundo eixo utilizaremos uma análise de conteúdo a partir dos conceitos discutidos no segundo capítulo. O quarto capítulo deste trabalho de conclusão trará as próprias análises da obra *Fun Home*, de Alison Bechdel, primeiro através de uma análise específica de momentos-chave da graphic novel de forma qualitativa e, em seguida, uma análise geral levando em conta nossa análise quantitativas. Contudo, as duas análises levarão em conta os resultados obtidos tanto no eixo estrutural quanto no eixo temático de nossa metodologia.

Partimos para o último capítulo desta dissertação que trará as considerações finais acerca do que foi discutido e explorado sobre a obra de Alison Bechdel e a que conclusões chegamos depois de estabelecer as relações existentes entre identidade, sexualidade, memória e relatos de si em quadrinhos. Por fim, disponibilizamos em apêndice um exemplo do primeiro modelo de instrumento de pesquisa utilizado nas passagens de *Fun Home*.

2. DEFININDO O QUE NÃO QUER SER DEFINIDO

Para iniciar nossas discussões sobre algumas definições (e indefinições) que irão nortear nossa pesquisa, precisamos estabelecer que muitos dos conceitos utilizados no presente capítulo encontram-se em mutação. Aqui estabeleceremos uma discussão sobre as diferentes formas de encarar o que se considera identidade dentro do âmbito da cultura e da sociedade, para depois estabelecermos a ligação deste conceito com a dicotomia entre sexo e gênero e que transbordam para o que a filósofa Judith Butler (2017) chamou de identidade de gênero.

Esse tipo de identidade é permeada por outro conceito butleriano que é a performatividade de gênero. Esta, pode ser confundida com a performance social, termo estabelecido pelo antropólogo Erving Goffman (2009) que, se não tem a mesma acepção da performatividade de gênero, possui algumas ideias comuns que podem causar certa confusão dos termos. Todos esses conceitos desembocam na discussão daquilo que se compreende por identidade homossexual e lésbica, visto que existe uma separação do que é ser homossexual em geral e do que é ser lésbica, em particular. As definições de identidades sexuais permeiam um sistema de investigação e descoberta que envolvem artefatos como o gaze (termo cunhado por Laura Mulvey (2011)), o *gayze* (termo estabelecido por nós a partir dos estudos de Tim Wray (2003)), o mito do *gaydar*, e o reconhecimento mútuo homossexual.

Estes três artefatos servem de ferramentas para as práticas homossexuais bem como são úteis para aqueles inseridos na cultura queer possam reconhecer e interagir com seus semelhantes. Em contrapartida, as tentativas de definições de elementos que caracterizam a homossexualidade e a subversão do desejo legitimado pela sociedade, por meio de pessoas não-queer, geram o que Goffman (2009) definiu como estigma social. Isso gera uma camada da sociedade alheia às normas e regras vigentes e, portanto, excluídas de diversas práticas e direitos de cidadãos em função da identidade que é aplicada a elas. Essa categoria social foi chamada de *outsiders* por Norbert Elias e John L. Scotson (2000).

O fato de ser deixado à margem da sociedade por fatores muitas vezes alheios à vontade e a constituição da personalidade de um indivíduo provocam nele uma necessidade de fazer um relato de si para justificar suas escolhas e provar que sua vida é digna de ser vivida

para aqueles que o cercam. Assim, a última parte deste capítulo vai abordar o ato de relatar a si mesmo e as vicissitudes que envolvem esta premência. Contudo, antes iremos trazer algumas discussões sobre o próprio relato de si, suas origens, seus limites e algumas das mutações nas definições que as confissões, as memórias e as autobiografias sofreram ao longo da história da humanidade. Após um breve vislumbre sobre o relato de si na sua mídia original, a escrita, investigaremos com mais profundidade as formas e desenvolvimentos do relato de si em quadrinhos, bem como as principais características que compõem este tipo de obra artística.

2. 1. Identidade

Durante o Iluminismo, o ser humano era concebido como possuidor de uma identidade fixa e estável. O descentramento do indivíduo humano só foi possível a partir do desenvolvimento e popularização das teorias de Marx, da psicanálise, da semiótica e do feminismo (HALL, 2015). Portanto, se existe um ponto em que grande parte dos estudiosos contemporâneos da identidade concordam é de que essa noção não é fixa e está numa constante construção através de elementos sócio-culturais.

Para que a identidade seja formada, é preciso que haja uma diferença. Isso não quer dizer que identidade e diferença sejam opostos, mas que se complementam e ajudam a formar um sistema classificatório que é utilizado pela sociedade de uma maneira simbólica e organizativa. Entretanto essa classificação e essa diferença podem gerar formas de exclusão social (WOODWARD, 2014, p. 40). Desse jeito, assim como ocorre na linguagem, há sempre algo que escapa na identidade, mesmo que tenda para a rigidez. “A fixação é uma tendência e, ao mesmo tempo, uma impossibilidade” (DA SILVA, 2014, p. 84).

O que pode dar essa impressão de fixidez é a repetição dos atos atribuídos à uma classificação de identidade. A repetição pode tanto ser uma ferramenta para a manutenção da normatização vigente, como para um quebra com esse estigma, pois, segundo Judith Butler, “a mesma repetibilidade que garante a eficácia dos atos performativos que reforçam as identidades existentes pode significar também a possibilidade da interrupção das identidades hegemônicas” (BUTLER, 2017, p. 95)

A formação da identidade a partir da memória encontra respaldo nos pressupostos de Joël Candau e nos quadros sociais da memória de Maurice Halbwachs: “Muitas de nossas lembranças existem porque encontramos eco a elas, observação que conduziu Halbwachs a

elaborar a noção de ‘quadros sociais da memória’. Por isso, é um tecido memorial coletivo que vai alimentar o sentimento de identidade”. Em diversos pontos de *Fun Home*, por exemplo, percebemos como as definições de Bruce Bechdel sobre o que é masculino e feminino impactam na pequena Alison. “É no mesmo momento que a memória vem confortar ou enfraquecer as representações identitárias, que estas vêm reforçar ou enfraquecer a memória”, nos diz Candau, daí o reforço ou enfraquecimento nos valores e na composição do masculino e do feminino no imaginário de Alison. “Em todos os casos, esse trabalho de memória é coletivo desde sua origem, pois manifesta-se no “tecido das imagens e da linguagem”, que devemos à sociedade e que vai nos dar ordem ao mundo”. (CANDAU, 2012, p. 77 e 78)

Segundo Joël Candau, a identidade pode ser uma instância administrativa e burocrática, como no caso da representação na carteira de identidade, mas nas ciências humanas e sociais, ela é tratada como identidade individual (CANDAU, 2012, 25). Por estar ligada a sistemas de representação, ligada a sistemas de discurso e narração, a identidade possui estreitas ligações com relações de poder. Assim, é correto dizer que a identidade é “uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo” (DA SILVA, 2014, p. 96 e 97). Em *Fun Home*, Alison não toma para si todas as considerações que se fazem sobre a identidade lésbica. Algumas ela aceita, como os romances de Colette e outras ela recusa, como ir a um show de uma cantora lésbica.

Portanto, “a identidade só nos é revelada como algo a ser inventado, e não descoberto” (BAUMAN, 2005, p. 21). Se a identidade é algo criado, ela precisa ser transformada de algum lugar, afinal, ela não esteve lá o tempo todo. Desse jeito, ela depende de um sistema de comparações culturais, representações sociais e outras formas de estabelecer uma diferença para que possa ser averiguada. “A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. nas relações sociais, essas formas de diferença - a simbólica e a social - são estabelecidas - ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios”. (WOODWARD, 2014, p. 40). Através das diferenças que Alison encontrou em seu pai, de como ele estabelecia a dicotomia entre gêneros, a autora de *Fun Home* inventou sua identidade. *Fun Home*, enquanto um relato de si em quadrinhos é a própria prova de que a identidade é uma narrativa que contamos sobre nós.

Entretanto, como falamos antes, a identidade, no entendimento geral, é algo fixo e não em constante formação. Essa tendência à fixação é causada pelo funcionamento da memória

que organiza e reorganiza os fatos de nossa vida e os entendendo como uma narrativa provida de sentido. “Os acontecimentos biográficos se definem como colocações e deslocamentos no espaço social, isto é, mais precisamente nos diferentes espaços sucessivos da estrutura da distribuição das diferentes espécies de capital que estão em jogo no campo considerado”. (BOURDIEU, 2005, p. 190)

Assumimos diversas identidades e representamos diversos papéis em nossas vidas, o filho, o estudante, o empregado, o pai, o professor, o patrão, e, dependendo de quem nos aborda, essa nossa constituição imaginativa pode ser interpretada de uma maneira que nos escapa. Estamos sujeitos ao outro quando se trata de revelar quem somos ou podemos ser.

Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de diferença (HALL, 2015, p. 16)

Essa diversidade de caras e papéis, contudo, se apresenta como um paradoxo. Afinal, nos identificamos com certas coisas que são destinadas a determinados grupos sociais e culturais, como os anúncios publicitários ou produtos customizados. Esse processo, ao mesmo tempo fortalece e enfraquece o cerne de uma identidade e está imbricada nos sistemas de ambivalência produzidos pela modernidade e a sociedade de consumo globalizada. Se por um lado, o mercado e a publicidade querem vender determinado produto para um determinado público, eles também desejam que esse público seja o maior possível, convencendo ao consumidor que, sim, ele pertence a esse nicho ao qual o produto é destinado. “[É cada vez mais] difícil conservar as identidades culturais intactas ou impedir que elas se tornem enfraquecidas através do bombardeamento e da infiltração cultural” (HALL, 2015, p. 42). A binariedade e a classificação são alguns ingredientes da organização da sociedade, esta última se acentuou com a industrialização e mercantilização da mesma, durante o período que muitos denominam de modernidade.

Zygmunt Bauman (1999) fala que tudo aquilo que não se encontra na ordem da binariedade e da classificação provoca medo no ser humano. O desconhecido, o estranho, o que vem de não se sabe de onde. O autor usa exemplos de filmes como *O Exorcista* e *A Profecia*. Outro exemplo dessa ambiguidade que está imiscuído na nossa sociedade moderna, são os *shoppings centers*, locais onde ninguém se sente preso a uma ou outra loja pela qual precisa prestar devoção ou lealdade.

Essa tolerância é plenamente compatível com a prática da dominação social. Pode ser pregada e exercida sem medo, porque reafirma mais do que questiona a superioridade e privilégio do tolerante: o outro, sendo diferente, perde o direito a um tratamento igual – com efeito, a inferioridade do outro é plenamente justificada pela diferença (BAUMAN, 1999, p. 292).

A interferência do outro, ou de muitos outros, ou de uma cultura alheia à nossa - principalmente no mundo globalizado - deixa nossas fronteiras do “si” mais permeáveis. Assim, somos invadidos e moldados por comportamentos, estéticas e linguagens que não são originalmente nossas e que podem nos fazer temer pela sobrevivência de nossos costumes, tradições e mesmo de nossas identidades - como no caso de identidades nacionais, mas não apenas essas, como no caso das identidades de gênero.

Em *Fun Home*, percebemos que Alison Bechdel se utiliza de várias referências da literatura para compor e explicitar sua identidade e a dos seus pais, mostrando que essa definição depende não apenas do indivíduo, mas de diversas referências de comportamentos que o cercam. É preciso destacar, portanto, que toda definição e indefinição da identidade decorre da situacionalidade, ou seja, dentro da situação e do contexto cultural e histórico que a faz operar. Cada nível da identidade só é possível dentro de uma determinada totalidade de valores e possibilidades. Na obra de Bechdel entendemos que Alison encarou sua sexualidade de uma maneira diferente da do seu pai, Bruce. Isso porque ambos pertencem a diferentes gerações que possuem diferentes formas de lidar com a identidade queer.

A declaração de construção e transição de identidade de gênero tem a ver com o medo da ambiguidade, uma das consequências dos nossos tempos líquidos, apontados por Bauman. “Outrora declarada um perigo mortal para toda ordem social e política, a ambivalência não é mais um ‘inimigo no portão’. Ao contrário: como tudo o mais, foi transformada num dos suportes do palco para a peça chamada pós-modernidade” (BAUMAN, 1999, p. 297). Paula Sibilia (2016) faz uma crítica sobre até onde este fluxo de identidades, cada vez mais intenso, pode afetar nossa vida, nossa segurança e, quiçá, nossa integridade:

Junto com essas grandes pilastras em torno das quais as subjetividades modernas se construíam, desmoronam-se também outras certezas: os sólidos muros das instituições modernas, a proteção do Estado e da família, as paredes do lar; enfim, toda uma série de resguardos e laços que se debilitam cada vez mais. Boa parte dessas referências ainda continua a se esfacelar: essas âncoras e proteções que amparavam o eu moderno, essas amarras que não apenas o sujeitavam e sufocavam, mas ao mesmo tempo o protegiam e guarneciam dos perigos exteriores. Afinal, além de lhe fornecer motivos de sofrimento, angústias, culpas e outros pesares de época, também lhe davam sentido e de algum modo o sustentavam. (SIBILIA, 2016, p. 354)

Assim, vimos vários pensamentos sobre a identidade, confrontamos a identidade fixa com a fluida e consideramos os prós e contras de cada uma destas concepções, bem como sua inserção no cotidiano moderno das sociedades ocidentais.

2. 1. 1. Identidade de Gênero e Desejo Sexual

Para começar esta nova discussão, precisamos conceituar o gênero em poucas palavras. O termo significa “a dimensão dos atributos culturais alocados a cada um dos sexos em contraste com a dimensão anatomofisiológica dos seres humanos” (HEILBORN, 2004, p. 19). O gênero, desde sua assunção, está ligado ao sentido de hierarquia, onde o masculino é superior e o feminino inferior, não obstante, até mesmo em sua simbologia. Mas se, por um lado, o sentido da hierarquia cria diferenciações e binarismos, ao mesmo tempo é ele que constrói o sentido de igualdade. Se trata de uma relação paradoxal, de natureza semelhante das muitas outras concepções abordadas neste estudo. É a epistemologia da hierarquia que nos dá a “compreensão da natureza dos limites e das condições da realização do igualitarismo moral e político” (DUMONT *apud* HEILBORN, 2004, p.22).

Mas para muitos teóricos, como Judith Butler, é preciso assumir uma diferenciação epistemológica entre gênero e sexo. Para ela, o gênero é algo ligado à repetição e à decantação de longo termo assumindo uma determinada identidade. “O médico que recebe a criança e pronuncia: ‘É uma menina’ - começa com uma longa série de interpelações pelas quais a menina é transitivamente feminilizada: o gênero é repetido ritualmente, através do qual a repetição ocasiona o risco de falha e do efeito de sedimentação” (BUTLER, 1997, p. 49). Já “[...] o ‘sexo’ é aquele que marca o corpo antes de sua marca, fixando com antecipação que posição simbólica o marcará e esta última ‘marca’ é a que parece ser posterior ao corpo, que atribui retroativamente uma posição sexual a um corpo (BUTLER, 2002, p. 149).

Nosso estudo incorpora alguns conceitos da cultura queer das *drag queens*. A *realness*, ou o se fazer real, é um dos conceitos imprescindíveis do voguing, em que o sujeito deve se estabelecer na categoria que compete assumindo a *shade*, uma sombra se si mesmo refletida em um espelho falso. No meio gay, *shade* também passou a ser sinônimos de falsidade e de veneno, mas também de uma mentira quase verdadeira. A cultura das *drag queens* inspiraram pensadores como Judith Butler a instaurarem uma teoria queer a afirmar que o gênero é uma representação de si.

Os conceitos de “se fazer real” e da “mentira quase verdadeira” também atravessam as definições e conceitos do relato de si, que trabalha na base da dicotomia entre a veracidade e verossimilhança, e a autenticidade e da subjetividade. A construção de um relato de si, da mesma forma que a identidade de gênero é um esforço para afirmar e, quiçá, justificar a sua existência. Os dois esforços, do relato de si e da identidade de gênero são, ao mesmo tempo tentativas de consolidar a individualidade e o pertencimento ao mesmo tempo.

Na teoria de Butler, nossa identidade, seja ela de gênero ou não, está sempre sendo reafirmada em atos repetitivos. Nossa individualidade está sendo feita e refeita em atos e escolhas que fazemos no cotidiano. Portanto, escolher entre emular virilidade ou feminilidade é um grande desafio. Entretanto vários estudos expõem que a performance da *drag queen* torna “possível estar e cruzar a fronteira dos gêneros, [...] sendo um meio para mapear dispositivos que funcionem em prol da ruptura das ontologias e possibilitem outras formas de vivências que resistam às categorizações socialmente construídas” (CAMPANA, 2017).

Utilizar o conceito identidade sexual para definir, gênero, sexo ou até mesmo performatividade de gênero, pode ser complicado e ao mesmo tempo paradoxal:

A ideia de uma identidade sexual é uma ideia ambígua. para muitos, no mundo moderno, é um conceito absolutamente fundamental, oferecendo um sentimento de unidade pessoal, de localização social e até mesmo de comprometimento político. Não são muitas pessoas que podemos ouvir afirmando “eu sou heterossexual”, porque esse é grande pressuposto. mas dizer “eu sou gay” ou “eu sou lésbica” significa fazer uma declaração sobre pertencimento, significa assumir uma posição específica em relação aos códigos sociais dominantes. (WEEKS, 2000, p. 52 e 53)

Por isso, neste trabalho optamos por utilizar do conceito e da expressão “identidade de gênero”, por meio dos pressupostos de Judith Butler. No livro *Problemas de Gênero*, a autora traça uma evolução histórica do conceito de gênero para poder desenvolver sua teoria do gênero como performance. Ela começa com a célebre frase de Simone de Beauvoir: “não se nasce mulher, se torna mulher” e então explica, de acordo com sua teoria, como a filósofa francesa se encaixa nela: “Beauvoir, é claro, só queria sugerir que a categoria das mulheres é uma realização cultural variável, **um conjunto de significados que são assumidos ou absorvidos dentro de um campo cultural** e que ninguém nasce com um gênero - o gênero é sempre adquirido”. Desse jeito, para Butler, “o gênero é a **construção cultural variável do sexo**, uma miríade de possibilidades abertas de significados culturais ocasionados pelo corpo sexuado” [grifos nossos] (BUTLER, 2017, p. 194).

Em seguida, Butler conta com a frase simplificada “ninguém nasce mulher”, da feminista Monique Wittig, que dá mais respaldo à sua teoria da performatividade da seguinte forma: “[...] para Wittig, a pessoa não nasce mulher, ela se torna mulher; e mais, que a pessoa não é do sexo feminino, torna-se feminina; ou até mais radicalmente, que a pessoa pode, se quiser, não se tornar nem mulher nem homem” (BUTLER, 2017, p. 196).

Voltando, então, para os grifos anteriores de que o gênero é uma construção cultural, Butler expõe sua teoria a fim de sublinhar isso:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo das ausências significantes, que **sugerem, mas nunca revelam**, o princípio organizador da identidade como causa. Esses atos, gestos e atuações, entendidos em termos gerais, são performativos, no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são **fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros signos discursivos**. [grifos do autor] (BUTLER, 2017, p. 235)

Dessa forma, para Judith Butler, existem três dimensões da corporeidade significativa: *sexo anatômico, identidade de gênero e performance de gênero*. Depois de construir os alicerces de sua teoria, a filósofa nos apresenta, então sua definição de gênero como “uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço de tempo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2017, p. 242). Essa repetição é um ponto essencial na teoria de Butler, uma vez que é através dela que esses significados culturais de gênero se fixarão na identidade do indivíduo, que ela define como ficções culturais. “Essa repetição é a um só tempo reencenação e nova experiência de um conjunto de significados já estabelecidos socialmente; e também é a forma mundana e ritualizada de sua legitimação” (BUTLER, 2017, p. 242).

Ao mesmo tempo, para Joan Scott (1995, p. 88), “o gênero é uma forma primária de dar significado às relações de poder. Seria melhor dizer: o gênero é um campo primário no interior do qual, ou por meio do qual, o poder é articulado”. O discurso do gênero constrói o masculino e feminino e suas respectivas identificações dentro de limites que devem ser mantidos perante a sociedade, ao mesmo tempo que denuncia as diferenciações sociais binárias pretensamente justificadas pela naturalidade de seus pressupostos. “Não apenas mulheres aprendem a ser femininas e submissas, e são controladas nisto, mas também os homens são vigiados na manutenção da sua masculinidade” (TORRÃO FILHO, 2005, p. 139). Por isso, segundo Scott, o gênero transforma seres biológicos em seres sociais, ou seja, seres fabricados pela cultura.

Entretanto essa “fabricação de identidade” enquanto performance manufaturada conforme nos expõe Butler encontra algumas críticas, como a de Paula Sibilia, que acredita que isso seja um fenômeno de sujeição à sociedade industrial. Pois, “ao responder com suas próprias vozes às demandas de falar de si e da própria sexualidade, os sujeitos estariam alimentando as voragens engrenagens da sociedade industrial, que precisa saber para aperfeiçoar seus mecanismos de sujeição” (SIBILIA, 2016, p. 107).

Esses mecanismos de sujeição estão extremamente azeitados na construção sócio-cultural, como falamos antes, mas quando dão conta do aspecto da diferenciação de gênero, acabamos nos deparando com construções e convenções culturais que buscam encarcerar os indivíduos em ideias e conceitos de gênero. Essas convenções culturais de gênero podem ser chamadas de *heterossexismo*, *heterossexualidade compulsória* e *heteronormatividade*. Richard Miskolci simplifica a definição destes termos da seguinte forma:

Heterossexismo é a pressuposição de que todos são, ou deveriam ser, heterossexuais. Um exemplo de heterossexismo está nos materiais didáticos que mostram apenas casais formado por um homem e uma mulher. A heterossexualidade compulsória é a imposição como modelo dessas relações amorosas ou sexuais entre pessoas do sexo oposto. Ela se expressa, frequentemente, de forma indireta, por exemplo, por meio da disseminação escolar, mas também midiática, apenas de imagens de casais heterossexuais. Isso relega à invisibilidade dos casais formados por dois homens ou duas mulheres. A heteronormatividade é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Ela se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero. Em outras palavras, heterossexismo, heterossexualidade compulsória e heteronormatividade são três coisas diferentes, conceitos importantes que nos ajudam a entender a hegemonia cultural hetero em dimensões diferentes (MISKOLCI, 2016, p. 46 e 47)

Portanto, na concepção de Judith Butler, a identificação original com determinado gênero ou sexo não serve como causa determinante, como poderia dizer a psicanálise, mas:

[...] a identidade de gênero pode ser reconhecida como uma história pessoal/cultural de significados recebidos, sujeitos a um conjunto de práticas imitativas que se referem lateralmente a outras imitações e que, em conjunto, constroem a ilusão de um eu de gênero primário e interno marcado pelo gênero, ou parodiam o mecanismo dessa construção. (BUTLER, 2017, p. 238 e 239)

São esses os alicerces da discussão de Butler que a permitem definir gênero como “uma identidade tenuemente constituída no tempo, instituído num espaço de tempo por meio de uma repetição estilizada de atos” (BUTLER, 2017, p. 242). Em *Problemas de Gênero*, Butler explicita que os corpos possuem não uma identidade inata, entretanto, a sociedade penaliza as pessoas que não se encaixam nas expectativas de gênero. O gênero, como a nossa

sociedade o constrói, é "um ideal que ninguém pode encarnar" (BUTLER, 2017, p. 176) e serve para demonstrar a complexidade das expectativas sócio-culturais. Contudo, os indivíduos fazem o seu melhor para conseguir emular o gênero de forma convincente, em um esforço para criar pelo menos a aparência de uma identidade socialmente adequada.

Em outra obra, a filósofa completa: “A matriz cultural por meio da qual a identidade de gênero se torna inteligível exige que certos tipos de 'identidade' não possam 'existir' - isto é, aqueles em que o gênero não decorre do sexo e aqueles em que as práticas do desejo não 'decorrem' nem do 'sexo' nem do 'gênero'” (BUTLER, 2017), denotando mais uma vez a complexidade da classificação e separação de um indivíduo dentro de apenas um gênero.

Vale, mais uma vez, destacar a natureza do desejo humano, conforme Butler explora nos pressupostos da psicanálise freudiana. O desejo é volátil e volúvel. Num dia queremos algo, no outro não queremos mais. Isso ajuda a transformar a identidade da pessoa dentro do seu devir. Quem eu fui ontem não é o mesmo que sou hoje e nem que serei amanhã. Aliada ao desejo, a sexualidade está em pleno movimento. Ou, como afirma Deborah Britzman, “a sexualidade é a própria alteridade” (2000, p. 66).

Dessa maneira, nós entendemos que a identidade sexual se constrói de forma semelhante à que acontece com a identidade de gênero, mesmo que muitas vezes a dimensão sexual e a dimensão de gêneros não sejam correlatas. Assim, algumas vezes as atividades imitativas de gênero, como vemos na cena de *Fun Home* em que Alison e sua amiga se vestem com as roupas do pai, podem denotar também a identidade do gênero almejado pelo seu desejo. É nessa direção que algumas partes deste estudo irão convergir.

Para Cohler e Hammack, depois de os indivíduos terem vivido boa parte de suas vidas inseridos em um dado contexto sócio cultural, vêm a reconhecer os significados das categorias de identidades disponíveis para eles. A partir de então, os sujeitos “precisam tomar decisões (conscientes ou não) sobre sua relação com seu próprio desejo sexual e com o discurso disponível que faça sentido para aquele desejo” (COHLER e HAMMACK, 2009, p. 13).

Conforme estes autores, a identidade sexual de cada um é formada através de um comprometimento dinâmico do discurso com o desejo sexual que compõe sua posição sócio-cultural. Dessa forma, Cohler e Hammack (2009) acreditam que um relato de si ou o ato de relatar a si mesmo contribui para a legitimidade do desejo por pessoas do mesmo sexo dentro do percurso do indivíduo em construir sua identidade sexual. Contudo, os autores esclarecem que esse processo para pessoas heterossexuais é relativamente inconsciente e não é

particularmente deliberado. Portanto, os autores enfatizam o fato de que a identidade, não é construída apenas através narrativa, mas do engajamento narrativo. Assim, muitas vezes o engajamento da narrativa em busca de uma justificativa para a identidade sexual e o desejo relacionado a ela podem ser confundidos e apropriados de formas semelhantes à atribuição de uma identidade de gênero.

Todas essas afirmações têm a ver com a constituição do si mesmo através da memória, uma vez que “nosso sentido de liberdade está intimamente ligado à renovação da imaginação, à medida que nos reconciliamos com quem somos e com o que desejamos ser como seres sexuados” (CORNELL *apud* BRITZMAN, 2000, p. 66). Em contrapartida, Butler afirma que essas repetições têm a ver “quase sempre com a repetição de normas de gênero opressoras e dolorosas para forçar sua ressignificação. Isso não é liberdade, mas uma questão de como administrar a armadilha na qual o sujeito inevitavelmente se encontra” (BUTLER *apud* NELSON, 2017, p. 20).

Isso quer dizer que o gênero que apresentamos não é uma “opção sexual”, como dizem as pessoas leigas no assunto, nem mesmo uma “orientação sexual”, uma vez que nascemos com órgãos sexuais que nos impelem a performar determinadas normas de comportamento de gênero. Nesse caso, tanto o homossexual quanto o heterossexual se apresentam cerceados por determinadas expectativas que devem cumprir para representar seu papel social previamente determinado desde seu nascimento.

2.1.2. Identidade homossexual e lésbica

Para debatermos o que é homossexualidade, começamos apresentando as palavras de Judith Butler: “Um homossexual é aquele cuja definição deve ser deixada aos outros, que é negado o ato de autodefinição em relação à sua sexualidade” (BUTLER, 1997, p. 105). Ou seja, não é o homossexual que precisa se definir dessa forma, mas as pessoas que constituem a sociedade e percebem essa diferença como uma ameaça, levando, então, à criação de todo um sistema de normas regras socioculturais que preveem que o homossexual deve denunciar a si mesmo, caso contrário, será denunciado por outrem. Ou, resumindo através das palavras de Butler, “O termo ‘homossexual’ vem assim descrever uma classe de pessoas que devem continuar proibidas de se definir; O termo deve ser atribuído sempre de outro lugar” (BUTLER, 1997, p. 105). Em *Fun Home*, vemos os primos de Alison chamá-la de “machorra”, o pai de Alison a compará-la com uma caminhoneira masculinizada e uma

definição do dicionário da palavra “lésbica”, antes mesmo que a autora pudesse entender essas situações e assumir essa identidade para ela mesma.

Para que essa regulação seja mantida, a sociedade desenvolveu inúmeros “cabrestos”, para manter os homossexuais invisibilizados e seguindo seus preceitos e valores. Porque se por um lado o gay deve ser identificado, e denunciado à sociedade por sua “má-conduta” social, ser homossexual é uma vergonha, é algo terrível e vexatório, cujas ações devem ser escondidas. “As restrições à auto-definição homossexual sugerem que o próprio circuito de auto-proibição necessário para a produção e manutenção do sentimento social não pode mais ser garantido pela consciência, que a consciência não está mais a serviço da regulamentação social” (BUTLER, 1997, p. 110). Portanto, o pecado, a culpa, a transgressão das leis, a possibilidade de burlar um acordo tácito de comportamentos sociais e sexuais, são o freio da agência homossexual.

Na direção contrária a essa normatização sociocultural vem o desejo, uma força que pode se revelar muito potente. É olhando por esse enfoque que a identificação se faz importante para o contexto homossexual. Uma vez que é ela que garante a coesão de grupos com desejos semelhantes e que possam conviver uns com os outros de maneira que a pressão social por normalidade seja atenuada. Portanto, para Butler, o ato de se identificar não significa oposição ao desejo. “A identificação é uma trajetória fantasmática e uma resolução do desejo; adotar um lugar; territorializar um objeto permite a identidade mediante a resolução temporal do desejo, mas esse último continua sendo desejo, ainda que seja apenas em sua forma repudiada” (BUTLER, 2002, p. 152).

É com base nesta citação que entendemos que a territorialização da identidade sexual com práticas do gênero oposto pode servir de justificativa para explicitar as identidades homossexuais.

A fluidez do desejo e a sua desterritorialização, ou seja, o fato de se encontrar em um não-lugar, tornam complexa a afirmação de uma identidade como a sexual, que não possui uma materialidade, a não ser pela prática sexual. O mesmo não pode ser dito em comparação com a identidade de gênero que se materializa e se torna visível através diversas práticas. Portanto, podemos entender a busca por uma ancoragem identitária em outro processo que permita esse reconhecimento, ainda que de formas sutis e subjetivas.

Ao analisar a identidade do feminismo lésbico, de cor e pós-colonial/decolonial, Gloria Anzaldúa propõe que assumamos uma consciência mestiça em relação aos

componentes de nossa mestiçagem, em que habitamos nossas próprias fronteiras. Por mestiçagem, Anzaldúa entende como um estado de estar “mais além”, que transborda territorialidades e fronteiras identitárias. O termo “nova mestiça” cunhado por Gloria Anzaldúa é descrita como “um sujeito consciente de seus conflitos de identidade, preso em encruzilhadas, devendo aprender e tolerar a ‘ambiguidade’” (BIDASECA in COLLING, TEDESCHI, 2019, p. 264).

Entretanto, como sabemos, o desejo é tão fluido como a identidade, mas essa última pode servir como âncora para que o primeiro seja exercido e permitido, e vice-versa. Essa permissão apenas surge no momento em que determinada identidade seja consciente para o indivíduo, mesmo que não a assuma, para que possa ser exercida de alguma forma, mesmo que no campo das fantasias sexuais. Por isso,

[...] as identificações podem proteger contra certos desejos ou atuar como veículos do desejo; para poder facilitar certos desejos, talvez seja necessário evitar outros; a identificação é o lugar no qual acontecem as proibições e a produção ambivalente do desejo. Se assumir um sexo é, em certo sentido, uma “identificação”, pareceria que a identificação é um lugar em que se negociam insistentemente a proibição e o desvio. Identificar-se com um sexo é manter certa relação com uma ameaça imaginária, imaginária e vigorosa, e que é vigorosa exatamente porque é imaginária. (BUTLER, 2002, p. 153)

O proibido e o desvio do desejo geraram o binarismo heterossexualidade e homossexualidade. Em seu livro *A Invenção da Heterossexualidade*, Jonathan Ned Katz (1989) afirma que assim como a homossexualidade, a sua contraparte binária, a heterossexualidade, também foi inventada e construída pelos seres humanos ao longo dos anos. Para ele, entender a consolidação de uma das partes é, também, compreender como a outra surgiu. No caso da lebianianidade, o autor pensa que o surgimento da homossexualidade feminina como conceito está associado à emancipação da mulher a partir de finais do século XIX. Katz considera que a heterossexualização da mulher possibilitou o seu oposto, “a lésbica”, que foi considerada um “monstro feminino ameaçador”. “Sob a perspectiva da história heterossexual, o aparecimento no início do século XX da lésbica na cultura popular deriva do interesse em definir o contrário da lésbica - a nova mulher heterossexual” (KATZ, 1989, p. 98). Ao citar os estudos de Koedt, Levine, Rapozo et al., Katz nos diz que até mesmo a denominação lésbica serve a um propósito:

A função política da palavra lésbica é rotular e dividir: rotular como lésbica não só uma mulher que deseja ser uma pessoa, como também uma “situação de amor verdadeiro, solidariedade e primazia feminina, é uma forma elementar de dividir as

mulheres: [...] o termo pejorativo e assustador que as impede de formar ligações primárias, grupos ou alianças umas com as outras”. (KATZ, 1989, p. 148)

No ano de 1968 aconteceu um divisor de águas tanto para o movimento homossexual, como para sua identidade, que foi a Rebelião de Stonewall, em Greenwich Village, na cidade de Nova York. A Rebelião de Stonewall ocorreu no bar Stonewall Inn, que era um dos locais noturnos mais frequentados pela população gay do bairro de Greenwich Village, de Nova York. É importante saber que na década de 60, a prática da homossexualidade era ilegal nos Estados Unidos, por isso, os confrontos entre a comunidade gay e os policiais eram constantes, principalmente porque estes últimos precisavam cumprir uma cota semanal de prisões e os gays e as prostitutas eram as vítimas mais fáceis. Nas primeiras horas da manhã de 28 de junho de 1969, iniciou um tumulto em frente ao bar Stonewall Inn com muitos feridos. Essa situação levou a comunidade gay a começar campanhas de ativismo para defender seus direitos e sua comunidade em Nova York e ao redor dos Estados Unidos. Numa foto da fachada do Stonewall Inn, tirada em setembro de 1969 pode-se ler: “Nós, homossexuais, advogamos, com nossa comunidade, a manutenção da conduta pacífica e calma nas ruas do Village—Mattachine.” (CARTER, 2004, p. 143).

Para entendermos a importância desse momento para a comunidade gay, não apenas estadunidense, mas do mundo todo, vejamos como evoluiu o movimento de ativistas LGBT. Depois de seis meses, duas organizações de ativistas gay foram formadas em Nova York, três jornais que divulgavam o orgulho e os direitos gays e lésbicos foram fundados. Alguns anos depois, já existiam fundações e organizações de direitos de gays, lésbicas, e que foram se ramificando e se especificando mais em cada miríade do contexto LGBT. Em 28 de junho de 1970, as primeiras paradas de orgulho gay ocorreram em Nova York, Los Angeles, São Francisco e Chicago, para comemorar o aniversário da revolta. Hoje em dia as paradas de orgulho gay são populares no mundo todo, sendo a *Parada Livre de São Paulo*, a que atrai o maior número de pessoas no mundo inteiro. Em 24 de junho de 2016, o presidente dos Estados Unidos, Barack Obama oficializou o palco principal da revolta, o bar Stonewall Inn, como um monumento nacional (REUTERS, 2016).

Jonathan Ned Katz afirma que assim como a homossexualidade, a sua contraparte binária também foi inventada e construída pelos seres humanos ao longo dos anos.

O aparecimento histórico de uma pessoa especificamente homossexual levou, principalmente a partir de 1969, ao início de um grande movimento que afirmou pública e enfaticamente uma identidade gay e lésbica. Seguindo o modelo dos

movimentos americanos que afirmam as identidades raciais e étnicas, o aparecimento em massa de pessoas gays e lésbicas livrou milhares de mulheres e homens de uma profunda e dolorosa sensação de inferioridade e vergonha, induzida socialmente. Esse movimento ajudou a causar uma liberalização social das reações às pessoas identificadas como homossexuais.

Ao mesmo tempo, a contestação de Kinsey do conceito de identidades homossexuais e heterossexuais foi uma primeira forma parcial de resistência ao uso anti-homossexual da distinção hetero/homo. Outro reformador sexual, Gore Vidal, há muitos anos proclama alegremente: "Não existe algo como uma pessoa homossexual ou heterossexual. Há apenas atos homo ou heterossexuais. A maioria das pessoas é uma mistura de impulsos, se não práticas, e o que é feito de comum acordo com um parceiro não tem qualquer importância social ou cósmica. Então por que toda essa confusão? Para uma classe dominante governar, devem haver proibições arbitrárias. De todas as proibições, a do tabu sexual é a mais útil, porque o sexo envolve todos [...] nós temos permitido que os nossos governantes dividam a população em dois times. Um é bom, divino, straight; o outro é mau, doentio, vicioso." (KATZ, 1989, p. 105 e 106)

A pesquisadora Margareth Small crê que é a ideologia sexual que limita os papéis da mulher na sociedade desde o início de sua vida, entretanto, ela enxerga as lésbicas como uma alternativa e uma contestação viva para essa ideologia:

A hegemonia heterossexual assegura que as pessoas acharão natural o homem e a mulher formarem uma unidade sexual/reprodutiva por toda a vida com a mulher pertencendo ao homem.[...] Agora você vai e lhes diz que poderia haver outro objetivo na vida, que a sexualidade pode ser totalmente separada da reprodução, que a reprodução poderia ser organizada de um modo completamente diferente, e elas apenas riem e dizem que você está falando sobre marcianos. A hegemonia heterossexual assegura que as pessoas nem mesmo perceberão que poderiam haver outras possibilidades. As lésbicas [...] estão fora da realidade que a ideologia sexual explica. Por isso as lésbicas têm o potencial para desenvolver uma ideologia alternativa, não limitada pela heterossexualidade. (SMALL apud KATZ, 1989, p. 152)

Judith Butler possui um pensamento parecido ao de Katz e Small. Ela crê que a heterossexualidade e a homossexualidade são co-atuantes, uma justificando a existência e a coerência da outra. (BUTLER, 2002, p. 170). Ela demonstra que as normas de gênero, inseridas nos atos de fala e na performatividade, na repetição e na reiteração são ideias que estão vinculadas à idealização da heterossexualidade:

Neste sentido, a performativa inicial "É uma menina!" antecipa a eventual chegada da sanção, "E eu os declaro marido e mulher!". Daí o peculiar prazer que produz a anedota em que nasce uma menina e a primeira interpelação de discurso que ouve é "É uma lésbica!". Longe de ser uma piada existencialista, a apropriação queer da performativa parodia e expõe tanto o poder vinculante da lei heterossexualizante como da propriedade de expropriá-la. (BUTLER, 2002, p. 325 e 326)

Pegamos emprestado a classificação de Jeffrey Weeks (2000) para resumir as formas como a identidade sexual é encarada hoje em dia. Temos, em primeiro lugar, a *identidade como destino*. No caso do nosso corpo, o nosso gênero está dado de acordo com nossos órgãos sexuais. Isso supõe que o corpo expressa, de certa forma, uma verdade fundamental. Em segundo lugar, temos a *identidade como resistência*, como um apurado sentido do si mesmo, atingido através da luta contra os preceitos sociais. Para os indivíduos LGBT, “a descoberta da identidade era como descobrir um mapa para explorar um novo país” (WEEKS, 2000, p. 53). Por fim, temos a *identidade como escolha*, que abre a questão de o quanto as identidades que são estigmatizadas pela sociedade são, ao fim e ao cabo, feitas livremente e qual o grau dessa permissão que é dada a cada indivíduo dentro de suas possibilidades. Essa escolha envolve quatro estágios, que são os seguintes:

- 1) *sensibilização*: quando o sujeito se torna consciente de sua situação como desviante, outsider e estigmatizado;
- 2) *significação*: o sujeito começa a atribuir sentido a essas marcas sociais, vendo-se como diferente e quais as possibilidades de abordagens no mundo social para pessoas que se assemelham a ele;
- 3) *subculturização*: o momento em que o sujeito para a reconhecer a si mesmo e passa a se reconhecer em outros que pertencem ao mesmo grupo social. Essa é a época de se relacionar com outros, por exemplo, dos primeiros contatos sexuais;
- 4) *estabilização*: por fim, vem a aceitação de si mesmo e de seus sentimentos, como parte de um estilo de vida, através do apoio de seus pares e no envolvimento nessa subcultura (WEEKS, 2000, p.54).

Vale destacar, por fim, que comportamento sexual e identidade sexual não possuem necessariamente uma conexão. “Sentimentos e desejos sexuais são uma coisa, enquanto que a aceitação de uma posição social particular e um organizado senso de si - isto é, uma identidade - é outra” (WEEKS, 2000, p. 54). Para Cohler e Hammack (2009, p. 4), “como os indivíduos se envolvem com narrativas-mestre de maneiras diversas e em diversas vezes tanto nas suas histórias individuais como sociais, a identidade é melhor entendida como um processo do desenvolvimento humano mais do que uma ‘tarefa’ a ser ‘cumprida’”.

Os autores também perceberam que na mesma geração as histórias de identidade sexual agora surgem na forma de duas narrativas distintas que ajudam os indivíduos a lidar com o desejo por pessoas do mesmo sexo. O primeiro é a clássica história de “luta e sucesso”,

que conforma a narrativa clássica da juventude gay da era pós-Stonewall. A outra é o que os autores chamam de “emancipação” por parte da sociedade das categorizações da identidade sexual e serve para indivíduos que preferem não ser rotulados mesmo apresentando comportamentos sexuais que poderiam ser considerados como pertencentes a este ou aquele grupo.

A diferença entre as duas é que a primeira se dá no nível individual e a segunda, no nível social. Entretanto, esta última questiona a primeira, que promulga uma única narrativa homossexual separada de sua contraparte heterossexual, uma vez que ambas categorizações são construtos e invenções sócio-culturais. Essa dicotomia vem a corroborar os pressupostos de construção da identidade, que ora tende à fixidez, mas que também permite a ambiguidade, uma vez que está em constante planejamento e desenvolvimento.

Em seu clássico ensaio, *A Epistemologia do Armário*, Eve Kosofsky Sedgwick explica que o ato performativo de saída do armário também possui a mesma força que os citados por Butler. Mas enquanto aqueles estabilizam, a saída do armário, ou o *outing*, desestabiliza, indo na raiz do que, para Butler faz a performatividade: “Acontece o mesmo com a saída do armário: ela pode trazer a revelação de um desconhecimento poderoso como um ato de desconhecer, não como o vácuo e o vazio que ele finge ser, mas como um espaço epistemológico pesado ocupado e consequente” (SEDGWICK, 2007, p. 35). Ela vai além, trazendo à baila os atos contínuos daqueles que cercam os gays na hora de sua revelação:

No processo de auto-revelação gay [...], no contexto do século XX, questões de autoridade e de evidência podem ser as primeiras a surgir. “Como você sabe que é realmente gay? Por que a pressa a chegar a essas conclusões? Afinal, o que você diz se baseia em poucos sentimentos e não em ações reais [ou, alternativamente, em algumas poucas ações reais e não sentimentos]; que tal falar com um terapeuta e descobrir?” Tais respostas - e sua ocorrência nas pessoas que se assumiram pode parecer um eco retardado de sua ocorrência na pessoa que se assume - revelam quão problemático no presente é o conceito mesmo de identidade gay, e também quão intensa é a resistência a ela e o quanto a atividade sob sua definição se distanciou da própria pessoa gay - ele ou ela. (SEDGWICK, 2007, p. 37 e 38)

Mais uma vez, a natureza dicotômica da identidade deriva um paradoxo para a identidade homossexual. Mas essa natureza tem sua gênese ainda na diferenciação dos gêneros enquanto ainda sexos. Portanto, a maior ameaça à civilização são as mulheres, segundo a heteronormatividade. “O feminino é sempre uma ameaça ao homem. Por outro lado, a masculinidade é interdita a mulher, pois a mulher no lugar do homem é o “mundo às avessas”, a ordem corrompida, a natureza ultrajada” (TORRÃO FILHO, 2005, p. 143). Nesse pensamento, se os homens heterossexuais se tornarem gays estarão diminuindo seu papel de

macho e se equiparando às fêmeas. “Portanto, homens homossexuais rebaixam seu sexo escolhendo estar abaixo de outros homens; e as mulheres lésbicas, por sua vez, usurpam um poder que não lhes pertence, e ao qual seque podem usar, já que são desprovidas dos meios de consumação da masculinidade” (TORRÃO FILHO, 2005, p. 143).

Assim, as lésbicas surgem como uma forma de se rebelar com o status quo, de uma forma que não cabe na heteronormatividade e na compulsão heterossexual. O feminino sempre simbolizou o mistério, o oculto, o sobrenatural, aquilo que escapa do controle. Um feminino duplicado e que se relaciona entre si tem duplamente essa força considerada “selvagem” e avessa às normas. “Para se compreender o feminino só é possível relacioná-lo ao masculino e vice-versa, e para entender a ambos é necessária a homossexualidade. A homossexualidade masculina é constituinte e constitutiva da masculinidade, o mesmo valendo para o lesbianismo em relação à feminilidade” (TORRÃO FILHO, 2005, p. 145).

Figura 2: Gerações de pessoas queer nos Estados Unidos da América.



FONTE: Elaborado pelo autor.

Em tempos em que a dita identidade homossexual vem sendo assimilada e aceita pela sociedade heterossexual, em que casais gays ou gays solteiros recorrem à adoção para serem considerados famílias, em que os papéis de gênero se repetem mesmo em relacionamentos homossexuais, em que a busca pelo casamento entre pessoas do mesmo sexo se torna uma constante, a tal busca pela verdade do prazer postulada por Foucault, faz com que o desejo não seja mais pela descoberta, mas pela padronização. Assim, a conformação social do gay muda para algo próximo a “gente normal”. Muitos estudiosos denominam esse período da história do movimento LGBT como “pós-gay”, contudo, a consequência dessa “higienização” da identidade gay pode criar zonas de exclusão.

A assimilação pode emudecer a identidade assim como a diversidade pode amplificar ela ao destacar distinções. Na sabedoria convencional, o nós interno (o grupo de dentro) é solidificado contra um eles externo (o grupo de fora). Esse enquadramento dado por certa, “nós versus eles”, serviram para a construção da identidade coletiva gay durante as eras de armário e coming out [anos 1970 a 1990], mas acaba fornecendo um enquadramento conceitual inadequado para dar conta das mudanças que transpiramos hoje. Se a identidade requer diferença, então qual é a forma como ela é construída durante momentos em que tais diferenças são menos enfatizadas, ou seja, quando os ativistas gays irão definir suas similaridades, em lugar das diferenças, em comparação com os heterossexuais? (GHAZIANI, 2011, p. 100)

Portanto, o uso da expressão “pós-gay” para definir um período da história dos homossexuais pode ser paradoxal, da forma em que pode deixar enevado os limites atuais da identidade LGBT ao mesmo tempo em que nos movemos para um momento de tolerância e liberdade. Contudo, essa denominação pode gerar ainda mais discrepâncias envolvendo etnicidade e classes sociais, bem como uma corrida em direção à heteronormatividade por parte dos LGBT. Essa dicotomia entre encontrar um posicionamento e um lugar entre semelhança e diferença é um ponto fulcral nos movimentos por igualdade. Como um exemplo, nos anos 1970, ativistas lésbicas apresentaram alguns argumentos a favor do uso da palavra lésbica em nomes de organizações de ativismo. Esse movimento acabou evidenciando a letra L na frente da sigla LGBT para evitar a invisibilização das lésbicas. Elizabeth A. Armstrong justifica da seguinte forma:

A simples demanda que incluir a palavra “lésbica” em nomes de organizações permitem às lésbicas explicitar que: (1) a experiência de uma mulher gay é diferente da dos homens gays; (2) ela é tão universal e tão específica quanto a dos homens gays; (3) os problemas das lésbicas possuem a mesma importância; (4) ninguém pode reclamar o direito de representar as lésbicas sem incluir o nome “lésbica” no nome da organização; (5) organizações que dizem representar as lésbicas precisam ter lésbicas como membros e líderes. (ARMSTRONG *apud* GHAZIANI, 2011, p. 106)

Se levarmos em consideração os pressupostos acima, também podemos revertê-los para a definição de uma identidade lésbica.

Não seria surpresa o fato de os queers serem responsáveis por uma intensa catexia literária. Que tipo de pessoas, afinal, poderiam pesquisar quem eles são? Aqueles cuja diferença é antifamiliar, desmarcada somaticamente, culturalmente velada, e potencialmente vergonhosa são dirigidos a grandes e solitários montantes de pesquisa, na qual o arquivo permite uma auto-definição. Essa experiência é historicamente específica e estreitamente limitada, começando apenas com o surgimento das taxionomias modernas de identidades sexuais nas últimas décadas do século dezenove, e mais marcadamente cambiante com o advento da Internet. (ROHY, 2010, p. 355)

Essa catexia literária está evidente em *Fun Home* na maneira com que Alison Bechdel utiliza sua verve de referências da literatura para representar diversos aspectos de sua vida. Dessa forma, não é surpreendente que ela tenha escolhido o relato de si em quadrinhos para sedimentar ainda mais sua identidade queer.

2.1.3. Performance Social *versus* Atos Performativos

A performance social foi uma denominação cunhada pelo antropólogo Erving Goffman, na década de 1930, inspirado pela performance teatral. Para ele, o ser humano está sempre performando uma de suas várias características que compõem sua identidade. Porém, existe uma performance certa para o momento certo, escolhida de acordo com o que o indivíduo pensa sobre aquele momento.

Quando um indivíduo desempenha um papel, implicitamente solicita de seus observadores que levem a sério a impressão sustentada perante eles. Pede-lhes para acreditarem que o personagem que vêem no momento possui os atributos que aparenta possuir, que o papel que representa terá as consequências implicitamente pretendidas por ele e que, de um modo geral, as coisas são o que parecem ser. Concordando com isso, há o ponto de vista popular de que o indivíduo faz sua representação e dá o seu espetáculo “em benefício dos outros”. (GOFFMAN, 2009, p. 25)

Dessa maneira, para Goffman, a representação de si e sua performance faz necessária a existência de um outro, de um público-alvo para o qual essa manifestação é dirigida. A existência de uma relação com o outro é, como dissemos antes, essencial para a formação da identidade que é construída na diferença. Essa diferença e a vontade de ser igual também geram um movimento contrário à identidade, que Goffman denominou fachada. A **fachada** é um artifício usada pelos LGBTs enrustidos, ou seja, aqueles que não se assumiram homossexuais e, portanto, “estão no armário” i.a. na clandestinidade para mascarar sua verdadeira performance social. “Fachada, portanto, é o equipamento expressivo de tipo

padronizado intencional ou inconsistentemente empregado pelo indivíduo durante sua representação” (GOFFMAN, 2009, p. 25).

Goffman, então, divide a fachada em dois elementos básicos, que são a **aparência** e a **maneira**. Aparência seriam os elementos que se ligam a uma realidade mais material, por exemplo a escolha do vestuário, o sexo, a idade, entre outros, pode-se chamar também de aparência “aqueles estímulos que funcionam no momento para nos revelar o status social do ator” (GOFFMAN, 2009, p.31). Já a maneira é aquilo que se aproxima mais da definição de atos performáticos cunhada por Judith Butler. “Chamaremos de ‘maneira’ os estímulos que funcionam no momento para nos informar sobre o papel de interação que o ator espera desempenhar na situação que se aproxima”(GOFFMAN, 2009, p. 31). Contudo, para Goffman, aparência e maneira podem tanto se complementar como se contradizer.

Goffman explica que a fachada acaba se tornando uma “representação coletiva”. Ou seja, um estereótipo institucionalizado em termos de expectativas que a sociedade tem acerca do aparência e da maneira que um indivíduo deve apresentar enquanto inserido em um determinado contexto. Por isso, apresentar uma representação social e uma performance de fachada tem suas vantagens pois “tende a receber um sentido e uma estabilidade à parte das tarefas específicas que no momento são realizadas em seu nome” (GOFFMAN, 2009, p. 34).

Se Ervin Goffman traz pressupostos da performance e da performatividade dramática para mostrar como um indivíduo mascara seus atos nas relações sociais, a filósofa feminista Judith Butler apresenta as suas teorias em um sentido que, através dos atos performativos, ou seja, dos gestos, da fala e da forma de se apresentar, os sujeitos apresentam suas verdadeiras identidades, principalmente no tange à identidade de gênero e de sexualidade.

É nesse aspecto que a teoria de Butler se aproxima da de Goffman, no sentido da repetição da dramaticidade da apresentação, onde o “texto”, ou seja “o conteúdo” é sempre o mesmo, mas a situação, o contexto e a platéia diferem a cada representação.

Em que sentido, então, é o gênero um acto? Tal como o antropólogo Victor Turner sugere nos seus estudos sobre dramas sociais ritualizados, **a acção social requer uma performance repetida**. Esta repetição é simultaneamente uma reencenação e uma r-experimentação de um conjunto de significados previamente estabelecidos socialmente; é a forma mundana e ritualizada da sua legitimação. Quando esta concepção de performance social é aplicada ao gênero, é evidente que embora existam corpos individuais que representam estas significações, metamorfoseando-se para coincidir com modelos estilizados de gênero, esta “acção” é também imediatamente pública [grifos meus]. (BUTLER, 2011, p. 80)

Portanto, enquanto performatividade de gênero, para Butler, a aparência e maneira de Goffman formam uma linha tênue da qual se torna difícil a separação. O gênero, para a filósofa, explicita um estado interno, materializa o que não pode ser expressado psicologicamente através de atos performativos. Assim, para Butler, a identidade de gênero é fluida, da mesma forma que a identidade em si, por outro lado, a “representação coletiva” que se faz de gênero é de algo fixo, discreto e rígido. O gênero é tomado no imaginário popular como algo essencial, que deve ser regulado e aprovado publicamente.

Em oposição a um ponto de vista como o de Erving Goffman, que propõe um “eu” que assume e troca vários “papéis” dentro das complexas expectativas sociais do “jogo” da vida moderna, considero que este “eu” não é apenas **irrecuperavelmente “exterior”, constituído no discurso social**, mas que a atribuição da interioridade é ela própria uma construção de uma essência, regulada e sancionada publicamente. Os gêneros, então, não são verdadeiros ou falsos, reais ou aparentes. [grifos meus] (BUTLER, 2011, p.83)

As consequências de se representar mal o gênero dentro de um âmbito social dão “início a uma série de punições, quer óbvias quer indirectas, e representá-lo bem garante que afinal há um essencialismo da identidade de género” (BUTLER, 2011, p.83). Se, como vimos antes, a identidade se assemelha à imagem, em que algo escapa, e fica num entre-lugar, onde não pode ser considerada nem uma coisa nem outra, o mesmo ocorre com o gênero.

Visto a partir de uma perspectiva linguística e semiótica, o gênero pode ser estabelecido como uma série de relações de signos, significantes e significados. Diamond acredita que quando movimentos de aproximação ou de afastamento ao gênero são feitos, essa ação “permite que o espectador veja um sistema de signos como um sistema de signos – a aparência, palavras, gestos, ideias, atitudes, etc., que constituem o léxico do gênero tornam-se armadilhas ilusórias a serem encenadas ou então descartadas à vontade” (DIAMOND, 2011, p. 37). Acreditamos que essa também seja uma tentativa de territorializar a identidade sexual através de performatividade de gênero, gerando significados que denotem essa ou aquela prática e comportamentos sexuais por parte de um indivíduo.

Para construir sua teoria da performatividade, Judith Butler pegou emprestado e modificou o conceito de *habitus*, cunhado por Pierre Bourdieu, que descreve a reprodução e a ritualização de convenções sociais. Entretanto, Butler fez a ligação dessa acepção com o gênero e o corporal, atuando numa relativa conformidade com as exigências da cultura e da sociedade em que está inserido. “Nesse sentido, o *habitus* é formado, mas também é formativo: é nesse sentido que o *habitus* corporal constitui uma forma tácita de

performatividade, uma corrente cívica vivida e acreditada ao nível do corpo” (BUTLER, 1997, p. 155).

Portanto, na visão de Butler, a performatividade é algo com um poder muito maior do que o *habitus* num sujeito, pois é a performatividade que habilita a existência do sujeito, é ela que o autoriza como alguém presente no seu tempo. Então se o *habitus* é um ato que faz parte de um rito, a performatividade é um rito em si, “um rito reiterado sob pressão e através da restrição, mediante a força da proibição e do tabu, enquanto a ameaça de ostracismo e até de morte controlam e tratam de impor a forma da produção mas, insisto, sem determiná-la plenamente de antemão” (BUTLER, 2002, p. 145 e 146).

Se a performatividade faz com que sujeito constitua seu lugar no tempo e no espaço, e o legitima socialmente, ela também tem a potência de reverter essa situação, mas sempre utilizando esse discurso (ou o rompimento do mesmo) a seu favor. “Assim, a performatividade tem sua própria temporalidade social, na qual permanece habilitada precisamente pelos contextos de que ela quebra” (BUTLER, 1997, p. 40).

Portanto, precisamos ter em mente que o gênero é construído através de uma base ideológica, um sistema de crenças e comportamentos culturais e sociais que têm como função sublinhar um *status quo* que se insere nos corpos das mulheres e dos homens. É necessário valorizar toda oportunidade de desconstrução “cujo objectivo é desnaturalizar e desfamiliarizar o que a ideologia apresenta como normal, aceitável, inescapável” (DIAMOND, 2011, p. 38). Para sintetizar as diferenças e semelhanças entre performance e atos performativos, pego emprestado as palavras de Marvin Carlson:

Todos nós, num dado momento, temos consciência de estarmos socialmente a “representar um papel”, e os teóricos da sociologia [...] têm recentemente destacado este tipo de performance social. Reconhecer que as nossas vidas são estruturadas de acordo com comportamentos continuados e socialmente aprovados, possibilita que todas as actividades humanas possam ser potencialmente consideradas como performance ou, pelo menos, todas as actividades praticadas com consciência de si próprias. A diferença entre acto e performance, de acordo com esta linha de pensamento, parece não estar relacionada com a oposição entre teatro e vida real, mas antes com uma atitude – podemos ter atitudes impensadas, mas quando pensamos nelas, estamos a introduzir uma consciência que lhes confere a qualidade de performance. (CARLSON, 2011, p. 27 e 28)

A atitude homossexual também pode ser comparada ao orgulho gay, tão celebrado em paradas pelo mundo afora: a coragem de se assumir como tal e enfrentar os “estabelecidos”

que são avessos a uma desconstrução de uma ideologia de gênero normativo e binário. Não por acaso, *Atitude* é o nome de uma das revistas de cunho LGBT mais consumidas no mundo.

Portanto, um ato performático é aquilo que escapa da fachada de Goffman, é aquilo que se estabelece como um rompimento das normas sociais e um enfrentamento à comportamentos previamente aprovados. Dessa forma, é correto afirmar que um ato performativo, muito mais que uma performance é uma tomada de atitude perante algo que se estabelece. Um ato performativo, em essência, tem como característica um rompimento com a normalidade e uma ligação com o estranhamento. Um ato performativo fica, permanece, enquanto uma ação performática foge, se dissolve.

Além de Goffman, Beauvoir e Bourdieu, outro pensador que influenciou a teoria da performatividade de Butler foi o linguista J. L. Austin e a sua teoria dos atos de fala. Essa teoria entende que os gestos e a fala podem interferir no entendimento um do outro na nossa comunicação cotidiana.

Ao falar, o ato que o corpo está performando nunca é totalmente compreendido; o corpo é o ponto cego do discurso, o que age em excesso do que é dito, mas que também atua em e através do que é dito. Dizer que o ato de fala é um ato corporal significa que o ato é redobrado no momento da fala: há o que é dito, e então há uma espécie de dizer que o "instrumento" corporal do enunciado executa (BUTLER, 1997, p. 11).

Contudo, mais do que isso, um ato de fala, ou um ato apenas, não pode ser compreendido fora de seu contexto sócio-cultural, pois isso, a sua historicidade se torna importante. “Na verdade, um ato performativo, separado de um conjunto de convenções reiteradas e, portanto, sancionadas pode somente se manifestar como um esforço vão de produzir efeitos que possivelmente não possa produzir” (BUTLER, 2002, p. 163). Por isso, para Butler, o tom da voz e os maneirismos denotam performance de gênero, uma vez que as definições de gênero mudam conforme as eras. Para a filósofa, “os atos performativos são formas de fala que autorizam: a maior parte das expressões performativas, por exemplo, são enunciados que, ao serem pronunciados, também realizam certa ação e exercem um poder vinculante” (BUTLER, 2002, p. 316). É essa relação, essa vinculação a algo pregresso que faz com que definamos ou classifiquemos determinados som, gestos e expressões como ligadas a um ou a outro gênero.

Nos quadrinhos, apesar dos atos performáticos estarem prejudicados pela ausência de som e movimento, são esses silêncios, esses quadros repetidos e momentos cristalizados e estendidos que acabam representando em alto e bom som o sentimento das minorias:

Os quadrinhos fazem, particularmente, um bom trabalho ao se referirem a invisibilidade e silêncio ao lado de outros tabus culturais. Até em painéis não-explicitos, as decisões artísticas feitas nesses quadrinhos - a representações de corpos encurvados, olhares de lado, costas viradas, e olhos desviados - forçam o espectador a "ver" uma cultura muitas vezes invisível de vergonha e silenciamento. Mais uma vez, as decisões visuais deliberadas forçam o público a se envolver com as forças dominantes e destrutivas do não falado e do não descrito. [tradução minha] (TOLMIE, 2013, p. XI).

A identidade de gênero, que hoje define os limites do masculino e do feminino, não passa de uma repetição de determinados atos sociais que reiteram ou desconfirmam ideias de como um determinado sexo deve se portar em sociedade. “Assim, o gay é para o hétero, não como a cópia é para o original, mas sim, como cópia é para a cópia. A repetição paródica do ‘original’ [...] revela que o original não sendo nada além de uma paródia da idéia do natural e do original” (BUTLER, 2017, p.31).

A performance da identidade de gênero, portanto, não passa de uma imitação, da absorção de certos modos de agir pela sociedade, configurando, desta forma, um ato de mobilidade cultural. A performatividade propõe uma oposição, pois ela volta o poder contra si mesma para produzir uma modalidade alternativa de poder, “para estabelecer um tipo de oposição política que não é uma oposição ‘pura’, uma ‘transcendência’ das relações contemporâneas de poder, mas aquela que constitui a difícil tarefa de forjar um futuro empregando recursos inevitavelmente impuros”. (BUTLER, 2002, p. 338).

2.1.3.1 *Gayze, Gaydar e Reconhecimento Mútuo Homossexual*

Em seu seminal ensaio acerca do olhar masculino sobre as mulheres no cinema, Laura Mulvey (2011) cunhou o conceito de *gaze* (olhar), que é a observação opressiva e hegemônica do homem sobre os corpos femininos, objetificando-os e menosprezando-os. Já falamos sobre as teorias de Mulvey quando abordamos as relações de gênero. Aqui, entretanto, queremos discutir o olhar de um homossexual sobre o outro, que chamaremos de “*gayze*”.

Diferente da *gaze* masculina sobre o feminino, a *gayze*² tem um propósito diferente, mas também não excludente daquele proposto por Mulvey. Quando o *gayze* ocorre entre indivíduos do mesmo sexo, ou seja um gay e um gay, uma lésbica e uma lésbica, ocorre um espelhamento de desejos semelhantes. “[...] onde o olhar masculino espera encontrar um outro

² Utilizamos o termo sem gênero e de forma não-binária propositalmente, variando no artigo feminino e masculino. Uma, por ser um termo relacionado ao queer e seu propósito de não-identificação, como também por ser uma palavra emprestada da língua inglesa que não diferencia os substantivos em gênero masculino e feminino.

objeto de atenção compatível, o olhar queer parece ser refletido, procura um espelhamento dos mesmos desejos de volta, localiza os homens tanto como sujeito e como objeto, desafiando de forma desconfortável a identidade de gênero” (WRAY, 2003, p. 70). Assim, a gayze gera uma relação de autoridade e submissão mútua pelo olhar. Ao mesmo tempo que gera um desconforto e a insegurança da identidade nos heterossexuais, gera o reconhecimento entre aqueles que sentem atração pelo mesmo sexo.

Esse reconhecimento é muito importante no gayze. Uma vez que os queers lidam com ele se fazendo visíveis e invisíveis conforme desejam, mas nem sempre mantendo o controle sobre as interpretações desse olhar dirigido a eles. O cenário urbano permite essa permeabilidade nesse jogo de esconder e revelar as performatividades de gênero conforme a intencionalidade (WRAY, 2003). O olhar queer contesta a integridade do conceito de “fachada” estabelecido por Goffman (2014). “Valoriza a aparência, o espetáculo e a miragem sobre a substância, a permanência e a ordem. O olhar queer contesta a integridade e a legibilidade da fachada, passa por ela” (WRAY, 2003, p. 70). O gayze não é a busca no outro daquilo que nos falta, mas uma busca por nós mesmos, uma busca por identidade.

Há uma inquietação no desejo queer. Conscientes do artifício da imagem-identidade e da forma como os nomes podem nos enganar, resistimos à idéia de que podemos ter um eu “verdadeiro” e, nem ao menos, podemos esperar por um lugar “verdadeiro”, onde saibamos que isso também não exista, e que se existisse, ele nos proibiria. Existe um respaldo de tendência niilista na cultura queer, às vezes parece que desejamos mais do que qualquer coisa não recuperar ou descobrir o que ou quem somos, mas nos esquecer. Nós viajamos para não encontrar algum lugar, mas para escapar de nós mesmos (WRAY, 2003, p. 71).

Os gays geralmente encontram na ficção, na literatura queer ou na literatura sobre o queer essa fuga da realidade, uma razão pela qual, muitos estudiosos, incluindo Tim Wray, concordam é que a leitura e o entretenimento sobre sua cultura encanta aos queers. Isso encontra eco em *Fun Home*, já que Alison Bechdel se utiliza de inúmeras referências à literatura (queer ou não) para compor um retrato da sua *realidade*. Talvez seja por isso que ela encontre reconhecimento na *queerness* do pai e, ao mesmo tempo, o identifique como um gay. E aqui temos um terceiro tipo de reconhecimento. O da lésbica para o gay, pares que não se sentem atraídos um pelo outro, mas que tiveram experiências dissociativas parecidas.

Talvez o que uma lésbica pode identificar em um gay é o sentimento de perda e de eterna busca de si, de algo que se perdeu e se esfacelou quando, conforme atesta Judith Butler (2015) em *Relatar a Si Mesmo*, a pessoa queer teve de dar conta de si mesmo como “um

desvio”, teve de revelar seu estigma, pela primeira vez. É essa sensação de perda e que nunca mais será recuperada é que une pai e filha:

Nós nos divorciamos de nossas próprias histórias. Sentimentos simples de perda são complicados por uma ambivalência sobre o valor daquilo que se perde, quando devemos rejeitar sonhos de nossas velhas vidas para construir novos agora. Temos que abraçar a perda; perda de nosso eu antigo na invenção de uma nova identidade, perda de pertencer ao mundo das "famílias felizes", perda de crença nas nossas memórias de casa. Somos ambivalentes sobre o simbolismo do "lar"; É um lugar que desejamos, mas em algum lugar que nos nega. (WRAY, 2003, p. 72).

Essa desterritorialização da pessoa queer está ligada à ruptura com a nossa memória, por isso, processos autobiográficos como os de Alison Bechdel se tornam uma rememoração e uma reencenação do trauma da perda da identidade. Não apenas isso, mas a perda do direito de pertencer a um mundo idílico, a nos permitirmos idealizações, a nos negarmos a felicidade por assumir uma identidade estigmatizada. O trabalho da identidade queer é, então, o mesmo trabalho da memória, mas que é muito maior, por não trabalhar novamente apenas com fragmentos, mas toda uma existência que precisa ser prestada como conta para os demais.

Nesse sentido, com a preocupação do reconhecimento/não-reconhecimento, as pessoas queer andam num entrelugar, onde precisam pesar sua performance de gênero, que serão ou não identificadas como falsas ou verdadeiras, como bem-sucedidas ou falhas. Essa capacidade de identificação, na cultura queer, é chamada popularmente de “gaydar”, o radar gay. “Originado como um trocadilho do termo ‘radar’, gaydar sugere que os membros da cultura gay e lésbica, e pessoas heterossexuais familiarizadas com a cultura gay/lésbica tenham um detector remoto inato que avalia o comportamento de indivíduos dentro de um intervalo especificado” (NICHOLAS, 2004, p. 60 e 61).

Existe uma crença difundida na comunidade queer de que essa habilidade é possível de existir e ser treinada como uma espécie de “habilidade de defesa” contra ataques heterossexuais. “No entanto, os comportamentos relacionados ao acesso a essa informação sobre a homossexualidade (gaydar, juntamente com seus significados culturais) são o conhecimento cultural implícito que é aprendido, expresso e modificado através da comunicação humana” (NICHOLAS, 2004, p. 66). Portanto, o gaydar não seria algo inato, mas que é apreendido e aprendido com o tempo através da absorção de conhecimentos adquiridos dentro da comunidade queer que, diga-se de passagem, é praticamente invisível e inacessível para quem não está inserido nela. Cheryl Nicholas estabelece as competências culturais para o desenvolvimento do gaydar:

Quatro categorias de competências culturais procedem do estudo de Wieder e Pratt (1990) para explicar os pressupostos subjacentes a esses fenômenos:

- (1) O comportamento verbal e não verbal apropriado, conforme mostrado pelo emissor.
- (2) A confirmação do significado por trás do comportamento do emissor por outros membros do grupo.
- (3) A consciência de que o comportamento verbal e não-verbal é usado como um ritual organizado para estabelecer a identidade.
- (4) O reconhecimento de tal comportamento, pelo emissor, como ações específicas da identidade do grupo. (NICHOLAS, 2004, p. 67)

Contudo, que sinais de comportamento o emissor poderia emitir que denote e evidencie sua identidade queer seja consciente ou inconscientemente? Buscamos algumas pesquisas que tratam sobre reconhecimento da identidade queer, seja por estabelecidos ou outsiders desta cultura.

Nicholas O. Rule e Ravin Alaei (2016), identificaram quatro dimensões em que a *queerness* pode ser identificada. São os quatro “A”s. *Adornos*, ou seja, a forma como a pessoa se veste e se enfeita; *Ações*, ou seja, a forma como as pessoas se movem e gesticulam; *Acústica*, ou a forma como falam ou soam; e a *Aparência*, que inclui asseamento, rostos, constituição corporal, penteados, enfim, como as pessoas se parecem. Os pesquisadores repararam que nos adornos, a inversão de gênero é o que mais pontua a *queerness*. Entretanto, é na dimensão das ações que a *queerness* mais se revela, com os gays se movendo e gesticulando como mulheres heterossexuais e as lésbicas como homens heterossexuais. Estudos afirmam que as pessoas queer tendem a soar diferente das pessoas heterossexuais de mesmo gênero. Contudo, afirmam os estudiosos, que é necessário ampliar a pesquisa para estabelecer quais, realmente, são essas diferenças. Quanto à aparência, os estudos afirmam que uma foto de rosto não é capaz de definir a sexualidade de um indivíduo, entretanto, os tratos faciais em movimento podem ser reveladores.

Esse estudo também demonstrou que as pessoas tendem a julgar a sexualidade dos outros automaticamente. Mais que isso, o estudo também demonstrou que o “gaydar” é tão preciso quanto o “achismo” dos heterossexuais. Ao mesmo tempo que a precisão de respostas do público de amostra foi o mesmo e muito semelhante entre cada dimensão da *queerness* estabelecidas por Nicholas O. Rule e Ravin Alaei (2016). Ao concluir seu artigo, os estudiosos questionam que “talvez mais valioso do que saber que as pessoas podem deduzir a orientação sexual é entender o que eles fazem com essa informação” (RULE; ALAEI, 2016, p. 446).

Ao mesmo tempo que estudos de William T. L. Cox, Patricia G. Devine, Alyssa A. Bischmann e Janet S. Hyde (2016) através de identificação fotográfica com estudantes de

psicologia para verificar a precisão do “gaydar” provaram que ele é um mito legitimado. Segundo seus conceitos, “os mitos legitimados são crenças ou ideologias generalizadas, aparentemente inócuas, que concedem verdade aparente a processos como estereótipos, preconceitos e opressões” (COX et al., 2016, p. 158). Os estudos também se valeram de imagens estereotipadas de gênero e de sexualidade. O grupo de estudiosos, quando trata de estereótipos, enfatiza que “se as pessoas se encaixam ou violam os estereótipos de seu grupo são imateriais para o seu valor, esperamos que, ao invés de serem julgados ou pressionados com base na existência de um estereótipo, as pessoas possam ser tratadas como indivíduos e julgadas por mérito próprio” (COX et al, 2016, p. 173).

2.2. *Outsiders* e estigmatizados

Howard S. Becker define outsiders como aqueles que são desviantes das normas sociais estabelecidas, que “varia excessivamente em relação à média”, “que difere do que é mais comum”, ou ainda, “algo que é doença” (2018, p.18). Ele também afirma que existe uma concepção sociológica relativística que afirma que o desvio é identificado como a falha em obedecer as regras do grupo:

Como o desvio é, entre outras coisas uma consequência das reações dos outros ao ato de uma pessoa, os estudiosos do desvio não podem supor que estão lidando com uma categoria homogênea quando estudam pessoas rotuladas de desviantes. [...] O que é, então, que as pessoas rotuladas de desviantes têm em comum? No mínimo, elas partilham o rótulo e a experiência de serem rotuladas como desviantes. (BECKER, 2008, p. 22)

Rotular pessoas significa criar estigmas sociais e a experiência de ser rotulado torna os indivíduos conscientes de sua marca social e de que são estigmatizados pelos demais. Norbert Elias e John L. Scotson (2000, p. 23) dizem que na atualidade é difícil se distinguir a estigmatização grupal e o preconceito individual, pois são coisas interdependentes. Para manter sua superioridade social, alguns grupos afixam a marca de “ser humano inferior” a outro grupo. Dessa forma, esse estigma social imposto penetra na auto-imagem do grupo mais fraco e assim, o enfraquece e desarma. Para os autores, o grupo estabelecido vive essas diferenças como fator de irritação, “em parte porque seu cumprimento das normas está ligado ao amor-próprio, às crenças carismáticas de seu grupo, e em parte porque a não-observância dessas normas por terceiros pode enfraquecer suas próprias defesas contra o desejo de romper as normas prescritas” (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 49).

Portanto, a estigmatização nada mais é do que uma fantasia do grupo estabelecido, aquele que domina socialmente, refletindo e justificando a aversão e o preconceito sobre os outsiders e estigmatizados. Destarte, na imaginação dos estabelecidos, os estigmas atribuídos por eles aos outsiders, toma uma dimensão material e é coisificado.

Surge como uma coisa objetiva, implantada nos outsiders pela natureza ou pelos deuses. Dessa maneira, o grupo estigmatizador é eximido de qualquer responsabilidade: não fomos nós, implica essa fantasia, que estigmatizamos essas pessoas e sim as forças que criaram o mundo - elas é que colocaram um sinal nelas, para marcá-las como inferiores e ruins. (ELIAS e SCOTSON, 2000, p. 35)

Já para Erving Goffman, o termo estigma e seus derivados guardam um duplo significado.

Assume o estigmatizado que sua característica distintiva já é conhecida ou é imediatamente evidente ou então que ela não é nem conhecida pelos presentes nem imediatamente percebida por eles? no primeiro caso, está-se lidando com a condição do desacreditado, no segundo com a do desacreditável. Esta é uma diferença importante, mesmo que um indivíduo particular tenha, provavelmente, experimentado ambas situações (GOFFMAN, 2013, p. 14).

O desacreditado, portanto, pode ser classificado assim por causa de uma deformidade física, ou como no caso dos indivíduos LGBT, um desvio de ordem social e/ou comportamental. Portanto, tomando as declarações de Goffman, a performatividade de gênero poderia ser um fator de estigmatização dos indivíduos LGBT, pois muitos indivíduos pertencentes a essa identificação preferem esconder os atributos que revelariam seu estigma social. É aqui que aproximamos a performatividade de gênero com a sexualidade e a associamos com a identidade sexual.

A descoberta da condição de estigmatizado, desse “segredo”, não só prejudica as relações na sociedade como a imagem que os outros tem da pessoa, desgastando não só a aparência, mas a reputação da mesma. “O estigma ou o esforço para escondê-lo ou consertá-lo fixam-se como parte da identidade pessoal. Daí o crescente desejo de um comportamento inadequado quando se usa uma máscara, ou quando se está longe de casa”

É desse terrorismo cultural que brota a injúria, o xingamento e, portanto, a estigmatização. Quando a pessoa chama alguém de “bicha” ou de “sapatão” está classificando e denominando o outro como algo abjeto, impuro, um horror de que se quer distância com medo de ser contaminado. Essa classificação gera um evento traumático, fazendo com que a representação de si mesmo e através dos outros seja desafiada e, ao mesmo tempo, difundida. “O trauma social toma a forma, não de uma estrutura que se repete mecanicamente, mas sim

de uma subjugação contínua, a reencenação de lesões através de sinais que ocluem e reeditam a cena” (BUTLER, 1997, p. 38).

Por sabermos da fragilidade de uma identidade autoconstruída e sua dependência da visão do outro, a nomeação de alguém causa uma disrupção nessa percepção, seja ela apenas como apelido ou como um xingamento. “O nome tem, portanto, uma historicidade, o que pode ser entendido como a história que se tornou interna para um nome, passou a constituir o significado contemporâneo desse nome: [...] uma repetição que congela, que dá ao nome sua força” (BUTLER, 1997, p. 35).

Conforme nos apresenta Goffman (2009, p. 221) “A cada representação, a legitimidade [...] tende a ser posta em prova novamente, e sua reputação permanente está em jogo”, uma característica da identidade fluida presente na realidade, mas ausente no universo de histórias em quadrinhos, principalmente o de super-heróis. “Quando acontece uma ruptura, portanto, verificamos que as concepções de si mesmo em torno das quais foi construída sua personalidade podem ficar desacreditadas” (GOFFMAN, 2009, p. 221). Dessa maneira, ter a consciência individual de si, como homossexual possui menos consequências e menos rupturas identitárias do que tornar pública essa associação, de modo que podemos nos tornar desacreditados dentro de um grupo social e das relações de poder que o permeiam, por tomarmos essa atitude.

A imagem que os outros fazem de nós mesmos depende daquilo que os outros sabem de nós (passado) e daquilo que projetam sobre nós (futuro), formando assim nossa identidade (presente) (GOFFMAN, 2009). Quando duas versões deslocadas no tempo de uma mesma pessoa debatem aspectos fixos e fluidos de sua identidade, esse argumento se torna uma ótima forma de discutir de onde surgem as linhas morais de discriminação. “É aqui onde **os atos comunicativos se traduzem em atos morais**. As impressões que os outros dão tendem a ser tratadas como reivindicações e promessas que implicitamente fizeram e estas tendem a adquirir um caráter moral” (GOFFMAN, 2009, p. 127).

A perda da identidade heterossexual, pela qual muitos LGBT passam é uma negação, um dos mecanismos de defesa do ego, postulados por Sigmund Freud. A negação de si, ou seja, da sua auto-identidade, conduz a um misto de vergonha e de sentimento de marginalização:

Segundo Sara Ahmed, ter vergonha é se sentir mal em relação a si mesmo diante dos outros, o que acarreta a autonegação. O sentimento de negação de si é considerado pelo sujeito como signo de sua derrota diante dos outros. Assim, a vergonha se

assemelha à exposição - ou outro viu o que eu fiz de mau e vergonhoso -, mas implica também o desejo de esconder, o que requer que o sujeito se afaste dos outros. Ser visto em sua derrota é ser exposto à vergonha, ter testemunhas de sua vergonha é ainda mais vergonhoso. A individuação da vergonha que volta o eu contra e para si pode se ligar à intercorporeidade e à sociabilidade das experiências da vergonha. A marginalização (apartness) do sujeito, que se intensifica pelo retorno do olhar, é sentida no momento de exposição diante dos outros, uma exposição que é ferida. (FIGUEIREDO, 2015, p. 132)

Judith Butler, em seu livro *Quadros de Guerra* (2016) também utiliza a palavra enquadramento para definir estigmatização. Enquadramento, para a filósofa, possui um duplo significado. Pode, sim, ser tomado naturalmente como uma seleção, um destaque, uma forma de destacar o que vemos, pensamos e conhecemos. Por outro lado, pode significar cerceamento, incriminação, armação, “colocar o outro em seu lugar”. Essas pessoas podem ser julgadas e marcadas como “algo que “está vivo, mas não é uma vida. Situa-se fora do enquadramento fornecido pela norma, mas apenas como um duplo implacável cuja ontologia não pode ser assegurada, mas cujo estatuto de ser vivo está aberto à apreensão” (BUTLER, 2016, p. 22).

Porém, como a mesma autora virá a afirmar mais para frente, “uma determinada maneira de organizar e apresentar a ação leva uma conclusão interpretativa acerca da própria ação” (BUTLER, 2016, p. 23), uma afirmação que se aproxima da máxima “o meio é a mensagem” de Marshall McLuhan (2002). Iremos perceber que durante o século XX, essa escolha de ações, e principalmente de performances, estará muito mais presente nos artistas que buscaram retratar a si mesmos de formas diferentes do convencional.

Enquanto em realidade somos sujeitos fraturados, permeáveis à mais frágil mudança, nossas representações de si nas redes sociais nos mostram como indivíduos íntegros, perfeitos e incontestavelmente felizes. Para Judith Butler, em tudo que é enquadrado, por fim “algo ultrapassa a moldura que atrapalha nosso sentido de realidade; em outras palavras, algo acontece que não se ajusta a nossa compreensão estabelecida das coisas” (BUTLER, 24, 26 e 28). Portanto, a arte ao mesmo tempo precisa se enquadrar à normatividade enquanto rompe com ela, mas as *selfies* e demais representações de si em redes sociais não possuem esse compromisso. Assim, nas redes sociais vemos aflorar uma paixão por si mesmo tanto nas imagens quanto nas opiniões incontestáveis, algo que poderia ser um narcisismo sintomático.

Já Michael Pollack, em seu ensaio *Memória, Esquecimento e Silêncio*, estabelece a relação do enquadramento com o trabalho da memória. Ele decalca a expressão “trabalho de

enquadramento” como uma forma de manipular a memória coletiva e garantir o esquecimento e o silenciamento de determinados grupos sociais.

Manter a coesão interna e defender as fronteiras daquilo que um grupo tem em comum, qm que se inclui o território (no caso de Estado), eis as duas funções essenciais da memória comum. Isso significa oferecer um quadro de referências e de pontos de referências. É portanto absolutamente adequado falar, como faz Henry Rousso, em memória enquadrada, um termo mais específico do que memória coletiva. Quem diz “enquadrada” diz “trabalho de enquadramento”. Todo trabalho de enquadramento de uma memória de grupo tem seus limites, pois ela não pode ser construída arbitrariamente. Esse trabalho deve satisfazer a certas exigências de justificação. Recusar levar a sério o imperativo de justificação sobre o qual repousa a possibilidade de coordenação das condutas humanas significa admitir o reino da injustiça e da violência. (POLLACK, 1989, p. 9)

Ora, o trabalho de enquadramento, mesmo que nessa acepção esteja longe do trabalho dos quadrinhos de colocar elementos em quadro, tem a ver com demarcar espaços e, portanto, definir quem está dentro e quem está fora de quadro. Logo, percebemos dois movimentos: o dos estigmatizados, que são os outsiders dentro do quadro, de forma abjeta e pejorativa; e os dos outsiders, que são quando os estigmatizados são deixados à margem, fora de quadro.

2.3. Relato de Si

Antes de conceituarmos o relato de si mesmo ou o ato de relatar a si mesmo, precisamos definir o que é esse “si”, sujeito desse movimento. Assim, “uma pessoa autêntica ou si mesmo é aquele que está em contato com sua experiência fenomenológica e emocional real e que revela seus próprios pensamentos, sentimentos e ações reais” (GUBRIUM E HOLSTEIN, *in* EL REFAIE, 2016, p. 137).

Definido o “si”, precisamos entender como essa consciência opera em conjunto com a memória e a identidade, através dos escritos de Joël Candau em *Memória e Identidade*.

A consciência de si, observa Nicolas Grimaldi, “não seria possível sem a lembrança ou a expectativa, o lamento ou a impaciência, pelos quais o tempo nos coloca, de alguma forma à distância de nós mesmos”. [...] Aliás, o “vazio da memória é com frequência experienciado como uma ausência de si que pode se tornar completa entre os indivíduos acometidos (por horas ou anos) por amnésia de identidade. [...] Percebemos então que, no processo de mobilização memorial necessário a toda consciência de si, a lembrança não é a imagem fiel da coisa lembrada, mas outra coisa, plena de toda a complexidade do sujeito e de sua trajetória de vida. [...] Essa hipótese da alteridade da lembrança se integra perfeitamente à teoria segundo a qual não existe para o homem uma realidade independente de sua intencionalidade. Aqui de novo a ideia de que “para a consciência humana nada é simplesmente apresentado, mas representado”. (CANDAU, 2012, p. 60, 63, 65, 67)

Se tudo que é consciente, para nós, humanos, é representado, portanto é manipulado e isso entra dentro de preceitos do relato de si e do ato de relatar a si mesmo. O relato de si,

então é, em essência, uma manipulação de si e do outro ao mesmo tempo: “Aquele que manipula o passado pessoal, familiar e regional ‘cria-se a si próprio ao mesmo tempo em que cria seus adversários’”(CANDAUI, 2012, p. 166).

Seguindo por essa direção, esbarramos com questões de autoria. Entretanto, a definição de autor, difere um pouco mais do si mesmo, como uma forma maior de consciência, crítica e reflexão, é o que apresenta Michel Foucault a partir dos critérios da função-autor de São Sebastião. Foucault acrescenta um crítica a estes últimos dizendo que podem parecer insuficientes para os pesquisadores atuais da literatura:

O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc. (FOUCAULT, 1992, p. 18)

Apesar de o autor encontrar sua definição com concordância, ainda que insuficiente, para a maioria dos estudiosos, a autobiografia ainda carece de mais legitimidade enquanto gênero literário. “Autobiografias, crônicas, diários, memórias, confissões são todos textos que operam numa zona limítrofe entre ficção e não-ficção, daí o estigma que ainda carregam de não serem literatura” (LIMA, 2015, p.41). O que poderia se dizer então de uma autobiografia que é produzida em quadrinhos, cuja mídia se encontra na margem das artes, dos meios de comunicações e também das escritas?

Os relatos de si se tornaram conhecidos a partir da obra *Confissões*, de Santo Agostinho. Mas as autobiografias somente ganharam peso teórico nos anos 1970, quando Philippe Lejeune cunhou o termo “pacto autobiográfico”, um contrato factual entre o produtor e o consumidor da autobiografia:

Philippe Lejeune em 1975: as obras autobiográficas se diferenciam de todas as demais porque estabelecem um “pacto de leitura” que as consagra como tais. Em que consiste esse acordo tácito? Na crença, por parte do leitor, de que coincidem as identidades do autor, do narrador e do protagonista da história que está sendo contada. Em suma: se o leitor - ou, em sentido mais amplo, o espectador - acredita que o autor, o narrador e o personagem principal de um relato são a mesma pessoa, então se trata de uma obra autobiográfica. Trata-se de uma definição pouco sólida porém funcional, que desde então se tem utilizado para identificar essa modalidade discursiva. (SIBILIA, 2016, p. 56 e 57)

Entretanto com a diversidade de formas com que os relatos de si foram se apresentando ao longo das décadas, fez-se necessário outra nomeação para as então chamadas autobiografias. Assim, Serge Doubrovsky trouxe à luz o termo **autoficção**, se contrapondo à autobiografia clássica, de feitos de pessoas importantes. A autoficção tem formatos vanguardistas, difusos, de sujeitos fragmentados. Seus narradores não trazem à tona apenas fatos, mas os manipulam das diversas formas que a linguagem, a arte e a mídia em que estão encerrados permitem. A autoficção seria “uma variante ‘pós-moderna’ da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos esparsos de memória” (DOUBROVSKY in FIGUEIREDO, 2013, p. 62).

Philippe Lejeune compara a biografia e autobiografia com o discurso científico ou histórico, pois a realidade sobre a qual pretendem oferecer uma verdade é verificável. “Seu objetivo não é a simples verossimilhança, mas semelhança com o verdadeiro. Não o ‘efeito do real’, mas a imagem do real” (LEJEUNE, 2014, p.43). O pesquisador francês da autobiografia também estabelece uma diferença entre autenticidade e identidade na autobiografia, que precisamos destacar: “Chamemos autenticidade essa relação interior própria ao emprego da primeira pessoa na narrativa pessoal; não a confundiremos nem com a identidade, que remete ao nome próprio, nem com a semelhança, que supõe um julgamento de similitude entre duas imagens diferentes feitos por uma terceira pessoa” (LEJEUNE, 2014, p. 47). Lejeune também acredita que pela identidade individual ser uma narrativa tanto na escrita quanto na vida, isso não significa que seja uma ficção. “Se a identidade é um imaginário, a autobiografia que corresponde a esse imaginário está do lado da verdade. Nenhuma relação com o jogo deliberado da ficção”. (LEJEUNE, 2014, p.121).

Além do jogo entre realidade e ficção, há de se pensar também no jogo entre produção e recepção, conforme expõe Lejeune: “Todo relato autobiográfico é o produto de uma negociação entre uma oferta e uma procura. Quando escrevemos nossa vida, desempenhamos, ao mesmo tempo, dois papéis, aqui repartidos entre dois indivíduos” (LEJEUNE, 2014, p. 184). Neste dois sujeitos estabelecidos por Lejeune ocorrem dois movimentos. O primeiro é a *desmontagem*, quando a vida é quebrada em fragmentos para que ocorra uma *remontagem* da mesma de acordo com o significado e as reações que o autor quer provocar nos seus leitores. Esse sistema de desmontagem e remontagem lembra o processo de produção dos quadrinhos em geral, e é ainda mais acentuado na produção de um quadrinho autobiográfico. Assim,

autobiografia e quadrinhos funcionam no esquema de *narrativa enquadrada*, que tem como exemplo os contos de Guy de Maupassant, que se utilizam do *foco narrativo*, em que o autor serve como mediador e intérprete da história.

Nosso objeto em questão, os quadrinhos de *Fun Home* se encaixa também na definição de que muitos autores como Dominique Viart (2008), Laurent Demanze (2008) como “romance de filiação”, que pode ser definido da seguinte forma:

A especificidade do romance “de filiação” é a recusa do herói “problemático e quieto” de aceitar passagens da sua infância e/ou adolescência que se constituem como “nós de memória” associados a ações por vezes brutais de seus pais ou avós. Em muitos dos romances analisados essa recusa de sentir-se herdeiro ou de reclamar-se de uma pertença à genealogia familiar deve-se a episódios de violência que Demanze chama de “herança ferida”, à qual o personagem narrador tem vergonha de se identificar. (BERND, 2018, p. 41)

O romance de filiação também se caracteriza pela narrativa em primeira pessoa, ao mesmo tempo em que seus protagonistas se reinventam e iluminam aspectos esquecidos ou recalçados de gerações anteriores. Estes dois movimentos podem ser simultâneos. Em *Fun Home*, a relação de Alison Bechdel com seu pai, Bruce Bechdel, modificando-a ou ressignificando-a, envolvendo-se numa problemática de vestígios memoriais e produzindo os nós da memória, numa luta entre exatidão factual e a realidade imaginada e ficcionalizada.

Então, colocando o enquadramento do relato de si, esse mecanismo tem a ver com identificação e empatia, dois sentimentos essenciais para o sucesso de uma autobiografia, seja ela em quadrinhos ou em prosa. É através desse enquadramento, enfoque, ponto de vista, recorte, que o leitor se depara com a perspectiva do autor. Contudo, no que diz respeito ao quadro de uma imagem dentro de uma autobiografia em quadrinhos, ele pode se assemelhar aos quadros sociais da memória, assim descritos por Maurice Halbwachs:

Um quadro não pode produzir totalmente sozinho uma lembrança precisa e pitoresca. porém aqui, o quadro está repleto de reflexões pessoais, de lembranças familiares, e a lembrança é uma imagem engajada em outras imagens, uma imagem genérica reportada ao passado. (HALBWACHS, 1990, p. 73)

O que causa o engajamento pessoal em uma história autobiográfica é a sua narratividade, um conceito central para o engajamento narrativo é a ideia de uma narrativa pessoal:

Uma narrativa pessoal retrata uma explicação de experiência vivida que é organizada como uma história. Ela integra a experiência em uma explicação coerente que traz significado para os eventos cotidianos e fornece unidade e propósito para o percurso da vida. Contudo, a narrativa pessoal não pode ser removida analiticamente das narrativas das identidades sociais disponíveis num contexto histórico e cultural particulares. No Ocidente, a narrativa pessoal é

caracterizada como uma preocupação com a organização linear da experiência. (COHLER e HAMMACK, 2009, p. 5).

Para Phillip L. Hammack e Bertram J. Cohler (2009), a união do estudo do percurso da vida de um indivíduo com a capacidade de engajamento da narrativa do mesmo fornecem um novo paradigma para o estudo das identidades sexuais humanas em um determinado contexto. Um exemplo é o caso da autora de *Fun Home*, Alison Bechdel, que vem de uma geração pós-Stonewall, e que passou em sua vida por outros marcos históricos. Para os autores, o curso das vidas de pessoas que se sentem atraídas pelo mesmo sexo foi alterado por esses marcos históricos e, portanto, desenvolveram diferentes tipos de indivíduos, cujas narrativas de identidade sexual e modos de relatar a si mesmos, constroem narratividades semelhantes.

Nesse contexto é importante destacar os relatos de si feitos através das classes dominadas, como expõe Philippe Lejeune:

O vivido das classes dominadas não está, na verdade, em suas próprias mãos. Como sugere Pierre Bourdieu, “as classes dominadas não falam, fala-se delas”. Seu vivido é estudado de cima, de um ponto de vista econômico e político, em pesquisas que, naquela época, não passavam pelo relato de vida. É imaginado no discurso jornalístico e romanesco das classes dominantes e nutre tanto seus sonhos, quanto seus pesadelos. (LEJEUNE, 2014, p. 154)

Com essa citação queremos chamar a atenção para a invisibilização das classes desviantes da sexualidade normatizada, ou seja, os LGBT, cujo relato histórico, científico e, em muitas vezes, de si mesmo, encontra-se perdido. Na grande maioria das vezes quando relatos de si de pessoas LGBT são encontrados ou estudados, geralmente se trata de artistas ou de aristocratas, cuja importância e fortuna assegurava sua posteridade. Pouco se sabe sobre as práticas homossexuais a partir de classes baixas que aconteceram ao longo da história. Segundo Tom Ambrose, “a razão para tal reserva é compreensível, porque o registro de tais detalhes pessoais poderia ser perigoso. Não apenas a sodomia era um crime grave, punível com morte, o exílio ou a prisão, como sua própria menção chocava a sociedade convencional” (AMBROSE, 2011, p.16)

Mais que isso, as narrativas de memória presumem um sentido de morte do passado, uma subjetividade rediviva, que vai buscar sentimentos longínquos, esquecidos, modificados, frente a acontecimentos que não retornam mais, a não ser no formato peculiar da memória. “Tal narrativa nos lembra da função do storytelling em geral, como um processo de recontar a vida através de experiências de trauma e decepção até que o contador descubra alguma forma

de resolução que pode ao mesmo tempo conhecer a dor ou fornecer o fechamento de um final feliz” (WATSON, 2008, p. 51). Para Lejeune, esse final está virtualmente concluído desde o início, “uma vez que a narrativa que começamos deve terminar no momento em que escrevemos. Conhecemos o ponto de chegada da narrativa, uma vez que o estamos vivendo, e sabemos que tudo vai ser escrito para levar a esse ponto e explicar por que chegamos até ele” (LEJEUNE, 2014, p. 315).

2.3.1. Relato de si em quadrinhos

Dentro do estudo da memória, temos diferentes enfoques sobre o papel social da memória. As teorias de Halbwachs (1990) e Candau (2012) apresentadas no primeiro capítulo, discutem as diferenças e aproximações entre memória coletiva, memória individual (ou autobiográfica) e identidade:

Essa oscilação entre memórias individuais e coletivas no início do século XX teorias da memória são refletidas nos quadrinhos, onde diferentes tipos de memórias estão em interação constante, por exemplo, através da confluência da memória de um leitor individual, contexto histórico e as memórias coletivas de quadrinhos, incluindo as memórias entrelaçadas dos gêneros, estilos, e série povoando-os. Os quadrinhos, assim, capturam a tensão e a ambigüidade entre as memórias individuais e coletivas que, como sugere Halbwachs, estão fortemente enraizadas no processo de recordação intersubjetiva. (AHMED, CRUCIFIX, 2018, p. 1 e 2)

A popularização e difusão do quadrinho autobiográfico na forma que nosso objeto de estudo se constitui só foi possível graças a dois fatores: os quadrinhos *undergrounds* e à ascensão dos quadrinhos como espécie de literatura na forma de *graphic novels*.

O contexto do surgimento dos quadrinhos *undergrounds* está ligado aos avanços na impressão *offset*, que permitiram que se produzisse tiragem de publicações a baixo custo. São Francisco, na Califórnia, Estados Unidos foi um dos pontos de ebulição da imprensa *underground*. Entre 1965 e 1966 foram fundadas diversas publicações desse tipo na cidade. “Assim surgiu, um pouco tempo, toda uma nova indústria em torno de quadrinhos auto editados. Os avanços na forma de edição e distribuição da imprensa underground e do mercado ao redor da arte psicodélica possibilitaram que São Francisco se tornasse a meca do comix underground” (COSTA MENDIA, 2013, 115).

Naquela época, o consumo de LSD se popularizou, embora ilegal, some-se a isso a ascensão da contracultura apoiada na literatura da geração beat, que estabeleceram uma atitude inquieta e crítica sobre o status quo social. Aqueles que faziam os quadrinhos underground os chamavam de comix e não comics. “A palavra ‘comix’ com a qual

começou-se designar estas publicações, as diferenciava dos quadrinhos comerciais. O ‘x’, além disso, fazia referência a todo material ilegal que suas páginas continham” (COSTA MENDIA, 2013, p. 116). Entre os conteúdos veiculados pelos quadrinhos underground estavam sexo, violência, homossexualidade, sadomasoquismo, putrefação, profanação, escatologias, morte, masturbação, intimidades dos autores, satanismo, uso de drogas, psicodelias, entre outros conteúdos que não faziam parte da ordem do dia ou eram proibidos em quadrinhos de grande circulação e impressos por grandes editoras.

Por volta do ano de 1971, o público dos comix havia crescido de uma maneira tal que a indústria pornográfica utilizava suas páginas para veicular anúncios pagos. Em 1984, o crítico de arte Waldemar Janusenak, ao fazer um relato sobre uma exposição de quadrinhos em Londres, declarou o seguinte sobre a forma confessional que os quadrinhos undergrounds haviam assumido:

Quando os neuróticos se apropriaram dos quadrinhos, fomos testemunhas do casamento ideal entre forma e conteúdo. Subverteram a inocência deste e levaram seus desenhos de pensamentos com miseráveis solilóquios, repletos de sentimentos de culpa. Os quadrinhos se tornaram um meio esplêndido para confissões. E nós, o público, nos vimos chamado para cumprir com o dever de um padre católico. (JANUSENAK apud COSTA MENDIA, 2013, p. 130)

A maioria dos livros que falam das histórias das histórias em quadrinhos estabelecem *Binky Brown Meets The Holy Virgin*, de Justin Green como o primeiro quadrinho autobiográfico. Green se diz muito inspirado pelos quadrinhos undergrounds como os de Robert Crumb. Neste quadrinho, Green utiliza o personagem Brown como um alter-ego seu para expressar sua voracidade por sexo como, por exemplo, enxergar pênis em todos os lugares. Os estudiosos consideram esta obra como pioneira pois “tanto Robert Crumb, como Aline Kominsky-Crumb e Art Spiegelman, creditam o livro de Green de 1972 como transformador da sua visão sobre o potencial de se contar histórias na forma de quadrinhos” (WITEK, 1989, p.227). Entretanto, “apesar de que se considere o criador do gênero autobiográfico nos quadrinhos, Justin acha que não pode reclamar esse mérito, pois era o momento ideal para a aparição de histórias autobiográficas, e se ele não as tivesse feito, outra pessoa o teria iniciado da mesma forma” (COSTA MENDIA, 2013, p. 132).

Robert Crumb, em si, só teria começado a escrever suas memórias em obras curtas como *As Confissões de R. Crumb* e *As Aventuras do Próprio R. Crumb*, respectivamente de 1972 e 1973, entretanto essas narrativas, muitas vezes deixam para trás qualquer semelhança

com a realidade e se tornam fantasias sexuais violentas. Então, vamos para, no mesmo ano, aquela que se tornaria a parceira de Crumb, Aline Kominsky, depois, Aline Kominsky-Crumb, ou simplesmente, a Bunch, como ela gosta de ser referenciada. Seu primeiro quadrinho autobiográfico foi “Goldie”, publicado em *Wimmen’s Comix*#1 (1972).

Também com a história curta *Maus*, publicada em *Funny Aimals* #1 (1972), Art Spiegelman fez sua estréia nos quadrinhos autobiográficos, plantando a semente daquilo que se tornaria sua premiada obra *Maus*, uma graphic novel que ganhou o Prêmio Pulitzer. Entretanto foi a história Prisioneiro do Planeta Inferno, publicada em Short Order Comix #1 (1973), em que Spiegelman exploraria mais os sentimentos de memória, falando sobre seus sentimentos acerca do suicídio de sua mãe, Anja.

O ano de 1972 também via despontar a estrela de Harvey Pekar, quadrinista que, posteriormente foi interpretado por Paul Giamatti e por si mesmo no filme Anti-Herói Americano. Pekar publicava histórias autobiográficas sobre sua experiência com quadrinhos undergrounds tais como *Os Quadrinhos do Povo* e *Sexo Bizarro*. Com a intenção de publicar quadrinhos contando suas experiências pessoais, Pekar criou em 1976 a publicação *American Splendor*, na qual, com a ajuda de uma equipe de desenhistas rotativa, contava partes de sua vida. Pekar nem sempre aparecia nas suas histórias, mas estava lá presente como voz narrativa delas, portanto “presente por implicação seja como ouvinte ou observador” fazendo deste trabalho uma documentação de sua experiência direta (WITEK, 1989, p. 123).

Vale citar, entretanto, o caso de *Gen: Pés Descalços*, em japonês Ore Wa Mita, publicada no Japão em forma de mangá no mesmo ano de 1972, de Keiji Nakazawa. A princípio, era uma pequena autobiografia que culminou com sua experiência na explosão da bomba atômica que devastou Hiroshima. Em 1973, o autor expandiu sua história para dez volumes de mangá. Entretanto, desta vez a história assumiu traços de autoficção – com partes inventadas – e passou a se chamar *Gen de Hiroshima*. A obra foi publicada em muitos países, inclusive no Brasil, pela Editora Conrad.

Andrew Kunka aponta três ondas do quadrinho autobiográfico para chegarmos nas versões e estilos que encontramos hoje, na qual também se inclui Fun Home. Mas antes delas, precisamos destacar que “o potencial para os quadrinhos autobiográficos sempre existiu no meio, assim como o potencial de qualquer gênero seria em qualquer meio” (KUNKA, 2018, p. 32). O autor quer dizer que muitos quadrinhos como *Scribbly*, de Sheldon Moldoff, *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay e até *The Spirit*, de Will Eisner continham alguns

elementos autobiográficos, embora sua totalidade não pudesse ser classificada dessa maneira. Assim, as ondas dos quadrinhos undergrounds se verificam da seguinte maneira:

- a) *Primeira Onda ou Quadrinhos Undergrounds*: são aqueles quadrinhos com uma fabricação mais artesanal que continham elementos da contracultura, dos quais seus principais representantes são Robert Crumb, Aline Kominsky-Crumb, Trina Robbins e Justin Green.
- b) *Segunda Onda ou Quadrinhos Alternativos*: os quadrinhos undergrounds passaram a serem considerados quadrinhos alternativos no final dos anos 1980, pois além de serem publicados por editoras alternativas de fundo de garagens, também alçaram um lugar ao sol após a aparição de Harvey Pekar no David Letterman Show³. Kunka (2018) considera *Our Cancer Year*, uma colaboração de Pekar e sua esposa Joyce Brabner, em 1994, como um dos primeiros quadrinhos alternativos. Desta onda fazem parte os autores Art Spiegelman, Chester Brown, Seth e Daniel Clowes, por exemplo.
- c) *Terceira e Atual Onda ou Graphic Novels*: tomando ainda um lugar acima na percepção popular, esses quadrinhos se tornaram objeto de estudo da academia e ajudaram a consolidar este tipo de investigação. Passaram a ser editados por grandes editoras e a tomar direções internacionais. Kunka (2018) considera *Retalhos* (Blankets), de Craig Thompson como a primeira autobiografia em forma de graphic novel e que iniciou essa revalorização do gênero. Desta onda fazem parte os autores franceses da L'Association (entre eles, Marjane Satrapi e David B.), Alison Bechdel, Craig Thompson, Jeff Lemire, David Small, Dash Shaw, entre outros.

³ Sobre a vida e obra de Harvey Pekar, bem como sua ascensão à fama através de seus quadrinhos autobiográficos e sua aparição no *talk-show* de David Letterman ver o filme/documentário *Anti-Herói Americano* (American Splendor), de Robert Pulcini e Shari Springer Berman (2013)

Figura 3: Fases dos quadrinhos autobiográficos (segundo Andrew J. Kunka, 2018)



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

O fenômeno das graphic novels foi outro elemento que concedeu às autografias um papel de destaque na produção de quadrinhos. Eram histórias em quadrinhos com temas adultos, com um número de páginas extenso e com melhor produção gráfica que os quadrinhos comumente vendidos. O uso do termo *graphic novel* para se referir a quadrinhos mais imponentes e importantes tem se popularizado nos últimos trinta anos. Entretanto, a definição do que exatamente configura e/ou transforma um quadrinho em uma *graphic novel* permanece bastante nebulosa. Bryan Talbot, autor da série de *graphic novels* *As Aventuras de Luther Arkwright*, propôs o seguinte conceito. “Uma graphic novel tem que estar estruturada como um romance, como um conjunto com princípio, meio e fim, com seus próprios temas e conceitos únicos para esta obra e não apenas como uma série de tiras compiladas para criar um livro” (TALBOT in DANNER; WITHROW, 2009).

A origem histórica do termo, entretanto, é frequentemente atribuída a Will Eisner, uma vez que sua *graphic novel* *Um Contrato com Deus* foi uma das pioneiras a utilizar o termo na capa de sua primeira edição. Conforme declara Scott McCloud, autor do seminal livro *Desvendando os Quadrinhos* (MCCLOUD, 1995), em entrevista a Christopher Irving, em seu livro *Leaping Tall Buildings*, a origem do termo foi a seguinte:

Quando Will Eisner começou a usar o termo *graphic novel*, estava no telefone tentando vender *Um Contrato com Deus* para um editor em potencial. Ele tirou isso

do seu rabo porque ele tinha que chamar essa coisa de algo que o fizesse passar pelas portas da editora. De algum modo, essa conversa telefônica é a versão icônica e embrionária do que aconteceu durante os últimos 20 e tantos anos: tínhamos um termo que nos ajudava a passar pela porta, e era isso. Cada meio tem seus termos diferentes. Você pode ir ver um ‘filme’ mas então você escreve sobre uma ‘película’, e então coloca o seu smoking e vai para uma cerimônia de premiação da Academia de ‘Artes Cinematográficas’. Toda mídia que tenha uma marca real em nossa cultura deve ter diferentes maneiras de apresentação: há o modo formal, o modo crítico, e o modo cerimonial. Você pode ter uma Academia de Arte Sequencial, e quando as pessoas acabam seu trabalho, elas vão para sua casa e leem alguns gibis” (MCCLOUD in IRVING, 2008, p. 129).

Os “romances gráficos” levaram alguns jornalistas e teóricos a compararem e até incluírem quadrinhos como literatura. Porém, quadrinhos não são literatura, eles são uma arte única. São um meio particular, uma narrativa híbrida de palavras e imagens. Assim, as histórias em quadrinhos podem abarcar artes tão grandiosas como a literatura e a pintura, mesmo estando enclausurados no meio de produção industrial e se caracterizando como um meio de comunicação de massa. Para valorizá-las, Eddie Campbell, desenhista escocês de *Do Inferno*, escreveu um “Manifesto das Graphic Novels” em seu quadrinho autobiográfico *The Fate of the Artist* e o reproduziu em seu site pessoal. Nele, o autor dizia que “é inegável que existe um novo conceito do que é um quadrinho, e esse conceito apareceu nos últimos trinta anos” (CAMPBELL, 2006). Em seu manifesto, Campbell (2006) também dizia que “*graphic novels* são mais um movimento do que uma forma”. Além disso, vale destacar dois itens de seu manifesto referentes às propriedades físicas das *graphic novels*:

7. O termo *graphic novel* não será empregue como indicativo de um formato comercial (tal como os termos ‘brochura’, ‘capa dura’ e ‘edição definitiva’ [‘trade paperback’, ‘hardcover’, ‘prestige format’]). Poderá se tratar de um manuscrito inédito ou apresentado em episódios ou partes. O mais importante é o intuito, mesmo que este surja após a publicação original.
8. Os temas dos autores de *graphic novels* são toda a existência, inclusive as suas próprias vidas. Os artistas desprezam os “gêneros” e todos os seus clichés horrorosos, apesar de conservarem uma perspectiva abrangente. Ressentem particularmente a noção, e que ainda prevalece em muitos lugares, e não sem razão, de que quadrinhos são um subgênero da ficção científica ou da fantasia heróica (CAMPBELL, 2006).

A afirmação de Campbell, como pudemos ver, ressoa a citação de Bryan Talbot no início deste artigo. Ambos defendem a *graphic novel* como produto único e artístico, mas ambos concordam que o mais importante é o intuito com que a obra foi planejada. Os dois concordam que a *graphic novel* deva ser tratada com a mesma importância que se dá a um livro para, assim, atingir maior abrangência de público. Will Eisner, popularizador do termo *graphic novel*, reparou no seu avanço na cultura mundial:

O mercado de livros, que durante muitas décadas se manteve hostil ou indiferente aos quadrinhos, nos últimos anos tem aceitado e até acolhido entusiasticamente as boas *graphic novels*. As livrarias, tanto as grandes redes como as independentes e eletrônicas, hoje dispõem de um espaço considerável para as *graphic novels* norte-americanas, os mangás japoneses e os quadrinhos europeus, não mais restritos às lojas de quadrinhos. Os prêmios literários importantes permitem a participação de quadrinistas, e as obras relevantes da arte sequencial são noticiadas e resenhadas por uma grande variedade de publicações populares e especializadas. Até mesmo Hollywood que produziu muitas adaptações de super-heróis que foram sucesso de bilheteria, está fazendo filmes inspirados em quadrinhos alternativos e literários (entre eles, *Spirit*). Hoje, o quadrinista não tem mais motivos para se sentir um pária no universo cultural (EISNER, 2010, p. 149).

No Brasil, o fenômeno das *graphic novels* se manifesta de 2004 em diante. Já na Europa, encontra um equivalente no sucesso dos álbuns, visto que o sistema produtivo lá se caracteriza – principalmente nos países francófonos – pela comercialização de quadrinhos nesse formato. Essas variações de formatos e nomenclatura em diversos países ao redor do mundo possuem explicações de contexto histórico, como expõe Chris Couch, explicitando o fenômeno no Japão, terra dos mangás:

Como na Europa, a arte em quadrinhos japonesa é publicada principalmente em revistas semanais ou mensais que atraem audiências especializadas, com histórias continuadas que acabam sendo coletadas em livros que apresentam histórias inteiras aparecendo sob os nomes de um único criador, ou como as criações de um escritor E artista. No entanto, ao contrário do modelo europeu, no qual os criadores contemporâneos são na maioria das vezes escritores-artistas, ou quando o trabalho é criado por um único artista, é produzido por um único indivíduo em um estúdio, no Japão, as histórias continuadas dos artistas mais populares são criadas em estúdios com muitos funcionários. De certa forma, esse modo de produção pode ser comparado ao sistema “shop” que forneceu materiais para publicação em revistas em quadrinhos na década de 1930 até a década de 1950 (nos Estados Unidos). No entanto, no Japão, onde a animação e a arte em quadrinhos estão muito mais ligadas do que na Europa ou nos Estados Unidos, vale a pena observar o paralelo com os estúdios de animação, onde uma linha de montagem de artistas, coloristas, etc. O produto acabado e comercializável.

Também, ao contrário dos Estados Unidos, mas com muitos paralelos com a Europa, a coleção das histórias das revistas de antologia semanais e mensais é, em parte grande, bem desenvolvida e universalmente aceita do mercado de quadrinhos no Japão. Numa época em que os editores de quadrinhos norte-americanos continuam a lutar para obter qualquer tipo de seção de *graphic novels* em livrarias, todas as livrarias japonesas possuem extensas seções de antologias como parte de seus produtos. E os trabalhos podem ser mantidos e continuar a vender por anos ou décadas. Uma enorme biblioteca de volumes de (Ozamu) Tezuka, incluindo séries de muitos volumes de comprimento, pode ser encontrada em qualquer livraria japonesa bem abastecida. (COUCH, 2000)

Porém, uma diferença no formato é que as *graphic novels* vindas dos Estados Unidos têm mais páginas. As *graphic novels* parecem-se com “tijolões” que passam das 200 páginas e, com uma extensão tão grande, os autores se permitem mais experimentações na narrativa, como fazem Jeff Lemire em seu *Essex County* ou Craig Thompson em *Retalhos*. Ainda,

temos o fenômeno *Scott Pilgrim Contra o Mundo*, de Bryan Lee O'Malley, que casa a narrativa dos quadrinhos com os efeitos e qualidades próprias dos videogames. Todas as graphic novels citadas aqui possuem estilos artísticos diferentes e formas diversas de representar o mundo e os personagens. O mesmo acontece com as autografias, ou memórias gráficas, os relatos de si em quadrinhos:

Em memórias gráficas, as percepções individuais de si geralmente não são representadas isoladamente do que os rodeia, mas ligadas em uma teia ou rede do que pode ser chamado de "mentes sociais". As memórias gráficas muitas vezes enfatizam a intimidade em que as mentes individuais estão sempre envolvidas com as mentes, mas também com os sentimentos e as emoções dos outros. (HORSTKOTTE; PEDRI, 2016, p. 85)

Essa percepção das autografias encontra semelhança na teoria da identidade, onde vimos que ela não é formada apenas pela percepção de si mesmo, mas também daquela que os outros têm de nós e que nós temos dos outros.

A incorporação ou a relação da identidade corporal, a auto-representação e a subjetividade implicam a aparência ou o aspecto do corpo, mas também o modo como o eu sente e pensa, experimenta e interage com seu corpo e com o mundo em que o corpo habita. Onde a compreensão do self na autobiografia se concentrou na interioridade da mente e na auto-reflexão, a medialidade das memórias gráficas implica uma concepção mais holística da subjetividade que inclui a mente, os sentidos e o corpo. Além disso, muitas memórias gráficas enfatizam como a subjetividade não só existe em relação aos outros, mas muitas vezes é enredada em outros. (HORSTKOTTE; PEDRI, p. 89 e 90)

Elizabeth El Refaie classifica relatos de si feitos a partir de suportes gráficos e físicos como autografias, uma vez que as pessoas que as produzem, não apenas escrevem sobre si, mas desenham a si mesmas nestes produtos culturais. “Em contraste com os auto-retratos convencionais, que muitas vezes são mais lisonjeiros ou enganosos do que os retratos produzidos por outros, muitos auto-retratos em autografia são deliberadamente irônicos e auto-depreciativos.” (EL REFAIE, 2016, p. 148). Para Maria Clara da Silva Ramos Carneiro, “autográfico é o regime em que a noção de autenticidade seria relevante, definida pela ‘história de produção de uma obra’” (CARNEIRO, 2016, p. 58).

Enfocando o que tange à memória, Robyn Warhol, afirma que autografia, como sua morfologia já apresenta, significa a história de si não apenas contada com texto, mas com imagens e, por muitas vezes através da própria grafia, a letra de mão do seu autor.

A memória gráfica ou a “autografia” como ela veio a ser chamada, apresenta interessantes desafios para as descrições narratológicas de como a narrativa opera. O próprio neologismo reflete a percepção dos teóricos de que as memórias gráficas estendem os limites recebidos pelo gênero. Na atual acepção da crítica de gênero, “memória” coloca o foco na pessoa ou no objeto sendo rememorado, mas

“autografia”, como a palavra da qual deriva, “autobiografia”, sugere que o sujeito da narrativa é o próprio autor/artista. (WARHOL, 2011, p. 1)

Portanto, para Wahrol e outros estudiosos, a autografia possui quatro dimensões narrativas. As duas primeiras, seriam as tradicionais intradieética e extradieética, ou seja, de dentro e de fora da narrativa, do autor-personagem e do autor-narrador. O terceiro nível seria os desenhos de si e dos personagens, “os avatares de Alison, sua família, e seus amigos, através de seu entendimento” (WARHOL, 2011, p. 3). Charles Hatfield corrobora essa visão e acrescenta que os desenhos produzem uma outra dimensão numa autobiografia. Seja pela forma como os personagens são retratados, seja pelo estilo gráfico do autor. Este último pode conceber uma ambientação diferente para a história em contraposição ao que está sendo narrado.

Se a autobiografia tem muito a ver com a forma como a própria imagem causa fricção contra os fatos grosseiros do mundo exterior, os quadrinhos, por sua vez, tornam este contato imediato e gráfico. Vemos como o cartunista se imagina; a visão interna assume uma forma externa. Essa representação gráfica torna literal um processo já implícito na autobiografia em prosa, pois, como argumentou Stephen Shapiro, o gênero consiste menos na fidelidade às aparências externas, e mais no encontro entre "auto-imagens sucessivas" e o mundo, um mundo que distorce ou desconhece repetidamente aqueles auto-imagens. Se a autobiografia é uma espécie de desempenho retórico em que alguém, como Shapiro diz, tenta "persuadir o mundo a se ver por seus próprios olhos", então os quadrinhos autobiográficos fazem com que essa visão aconteça a um nível bastante literal, imaginando o cartunista como um desenho. Este é o meio de persuasão mais poderoso do quadrinho autobiográfico: a autocaricaturidade. (HATFIELD, 2005, p. 114)

O autor, então, compara a forma como o relato de si em quadrinhos, através da autografia, pode estabelecer uma relação com a forma como lidamos com nossas identidades. Assim como esta última, a autografia não se limita a traços e formas aberrantes, estereotípica ou nulas, mesmo que possa explorá-los uma vez ou outra. “Nosso senso de identidade se dá através de um processo semelhante, na forma como escolhemos, exploramos e descartamos sucessivos ‘eus’ estereotipados que atuam como aproximações do eu ‘interno’ idealizado, mas que nem sempre percebemos”. (HATFIELD, 2005, p. 115).

O autor chama esse processo de “autenticação através da artificialidade”, ou simplesmente de “autenticação irônica”, ou seja, “o reforço implícito de reivindicações de verdade através de sua rejeição explícita. Em suma, a autenticação irônica faz uma demonstração de honestidade negando a possibilidade de ser honesto” (HATFIELD, 2005, p. 115). Ele completa dizendo que:

Em cada caso, a auto-afirmação do autor se baseia na plasticidade de sua auto-imagem, em sua consciência da viscosidade da identidade individual. A

identidade central de si é precisamente o que não pode ser representado, e essa é essa falta que, ironicamente, leva ao projeto de auto-representação. (HATFIELD, 2005, p. 115)

Por fim, para Warhol, as autografias apresentariam um quarto nível, que seria a função de arquivo e suas relações com a história, como “anexos” da narrativa, mas ainda assim contando como parte do próprio entendimento da trama e, principalmente da perscrutação da memória. “Os itens arquivados em *Fun Home* contam uma história, e eles estão contando aquilo num nível narrativo distinto de cada voz *em off* extradiegética ou dos desenhos de personagens e capitulações de diálogos intradieгéticos” (WARHOL, 2011, p. 6). Ela também repara uma dose de olhar (*gaze*) feminista e lésbico na prosa de Alison, que não pretende julgamentos, nem condenações e nem celebrações dos atos narrados pela autora. Ao citar Rocco Versaci, Warhol atesta que “enquanto muitos memorialistas da prosa se referem à complexa natureza da identidade e do si mesmo, os memorialistas dos quadrinhos são capazes de representar tal complexidade de uma forma que não poderia ser capturada em prosa”. (VERSACI *apud* WARHOL, 2011, p. 8). Diferente daquilo que é escrito, os quadrinhos autográficos e os quadrinhos em geral perpassam a materialidade da página e o abstracionismo da letra de mão do artista tende a desaparecer diante dos olhos do leitor. Andrew Kunka adiciona que a definição de autobiografia em quadrinhos, por si só, já vai contra o “pacto autobiográfico” estabelecido por Philippe Lejeune nos anos 1970, quando estes estudo ainda eram embrionários:

A definição de Lejeune também é problemática para os quadrinhos desde o início, porque se destina a aplicar narrativas em prosa, que quase sempre têm um único autor, ou pelo menos o sentido de um, mesmo que o assunto autobiográfico seja filtrado por um invisível “escritor fantasma”. A maioria dos quadrinhos autobiográficos também obedece a essa noção de um único autor ou criador, com cartunistas que escrevem e desenhavam suas experiências. No entanto, os quadrinhos também são muitas vezes um meio de colaboração, muito mais do que a prosa, onde várias tarefas na criação de um texto podem ser compartilhadas por várias pessoas (KUNKA, 2018, p. 6).

Essa mistura de ficção e documentos reais, autor e autores, entretanto, deslocam fronteiras tanto na prosa como nos quadrinhos, por isso Elisabeth El Refaie, em seu livro *Autobiographical Comics*, acredita que é preciso separar os quadrinhos autobiográficos como uma categoria à parte das escritas da vida:

Uma vez que toda escrita da vida inevitavelmente envolve um grau de ficção e imaginação, é inútil tentar isolar aqueles recursos que tornam um texto inequivocamente autobiográfico. Da mesma forma, as fronteiras entre quadrinhos e outros meios de comunicação, como a tirinha, desenhos animados, o livro do artista e as histórias ilustradas, sempre serão fluidas. Por este motivo, faz sentido considerar quadrinhos autobiográficos como uma categoria à parte de escrita de vida através do

uso de imagens sequenciais e (geralmente) palavras. Os trabalhos individuais diferem muito de acordo com o histórico, econômico, tecnológico, e condições socioculturais em que foram criadas, e com todas as mudanças que essas condições vêm tendo, novos formatos de escrita e desenhos de vida provavelmente surgirão. (EL REFAIE, 2012, p. 48)

Mais que definições de autobiografias, autografias ou relatos de si em quadrinhos, precisamos ter em mente que lidamos com um trabalho feito por uma mulher que se considera lésbica, por isso é importante trazermos à luz alguns conceitos desta produção. Como vimos anteriormente, os quadrinhos underground também possuíam algumas representantes femininas, principalmente nos relatos de si em quadrinhos. Aline Kominsky-Crumb e Trina Robbins foram alguns expoentes deste trabalho. Contudo, suas transformações tiveram nuances diferentes daqueles quadrinhos feitos por homens: “A evolução dos quadrinhos undergrounds femininos era mais simbólica e intimista; nunca aspirou à perfeição estética nem se construiu em torno do mesmo tipo de provocação contracultural como a de seus colegas do sexo masculino” (MERINO in KUNKA, 2018, p. 100).

Da mesma forma, os relatos de si em quadrinhos praticados pela comunidade LGBT também se diferenciavam de seus representantes heterossexuais. Uma das pioneiras, ainda que pouco estudada, dos relatos de si em quadrinhos lésbicos foi Mary Wings (*nom de plume* de Mary Geller), criadora de *Come Out Comix* (1973) e *Dyke Shorts* (1978). “Esses trabalhos seguem o espírito de Binky Brown, de Justin Green, como narrativas longas e sustentadas que seguem personagens autobiográficos pseudônimos” (KUNKA, 2018, p.111). *Come Out Comix* é um quadrinho de formação da identidade lésbica, assim como *Fun Home*. Narra as desventuras de “Maggi” (às vezes “Maggie”), frustrada com seus relacionamentos heterossexuais e que, depois de experiências conturbadas com o que ela descreve como a “comunidade lésbica”, ela acaba em um relacionamento com uma mulher chamada Dorothy.

Importante também para a cena dos relatos de si em quadrinhos foi a publicação *Gay Comix*, que sobreviveu entre 1980 e 1998 e era capitaneada por Howard Cruse. Editada por Denis Kitchen, da Kitchen Sink Press, uma editora alternativa, a *Gay Comix* faz parte da segunda onda dos relatos de si em quadrinhos. Diferente de outras publicações voltadas ao público gay da época, que traziam apenas relatos eróticos e fantasias sexuais em quadrinhos, essa publicação focava em contar experiências comuns entre a comunidade homossexual, que variam desde a descoberta da sexualidade, ao *coming out*, desilusões amorosas, problemas de gênero e doenças venéreas. Durante aquela que se instituiu como epidemia da AIDS, no final

dos anos 1980 e início dos anos 1990, a *Gay Comix* foi um importante canal de conscientização e comunicação para a comunidade gay. Não por acaso foi nela que Alison Bechdel se encantou com os quadrinhos e começou a publicar seus primeiros trabalhos:

Alison Bechdel identifica a primeira edição de *Gay Comix*, que ela encontrou na livraria do Memorial de Oscar Wilde de Nova York em 1981, como um divisor de águas em seu caminho para se tornar uma cartunista. Em 1993, Bechdel recebeu uma edição dedicada apenas a ela de *Gay Comics* (depois que o editor Andy Mangels mudou o nome em 1992). A edição 19, que declara “absolutamente nenhum *Dykes to watch out for*” na capa, apresenta histórias autobiográficas que antecipam a *Fun Home*, incluindo “Coming Out Story (1983)”. Bechdel também contribuiu para a *Wimmen’s Comix*, mais notoriamente o quadrinho autobiográfico de uma página, história “The Mitt” na edição 15 (1989), que conta a história de um primo que se expôs a Alison quando eram crianças (KUNKA, 2018, p. 113).

Estudiosos como Valerie Rohy, entendem que com a ascensão, em recentes décadas, da historiografia de pessoas gays e lésbicas, uma das consequências desse movimento é a criação de museus queer. Esse tipo de coleção traria “publicações ocasionais e documentos em papel, objetos materiais”, e outras miscelâneas, “a efêmera evidência da vida gay e lésbica” (CVETKOVICH, 2008, p. 243). Para Cvetkovich, os arquivistas queer lembram “o fã ou o colecionador cuja ligação com os objetos é por vezes feticista, idiossincrática e obsessiva”, pois existe a noção de que o arquivo queer não consegue definir uma fronteira definida entre o público e o privado. “Laura Doan e Sarah Walters sugerem que ‘retrospecção é uma condição da agência homossexual’, e Hather Love localiza os queers junto aos ‘grupos constituídos de injúria histórica’, para aquele cujo ‘desafio é se envolver com o passado sem serem destruídos por ele’” (ROHY, 2010, p. 343).

É importante entender essas narrativas gráficas não apenas para explorar os efeitos pessoais da história; elas também usam a experiência comum como uma abertura para histórias revisionistas que evitam simplificações emocionais que algumas vezes podem acompanhar representações de traumas ainda mais inacessíveis. (CVETKOVICH, 2008, p. 125)

Em *Fun Home*, podemos dizer que Alison é uma detetive da performatividade do pai, Bruce Bechdel. Dessa forma, ela escava e perfura o passado em comum entre ela e o pai e o próprio passado do pai apenas, para encontrar evidências do seu desejo e comportamento homossexual. Nesse movimento, Alison procura por algo que a leve a uma conclusão, mesmo que, para o leitor, ela mais abra lacunas a serem preenchidas do que os conduza a uma resposta. “Esse trabalho de leitura e de procura por fechamento é o coração da abertura que as autografias podem fazer na forma de engajamentos afetivos e reconhecimento através das culturas atuais” (WHITLOCK apud FANTASIA, 2011, p. 94).

Ao mesmo tempo que as autografias procuram por um fechamento temático, conceitual ou narrativo, a forma escolhida para representar esse relato de si, os quadrinhos, narra em todas as dimensões da história, como dito anteriormente. “Nos quadrinhos, por sua vez, essa suposta ‘rivalidade’ entre o fazer-ver e o dar-a-imaginar são constitutivas da página, e o ‘dizível’ não está puramente no escrito, pois o que vê também narra”. (CARNEIRO, 2016, p. 62). Essa definição da dicotomia dos quadrinhos encontra eco na teoria da performatividade de Judith Butler, pois os atos de fala e os gestos estão ligados a um significado relacionado ao gênero, intimamente ligado ao processo de fazer-ver e de dar-a-imaginar.

Também podemos dizer que o foco na autobiografias e nas autografias são dobrados ou triplicados, uma vez que o si é dividido entre observador e observado. Randy Duncan e Matthew J. Smith (2015) explicam que, geralmente o gênero memória em quadrinhos possui três camadas do si mesmo, sendo elas, o *eu experimentador*, o *eu narrador* e o *eu autor*. Explicaremos cada uma delas a seguir:

- (1) o *eu experimentador* é aquilo que as narrativas virtuais chamam de “avatar”, a incorporação do autor enquanto personagem tendo um visual definido dentro da histórias. Algumas histórias em quadrinhos autográficas se usam de avatares com outros nomes, como no caso de Binky Brown. Ou no caso de Maus, em que o autor retrata a si mesmo e a outros judeus como ratos.
- (2) o *eu narrador* conta a história para o leitor. Ele é aquilo que comumente se denomina “voz em off” ou “voice-over” na feitura de um roteiro de entretenimento. O eu narrador pode ser diegético ou extradiegético, ou seja, atuando dentro ou fora do mundo da história. O eu narrador geralmente é aquele das três camadas que mais muda durante a história. Ele também é um narrador não-confiável, uma vez que as autografias se aproximam bastante da definição de autoficção, em que partes são verdadeiras e outras partes, ficcionalizadas.
- (3) por fim, temos o *eu autor* que é quem produz a história. Ele pode ser confundido com o eu narrador, mas o fato é que o eu autor não pode estar explícito na história da mesma forma que o narrador, muito pelo fato dele ter desenhado aquela história o que o torna muito mais subjetivo. Dentro do eu autor estão condensadas as escolhas narrativas, as elipses de tempo, o que ele escolheu revelar e o que escolheu esconder tanto no desenho como nas palavras. (DUNCAN; SMITH, 2015, p. 238-240).

Figura 4: Foco narrativo e camadas do si mesmo em um relato de si em quadrinhos. (segundo Randy Duncan e Matthew J. Smith, 2015).



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Explicamos estas camadas ou dimensões do si mesmo na memória gráfica ou autografia para explicitar que um dos principais elementos que compõe esse estilo de quadrinhos é a **autenticidade acima da verdade**. Existe uma diferenciação de como a ou as verdades de uma autobiografia são produzidas pelos autores e como elas são absorvida pelos leitores quando se compara a prosa e os relatos de si em quadrinhos: “As melhores memórias em prosa complicam a questão de dizer a verdade de forma implícita e/ou explícita; Por sua vez, os quadrinhos autobiográficos minam as noções simplistas de “verdade” e fazem isso por meio de seus elementos formais únicos”. (VERSACI apud KUNKA, 2018, p. 6)

Os elementos gráficos tanto da linguagem dos quadrinhos como daqueles que partem do imaginário concretizado em desenhos pelo artista dão uma dimensão aos relatos de si em quadrinhos que na prosa são deixados apenas para os artifícios de nossa memória cultural e nossa imaginação. “O formato das histórias em quadrinhos permite que os criadores priorizem uma “verdade emocional” mais significativa, além de representar o conceito pós-estruturalista do self fragmentado (que também é um desafio ao pacto autobiográfico de Lejeune)” (KUNKA, 2018, p.8).

Ao partirmos do pressuposto que os quadrinhos, mais que uma arte ou uma literatura são uma mídia, temos consciência de que eles fazem a interface entre autor e leitor, entre desenhista e fruidor da arte. “A verdade que os quadrinhos autobiográficos revelam é que a ‘verdade’ é sempre mediada, não é confiável e nunca pode ser absoluta” (KUNKA, 2018, p. 10). Ou, como Alison Bechdel expõe em *Fun Home* em outras palavras, “tudo que poderia falar veio das minhas próprias percepções, e talvez nem mesmo elas” (BECHDEL, 2008, p. 141). Isso demonstra como a memória pode ser falha e o quanto serve principalmente ao si mesmo, provando que outro elemento desse gênero de quadrinhos é a retórica inerente.

Existe uma máxima de George Orwell que diz “A autobiografia só pode ser acreditada quando revela elementos de desgraça. Um homem que conta de si mesmo apenas com elogios, provavelmente está mentindo”. Dessa forma, o leitor deve ser levado a pensar da seguinte forma: “O Autor X iria retratar a si mesmo dessa forma horrível se não fosse mesmo verdade?”. Por isso, outros dois elementos das autografias são essenciais: a “verdade” emocional deve sobrepular os fatos, ou seja, é preciso “calçar os sapatos do autor” para perceber o mundo à sua maneira, mesmo que uma visão distante e externa poderia achar tudo o que está sendo relatado como fantasia, paranóia ou loucura. O outro elemento é o fator catártico e de cura psicológica e espiritual que o ato de relatar a si mesmo em uma obra gráfica pode prover. A resignificação da memória aqui, então, é funciona como uma terapia, afinal, a própria intenção da psicanálise é ir a fundo na memória para trazer um significado para o presente através do passado.

Outro elemento padrão das memórias gráficas ou autografias é contar a história de como o “si mesmo” foi formado. “Os atos que formam a auto-conceituação e que performam a identidade não são apenas lidos imediatamente na maioria das memórias, com também muitas vezes são os princípios do que aquela memória quer expressar” (DUNCAN; SMITH, 2015, p. 249). Esses atos, geralmente, como falamos antes estão relacionados à comparação e à reflexão junto da auto-percepção. “As outras pessoas são o ‘espelho’ no qual nós nos enxergamos, e o ato do cartunista criar uma memória, é quase que literalmente segurar um espelho enquanto eles desenhavam as reações verbais e não-verbais que expressam as reações que as outras pessoas têm deles” (DUNCAN; SMITH, 2015, p. 249).

Contudo, se a auto-percepção é algo interior, a identidade é algo exterior, uma forma de se envolver com o mundo e de performar a si mesmo nele. A forma como a identidade desse “si mesmo” e a forma como suas ações e visões de mundo são defendidas também

fazem parte dos padrões elementares de uma memória gráfica ou autografia. “A performance da identidade, algumas vezes se refere à manutenção de impressões, como um problema de controlar as impressões no sentido de influenciar as impressões formadas por uma audiência” (DUNCAN; SMITH, p. 251). Os autores ainda comparam a performance da identidade autobiográfica como o uso das redes sociais, onde damos conta de nós mesmos para uma audiência em uma frequência regular.

O que nos levaria a perguntar: seria a autografia uma performatividade estática ao mesmo tempo que traz performatividades de si e dos demais personagens? Se temos dois tipos de performatividade, uma delas a verbal, representada pela fala e outra a visual, representada pelos gestos, como isso se daria nos quadrinhos. Para responder a essa pergunta, trago à baila uma forma de balões de fala, por vezes utilizada nos quadrinhos de Asterix, de Albert Uderzo e René Goscinny, que é o balão floreado. Usado nos anos 1970 a 1990, nos dias atuais é difícil se encontrar esse tipo de balão de fala. Essa forma de expressão, geralmente era usada para mostrar um tom de voz em que um personagem do gênero masculino emula o gênero masculino, ou ainda para performar uma voz doce e suave seguida de uma explosão de ira, como no exemplo abaixo.

Figura 5: Exemplo de balão floreado⁴.



FONTE: *Astèrix: La Zizanie*, de Albert Uderzo e René Goscinny, publicado originalmente em 1970 pela Éditeur Lombard.

⁴ Tradução: Centurião: “Você não cumpriu minhas ordens?” Decurião: “Bem, para ser franco...”. Centurião: “Sentido!”. Arranjador: “Calma... as coisas não saíram como o planejado... os gauleses estão retornando à aldeia com a nossa poção mágica...”.

Esse exemplo vai de encontro ao postulado da pesquisadora Anne-Marie Christin de que toda escrita é uma imagem, ela retoma o pressuposto de Paul Klee, que diz “a escrita não representa a fala, ela a torna visível”.

A interdependência seria de duas ordens de significação: a ordem do visível e a ordem do verbal. A ordem do visível engloba o desenho, a escrita desenhada. Ela é imanente, pois depende do material em que se insere. A ordem do verbal é tudo aquilo que pode transcender àquele material: o que pode ser descrito e narrado *i. e.* o que pode ser verbalizado e reinterpretado pelo signo linguístico. Nem tudo no desenho pode ser verbalizado, assim como nem tudo que se diz pode ser transformado em imagens. (CARNEIRO, 2016, p. 61)

Por fim, gostaríamos de chamar atenção para os perigos que o estigma de uma autografia pode deixar. Justin Green, citado anteriormente, acredita que Binky Brown o deixou marcado como a pessoa daquela única história e Art Spiegelman, de *Maus*, afirmou que quanto mais corria, menos podia se livrar da sombra que o rato projetava sobre si. Este é o lado controverso das autografias. Por mais que elas exprimem identidade e transformem em forma de bálsamo a vida de seus autores, elas criam o estigma da identidade fixa, em que todo o público do autor irá, para sempre, acreditar, que toda a identidade do autor, do passado, do presente e do futuro, é formada por aquilo que foi relatado e desenhado em sua obra autobiográfica. Essa impressão fixa de uma pessoa encontra eco nas teorias de identidade que precisa lidar com a dicotomia de lidar com sua rigidez e sua fluidez.

2.4. Relatar a si mesmo

Como vimos na seção de auto-identidade, para que esta seja constituída, é preciso unir a memória autobiográfica com a linguagem, resultando no relato de si. Para Judith Butler, seguindo uma lógica nietzscheana, o ato de relatar a si mesmo tem uma origem no sofrimento original, que despertou a nossa consciência para o mundo e tornou necessária uma justificação de nossa existência. A autora acredita que fazemos um relato de nós mesmos porque fomos obrigados a tomar essas atitudes por estarmos envolvidos nessa interpelação em “um sistema de justiça e castigo. Esse sistema não existe desde sempre; é instituído com o tempo e com um grande custo para os instintos humanos”. (BUTLER, 2015, p. 22)

Para Foucault, assim como para Nietzsche (BUTLER, 2015), o relatar a si mesmo, essa moral que nos impõe a necessidade de dizermos quem somos para os outros, reorganiza um instinto criativo. Afinal, quando nos deparamos com o outro, o estranho, o estrangeiro, acabam surgindo momentos de reflexão que fazem com que reconstruamos a nós mesmos.

Se dou um relato de mim mesma para alguém, sou obrigada a revelá-lo, cedê-lo, dispor-me dele no momento em que estabeleço como meu. É impossível fazer um relato de si mesmo fora da estrutura de interpelação, mesmo que o interpelado continue implícito e sem nome, anônimo, indefinido. A interpelação é que define o relato que se faz de si mesmo, e este só se completa quando é efetivamente extraído e expropriado do domínio daquilo que é meu. É somente na despossessão que posso fazer e faço qualquer relato de mim mesma. [...] A autoridade narrativa do “eu” deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade da minha história. (BUTLER, 2015, p. 51 e 52)

O ato de relatar a si mesmo está intimamente ligado com a identidade LGBT, uma vez que é a partir de um relato, ou de uma confissão, que essa identidade é revelada. Até então, mesmo que outros indícios pudessem confirmar essa identificação, somente uma asserção pode realmente assegurá-la. Prestar conta de si para o mundo faz parte do processo de *coming out*, ou seja, a revelação, por parte dos homossexuais, de suas preferências sexuais. Como afirma Daniel Borrillo, “o homossexual, em decorrência de sua diferença, deve apresentar-se, solicitar autorização, e prevenir aos ‘normais’ de sua entrada em um território que não é naturalmente destinado a ele” (BORRILLO, 2016, p. 103). O gay precisa dar conta de si mesmo para a sociedade ao mesmo tempo que apresenta sua performance como ser social e seus atos performativos enquanto seu estigma acaba se enquadrando como pertencente numa classificação de identidade de gênero.

Ao mesmo tempo, Butler cita Nietzsche, que afirma “Castigo é a produção de uma memória”, com isso em mente, Butler afirma que a consciência de si vem com o sofrimento. No momento em que a dor é infligida nos perguntamos do seu motivo e este se volta para nós mesmos.

A pergunta põe o si mesmo como força causativa e também configura um modo específico de responsabilidade. Ao perguntarmos se somos os causadores do sofrimento, uma autoridade estabelecida nos pede não só para admitir a existência de uma ligação causal entre nossas ações e o sofrimento resultante, mas também por assumir a responsabilidade por essas ações e esses efeitos. Nesse contexto, encontramos-nos na posição de darmos um relato de nós mesmos. (BUTLER, 2015, p. 21)

Percebemos, dessa forma, que o relato de si a partir do indivíduo LGBT, guarda a responsabilidade pelo sofrimento em ser quem se é. Existe uma ligação causal com o fato de ser enquadrado e assumido como LGBT e o preconceito. Um falso sofismo que repetido milhares de vezes pelo contexto social em que o indivíduo vive, ironicamente, o ato de se assumir reforça a necessidade de acreditar na força da sua auto-identidade. Pois como explica Bauman: “afinal de contas, perguntar ‘quem você é’ só faz sentido só faz sentido se você acredita que pode ser alguma coisa além de si mesmo; só se você tem uma escolha, e só se o

que você escolhe depende de você; ou seja, só se você tem de fazer alguma coisa para que a escolha seja ‘real’ e se sustente” (BAUMAN, 2005, p. 25).

Butler continua dizendo que para Nietzsche, a necessidade de um relato de si só existe depois da acusação ou interpelação de alguém que pode resultar em um castigo. O castigo por ser LGBT é a estigmatização e marginalização social. Logo, existe um paradoxo entre ser acusado e não-assumido e ser assumido e estigmatizado. Assim, a filósofa diz que contar uma história sobre si não é a mesma coisa que relatar a si mesmo. “O ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa que não depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e autoridade narrativas, direcionadas a um público com objetivo de persuadir” (BUTLER, 2015, p. 23). Essa persuasão, que surge no sofrimento original e na vontade de não mais sofrer, encontra eco no desejo de integridade e invulnerabilidade que uma história coesa provoca, de acordo com Bourdieu, “produzir uma história de vida, tratar a vida como uma história, isto é, como o relato coerente de uma sequência de acontecimentos com significado e direção, talvez seja conformar-se com uma ilusão retórica, uma representação comum da existência que toda tradição literária não deixou e não deixa reforçar” (BOURDIEU, 1996, p. 185).

Da mesma forma que “não é possível viver 24 horas por dia mergulhada na consciência imediata do seu próprio sexo. Misericordiosamente, a natureza da autoconsciência de gênero é bruxuleante” (RILEY *apud* NELSON, 2017, p. 19 e 20), a ilusão retórica da originalidade, que dá margem para uma coerência individual, se confronta com o fato de que “não há criação de si (*poiesis*) fora de um modo de subjetivação (*assujettissement*) e, portanto, não há criação de si fora das normas que orquestram as formas possíveis que um sujeito pode assumir” (BUTLER, 2015, p. 29). Dessa forma, o sujeito acaba criando a si mesmo dentro de um sistema moral que faz parte de um conjunto de normas impostas. Como o indivíduo precisa agir no mundo de uma maneira externa a si mesmo, acaba percebendo que a única maneira de conceber a si mesmo é através da mediação feita fora de si, causada por regras sociais que estão além de seu alcance e controle.

Dessa maneira, “a autoridade narrativa do ‘eu’ deve dar lugar à perspectiva e à temporalidade de um conjunto de normas que contesta a singularidade da minha história” (BUTLER, 2015, p. 52). A narrativa que dou de mim mesmo já começa *in media res*, ou seja, no meio da história, pois já existem pré-configuradas maneiras do si-mesmo se colocar e se expressar dentro de um sistema estabelecido pelos seres humanos que vieram antes de mim.

O relato que faço de mim mesma é parcial, assombrado por algo pelo qual não posso conceber uma história definitiva. Não posso explicar exatamente por que surgi dessa maneira, e meus esforços de reconstrução narrativa são sempre submetidos à revisão. Há algo em mim e de mim do qual não posso dar um relato. Mas isso quer dizer que, no sentido moral, eu não sou responsabilizada por aquilo que sou e faço? (BUTLER, 2015, p. 55 e 56)

Essa fantasmática apontada por Butler no ato do relato de si mesmo, faz parte da construção da identidade e sua fluidez. A revisão a que ela se refere faz parte do trabalho da memória, que através do jogo da lembrança e esquecimento, traz à luz novos significados para os acontecimentos da vida de cada um. O questionamento que a autora traz ao fim da citação faz parte da contradição que é a definição da identidade: algo estanque e ao mesmo tempo líquido, mesmo que essa viscosidade não possa escorrer para longe dos limites da moral da vida em sociedade. De modo irônico, também podemos perceber que a relação entre essas duas percepções de si são fatores fundamentais para a ética.

3. METODOLOGIA OU, COMO IDENTIFICAR UM QUEER NOS QUADRINHOS

A metodologia que utilizaremos para a pesquisa do nosso objeto será uma análise do conteúdo pré-selecionado das páginas de *Fun Home*, uma tragicomédia em família, de Alison Bechdel, guiada pelas principais categorias articuladas no referencial teórico desta dissertação. A autobiografia de Bechdel assume um estilo flâneur⁵. O substantivo flâneur em francês significa caminhante, vadio, errante, observador. O ato de flunar compreende tudo isso. Uma autobiografia no estilo flâneur, significa uma busca pelo passado, flinando pelos registros de uma vida. O autor/personagem é um flâneur da sua vida. No caso de Bechdel, ela se torna uma detetive, uma flâneur da sua vida através de sua sexualidade, descobrindo indícios, ao decorrer de sua vida, dessa identidade.

Para Benjamin (ARENDT, 2008), essas ações eram uma forma de compreender as dinâmicas da cidade e como o mundo funciona, observando e se indagando sobre a substância das coisas. É dessa forma que Alison caracteriza a si mesma: como uma investigadora das identidades. Em seu livro *Homens em tempos sombrios*, Hannah Arendt discute esse método, denominando-o como “pescador de pérolas”: “o colecionador destrói o contexto onde seu objeto outrora apenas fez parte de uma entidade viva maior, e como somente o único genuíno interessa a ele, é preciso purificar o objeto escolhido de tudo que há de típico nele” (ARENDT, 2008, p. 216). Ser um “pescador de pérolas” consiste em “selecionar preciosos fragmentos entre o monte de destroços”. Dessa forma, os próprios objetos de análise as teorias que a ele podem ser aplicadas apresentam “um aspecto que antes só poderia ser descoberto a partir da perspectiva extravagante do colecionador (ARENDT, 2008, p. 216).

Essa maneira de trabalhar faz com que fragmentos de pensamento tornem evidente aquilo que estava enterrado, trazendo à tona aquilo que é estranho e rico ao mesmo tempo. Essa visão se associa ao conceito de queer adotado pelas pessoas LGBT. Aqui, o queer é algo que causa estranhamento, mas que, por causar essa reação comporta também uma singularidade que a torna única. Por sua vez, Régine Robin compara esse trabalho do “pescador de pérolas” com as figuras do trapeiro - espécie de catador e colecionador de sucatas e miudezas - e à figura do espectro, ambas utilizadas por Benjamin quando analisa Baudelaire. Em seu livro *Passagens*, Benjamin explicita melhor o trabalho do pesquisador-

⁵ Expressão cunhada pelo poeta francês Charles Baudelaire.

trapeiro: “não quero fazer-lhes o inventário [das pessoas citadas], mas permitir obter justiça da única maneira possível: utilizando-os (BENJAMIN apud ROBIN, 2016, p. 57).

Analisar imagens, no caso da memória social e dos estudos de gênero, é crucial, pois é através delas que boa parte da cultura está fundada, uma vez que foi “a imagem que constitui a matriz do imaginário, do reconhecimento/não reconhecimento e da identificação e, logo, da primeira articulação do Eu, da subjetividade” (MULVEY, 2011, p. 123). Estudar as relações de poder que ocorrem através da utilização de imagens para o estudo de gênero se faz mister pois “num mundo estruturado por assimetrias sexuais, o prazer de olhar polarizou-se entre activo/homem e passivo/mulher”. (MULVEY, 2011, p. 124).

Antes de partir para nossa análise propriamente dita, precisamos fazer algumas considerações para justificar a escolha da hipótese de que os quadrinhos limitam a representação pois limitam a performance. Pelo fato dos quadrinhos serem uma mídia de imagens estáticas, cujo movimento e o tom de voz são sugeridos através de dispositivos gráficos ou de sequências de quadros, alguns dos sentidos do espectador não são preenchidos como poderia ocorrer em um filme. Para Groensteen, os quadrinhos são um sistema baseado na relutância, pois:

Não só suas imagens imóveis e silenciosas não possuem o mesmo poder de ilusão que as imagens cinematográficas, mas também sua sequência, longe de produzir uma continuidade que imita o real, oferece ao leitor uma narrativa cheia de intervalos que aparecem como lacunas de sentido. Mas essa dupla relutância chama a uma “reconstrução por parte do espectador”, a história “a ser reconstruída” não está menos disposta nas imagens, conduzida pelo jogo complexo da sequencialidade. (GROENSTEEN, 2005, p. 19).

Sistemas de montagem e ressignificação também se assemelham a como a memória é utilizada pelos seres humanos. Para Régine Robin (2016), enquanto a memória for mediada por um suporte, devemos nos perguntar se estamos pesquisando a “memória-mídia” ou a “memória da forma como se lembra”. Como esse tipo de quadrinho é composto tanto de historicidade quanto de narratividade, temos de lidar com a decomposição do tempo e possibilidades e impossibilidades de anamnese. Dessa forma, os desenhos de Bechdel se encontram, para a história, da mesma forma que a fotografia. Como diz Robin (2016), essas imagens estão “cobertas por uma camada de neve”. Robin ainda estabelece uma dicotomia entre uma pintura e uma fotografia: “a primeira jamais poderá saciar o olhar, enquanto a segunda se parece com o alimento que alivia a fome ou satisfaz a sede”. A pesquisa de

imagens e, em especial, a dos quadrinhos é um desafio, uma vez que não existem metodologias específicas de análise visual para essa mídia.

A decifração do gênero e da sexualidade em uma pessoa passa pelo trabalho do detetive, do sucateiro, do historiador cultural. Não é um trabalho fácil e sempre suscita dúvidas naqueles que perscrutam os vestígios de masculinidade ou feminilidade em outro ser. Pois é o corpo o lugar onde esses não-signos e essa não-linguagem vai ser apresentado, representado e repetido à fixidez. Para Assmann (2011, p. 265), como não se pode recordar algo que esteja presente e no presente, é preciso corporificar essa coisa. Assim, o trauma, a marca da dor daqueles que ela chama de “iniciados”, se torna uma escrita duradoura no corpo, algo que se opõe à recordação.

O que Bechdel acaba encontrando, seja no que tange a sua sexualidade quanto a de seu pai, Bruce, são vestígios de uma “identidade como destino”. Mas esse é o elemento essencial para os pesquisadores da memória. Para Aleida Assmann (2011), o vestígio memorial é algo que teve seu contínuo comunicacional e memorial rompido. O vestígio vai além dos textos, passa por “inscrições”, às ações proferidas no objeto a partir de outros objetos, o seu desgaste, a erosão, o que era e não está mais ali, mas de alguma forma, persiste. O vestígio é algo que, apesar de não ter sido concebido como um símbolo linguístico, é interpretado como tal. Ainda que não uma linguagem e nem um signo, o vestígio é uma marca, contudo, imprecisas e praticamente irreconhecíveis.

É importante destacar que mais que a memória, o trabalho de Bechdel lida com a memória que está fraturada, tanto traumáticamente quanto na forma como a autora narra a história, fora de uma cronologia progressiva, sempre buscando encaixar peças soltas sobre vidas e a própria vida da autora. A história de *Fun Home* não é linear, mostrando uma progressão em suas certezas ou dúvidas sobre identidade e sexualidade. Suas narrativas são peças desencaixadas que o leitor terá de compor uma figura ao final da leitura, mesmo com buracos nesse quebra-cabeças. Assim como os vestígios memoriais, vai ser necessário que se faça algumas suposições sobre as partes para se entender o todo.

Essa complementaridade e a sugestão de interpretação através do arranjo de partes da história é uma característica fundamental da linguagem dos quadrinhos. Histórias em quadrinhos são uma espécie de montagem em que a proximidade entre palavras e texto conferem um sentido de narratividade ao que está sendo mostrado. Uma vez que os quadrinhos são uma mídia de imagens estáticas e que não emitem sons, cujo movimento e o

tom de voz são sugeridos através de dispositivos gráficos ou de sequências de quadros, alguns dos sentidos do espectador não são preenchidos como poderia ocorrer em um filme. Para Thierry Groensteen, os quadrinhos são um sistema baseado na relutância, pois:

Não só suas imagens imóveis e silenciosas não possuem o mesmo poder de ilusão que as imagens cinematográficas, mas também sua sequência, longe de produzir uma continuidade que imita o real, oferece ao leitor uma narrativa cheia de intervalos que aparecem como lacunas de sentido. Mas essa dupla relutância chama a uma “reconstrução por parte do espectador”, a história “a ser reconstruída” não está menos disposta nas imagens, conduzida pelo jogo complexo da sequencialidade. (GROENSTEEN, 2005, p. 19)

Nos filmes, podemos depreender os modos e trejeitos dos personagens bem como escutar o tom de suas vozes e os destaques que fazem para determinadas expressões e palavras. São esses elementos que indicam, segundo Judith Butler (2007), o ato performativo, um efeito que nos quadrinhos está apenas sugerido, mas não evidenciado.

Sendo uma mídia impressa, a novela gráfica tem uma característica temporal em comum com o gênero do romance, diferente das mídias performáticas drama, filme e música. Os leitores leem em sua própria velocidade, diferentemente dos espectadores de um drama ou de um filme, que são obrigados a assistir em sincronia com a performance. Evidentemente, tanto os romances como as narrativas gráficas apresentam suas histórias em sequências predeterminadas, mas a velocidade e o tempo de leitura são determinados pelos leitores. (NÖTH, 2015, p. 93).

Essa “sugestão apenas” limita ou até restringe o ato performático, não permitindo uma definição precisa da identidade de gênero. Em *The Power of Comics*, Randy Duncan e Matthew J. Smith explicam como alguns sentidos são suprimidos nos quadrinhos, que acabam encontrando uma outra forma de representá-los:

Experiências de sensibilidades não-visuais precisam ser sugeridas por um imaginário visual, e os leitores precisam participar das performances da história de forma a sentir as experiências sensoriais sugeridas pelo encapsulamento e escolhas de composição feitos pelo autor. [...] Os leitores parecem variar na maneira em que experienciam os elementos de som nos quadrinhos. Alguns são ativamente engajados em imaginar os efeitos de som e diferenciar vozes de cada personagem, enquanto outros entendem o contexto dos diálogos sem “escutar vozes”. A maneira como um leitor responde às imagens sonoras de um quadrinho pode ser influenciada através da técnica com a qual as palavras são letreiradas. [tradução minha] (DUNCAN e SMITH, 2015, p. 141)

Portanto, pesquisar a representação e a construção da identidade a partir de mídias visuais como os quadrinhos, vai além da linguagem escrita, pois esta última costuma retratar a vida humana de maneira linear (GAUNTLETT, 2008, p. 264 e 265). A abordagem visual para estudar a memória, a representação da identidade e a performatividade de gênero pode ser mais comum do que se pensa, uma vez que: “a tarefa de representar a identidade através de

itens visuais (que muitas vezes pode ser visto, de alguma forma, como metáforas) é muitas vezes familiar para pessoas que colocam cartazes e fotos nas paredes do quarto ou decoram sua geladeira com cartões postais, adesivos, ímãs e lembretes” (GAUNTLETT, 2008, p. 265).

Aleida Assman (2011, p. 20) afirma que a memória não é transdisciplinar apenas no fato de que não pode ser classificada dentro de uma área apenas mas que dentro de cada disciplina esse fenômeno é contraditório e controverso. Portanto, para ela, cada mídia permite um acesso diferente à memória. “A escrita, que acompanha a língua, armazena coisas diferentes e de maneira diferente em comparação ao que as imagens fazem. Estas, por sua vez, contém expressões e experiências diferentes da língua” (ASSMAN, 2011, p. 25). A autora cita o processo de mnemotécnica, dos antigos romanos, que é um processo semelhante ao do relato de si em quadrinhos e da autoficção, pois segundo ela, “a mnemotécnica eliminava a dimensão do tempo, ou seja, o tempo em si não era um agente estruturador no processo, que por isso mesmo se apresentava como um procedimento meramente espacial”.

No caso do nosso objeto de estudo, Fun Home se utiliza do espaço das páginas e dos quadros de um quadrinho para permitir o *armazenamento* (ASSMAN, 2011, p. 33) da memória enquanto arte, “o procedimento mecânico que objetiva a identidade entre o depósito e a recuperação de informações”. Neste caso, com a dimensão tempo tornada espaço, ela atinge um status de crítica, pois “a recordação procede basicamente de forma reconstrutiva: sempre começa do presente e avança inevitavelmente para um deslocamento, uma deformação, uma distorção, uma revelação e uma renovação do que foi lembrado até o momento de sua recuperação” (ASSMAN, 2011, p. 33 e 34). Assim, seria correto dizer que memória é “potência”: algo que ainda não é, algo que está para ser, num movimento constante. E disso faz parte o esquecimento, já que “o esquecimento é oponente do armazenamento, mas cúmplice da recordação” (ASSMAN, 2011, p. 34).

Dentro deste trabalho procuraremos “pescar pérolas” que possam auxiliar novas pesquisas que envolvam histórias em quadrinhos e representação de identidade de gênero e sexualidade no mesmo. Trata-se de um trabalho autobiográfico, um relato de si, que não apenas retrata a formação da identidade de gênero e sexual com palavras, mas com imagens feitas pela própria autora retratada. Partindo do pressuposto que a vida aqui estudada, da quadrinista Alison Bechdel é, nesta graphic novel, ao mesmo tempo narradora, autora e personagem, este estudo proverá maior autenticidade para futuros achados dentro desta mesma mídia e temática. Ao mesmo tempo em que poderá lançar luz sobre outros retratos

queer, ainda que não se tratando de relatos de si em quadrinhos, mas artes sequenciais que discutam identidade de gênero e sexualidades.

3.1 Por uma metodologia de pesquisa em produção de sentido nos quadrinhos

A definição de Thierry Groensteen (2015) para quadrinhos é de imagens justapostas que possuem uma solidariedade icônica. Essa definição é, para ele, o princípio fundante e fundamental dos quadrinhos: grafismos que, para serem totalmente compreendidos pelo leitor, precisam ser lidos em conjunto. Da mesma forma que os quadrinhos podem gerar uma narrativa inteligível, para o autor, também existem quadrinhos que se encontram em uma espécie de infranarrativa, ou seja, que “quebram o contrato” de narração com o leitor por não oferecerem uma coerência imediata ou de não fornecerem a possibilidade da formulação de hipóteses para a inteligibilidade daquelas narrativas. “É apenas quando essas tentativas falham que o leitor tomará a decisão de atribuir àquelas imagens a sempre improvável categoria de infranarrativa” (GROENSTEEN, 2011, p. 19)

Para Groensteen, para que um quadrinho contenha narratividade, é preciso conter sequencialidade. “O que desaparece em uma versão do quadrinho em apenas um painel é a descoberta, o ritmo, o desfecho. Estas são precisamente as características indicativas de uma narrativa”. Mas, para ele, ainda pode haver uma exceção. “A exceção na regra ocorre quando uma única imagem encompassa diferentes cenas, assim é dito que ela interage em justaposição com seu próprio espaço”. (2011, p. 23). Por isso, Groensteen acredita que, quando estudado, uma narrativa em quadrinhos não pode ser analisada apenas através de um painel solto e fora de seu contexto. As próprias palavras utilizadas no texto de um quadrinho possuem uma “função de sutura”, produzindo uma ponte entre as duas imagens.

A função de ponte entre imagens foi batizada por Groensteen como entrelaçamento, do qual se originam três formas: *suite*, *série* e *sequência*. *Suite*, seria o entrelaçamento da infranarrativa: uma série de imagens sem correlação; *série*, é uma sucessão contínua ou descontínua de imagens unidas por uma série de correspondências, que podem ser de várias naturezas; *sequência*, são imagens justapostas servindo a uma narrativa. Ele também entendeu que toda série está incluída numa sequência narrativa. Sendo assim, “o entrelaçamento é uma relação suplementar, que jamais será indispensável para a condução e inteligibilidade da história, função esta que cabe à decupagem” (GROENSTEEN, 2015, p. 154)

Assim, a forma como os quadrinhos de uma narrativa são justapostos, sempre servem ao projeto narrativo do autor, ou seja, à sua intencionalidade, o sentido que quer que o leitor absorva de sua obra. Essa conclusão vai ao encontro da utilização da análise do discurso para interpretar certas obras de quadrinhos, sendo que o sentido do texto não pode ser considerado um ato isolado, pois, “os diferentes modos pelos quais o sujeito se inscreve no texto correspondem a diferentes representações que tem de si mesmo como sujeito e do controle que tem dos processos discursivos textuais com que está lidando quando fala ou escreve” (VARLOTTA apud FRANCO, 2005, p.13).

Em seu livro *Obra Aberta*, Umberto Eco coloca os trabalhos artísticos como aqueles que são dependentes de uma interpretação de uma apreensão de sentido. Enquanto obras fechadas são os discursos persuasivos e imperativos da comunicação de massa, como a publicidade e seus desmembramentos. Dali, apenas um sentido pode ser captado: a cooptação. Eco afirma que o desvendamento da mensagem de uma obra depende de sua inserção no espaço histórico e sócio-cultural. Para ele: “o verdadeiro conteúdo da obra torna-se sua forma de ver o mundo e de julgá-lo, traduzido em modo de formar, pois é nesse nível que deverá ser conduzido o discurso sobre as relações entre arte e mundo” (ECO, 2001, p. 258).

“Uma imagem é interpretável no sentido em que , dentro de uma narração sequencial como a da história em quadrinhos, ela está sempre próxima de outras imagens, situadas antes ou depois na trajetória narrativa” (GROENSTEEN, 2015, p. 134). Groensteen acredita que apesar de muitos quadrinhos serem de fácil interpretação, de onde se pode apreender apenas um sentido, muitos deles, sejam silenciosos - sem texto -, ou verbais - com texto - podem gerar uma polissemia, ou seja, múltiplos significados.

“Nos quadrinhos contemporâneos, em contraste, há uma corrente inovadora caracterizada por uma poética de reticência, ambigüidade e indeterminação. Alguns autores preferem se desviar do caminho estreito da ‘narrativa e nada mais’. Eles são atraídos por áreas cinzas, imagens que são cortadas à deriva, estratégias de interferência de mensagens de todos os tipos e, em geral, criam conexões entre painéis que trabalham através de harmonias, ressonâncias, correspondências, evitando o tipo de relações que são imediatamente decodificáveis em termos de lógica narrativa e significado.[...] Esse novo tipo de arte nos quadrinhos rompe as expectativas e os hábitos dos leitores de quadrinhos tradicionais; está, claramente, ainda aguardando novos leitores. Sua condição minoritária e economicamente marginal qualifica-os como experimentais, mas seria mais apto descrevê-la simplesmente como poéticos” (GROENSTEEN, 2011, p. 30 e 31).

Groensteen acredita que o registro pelo qual esse tipo de quadrinho opera é muito mais poético que narrativo. Ele discorre sobre três planos de produção de sentido que o quadrinho pode ter. São eles: *o mostrado* (le montré), *o ocorrido* (le advenu) e *o decodificado* (le

signifié). Nos quadrinhos, geralmente o que é *mostrado* serve para entendermos *o ocorrido*, trabalhando em sua atividade cognitiva a mudança de tempo e de espaço.

Quadrinhos poéticos, contudo, não podem ser interpretados somente pelo que é *mostrado* ou pelo que é *ocorrido*, relegado a uma cadeia causal de eventos. Às vezes o que é mostrado pode pertencer a um outro nível de ação, envolvendo, por exemplo, a subjetividade do personagem, figuras de linguagem em estilo visual que o autor deseja utilizar ou ainda efeitos rítmicos e visuais que ultrapassem o propósito narrativo. Assim, os quadrinhos poéticos, “podem ser identificados precisamente pelo fato de a categoria do *ocorrido* não ser mais suficiente para explicar o que está acontecendo. O ‘ato deliberado’ de leitura tem que se tornar um trabalho de interpretação no qual a categoria do *decodificado* entra em jogo” (GROENSTEEN, 2011, p. 40). Temos então, o seguinte esquema onde *o decodificado* engloba *o ocorrido*, que abrange *o mostrado*:

Figura 6: Os três planos de produção de sentido nos quadrinhos (segundo Thierry Groensteen, 2011).

OS TRÊS PLANOS DE PRODUÇÃO DE SENTIDO DOS QUADRINHOS

SEGUNDO THIERRY GROENSTEEN (2011)



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Groensteen acredita que essa reflexão pode encontrar eco na teoria do “fechamento” de Scott McCloud (2005), em que o autor cria categorias para o estudioso dos quadrinhos compreender a dinâmica das elipses, ou como ele chama, transições, dos quadrinhos. Contudo, para Groensteen, McCloud não questiona a natureza desse mecanismo. “Os seis tipos de ‘transições painel a painel’ que ele identifica não levam a nenhuma distinção entre os modos de leitura. Quando McCloud interroga a natureza da ligação entre duas imagens consecutivas, ele está preocupado apenas com o relacionamento que elas podem ou não ter com um referente comum” (GROENSTEEN, 2011, p. 41).

O quadrinho do nosso estudo, *Fun Home: uma tragicomédia em família*, de Alison Bechdel, pode ser encaixado na categoria dos quadrinhos poéticos estipulada por Groensteen. Apesar de não ser um quadrinho experimental, para que o leitor compreenda a intencionalidade da autora, ele precisa passar pelo plano da decodificação, que muitas vezes se mostra ambíguo em uma modalidade múltipla de sentidos.

Tendo isso em vista, propusemos aqui uma metodologia para estudar e compreender esse tipo de quadrinho que gera uma “terceira interpretação” por parte do leitor. Apesar de Groensteen criticar a categorização de McCloud, a combinação entre suas definições de transições e de justaposições palavra-imagem, nos serão muito úteis para entendermos que mecanismo da linguagem do quadrinho é utilizado pela autora para compor um relato de si em quadrinhos. Elas nos servirão para um nível prático da pesquisa, no tocante à produção do produto do mestrado profissional. Ao mesmo tempo, em um nível teórico, precisamos entender os planos de produção de sentido utilizados pela autora em sua obra. Para isso, utilizaremos uma tabela de gradação que chamamos de “misteriômetro” (ver seção 2.2.1), baseados nos pressupostos de Kidd (2016) e McCloud (2005). Ao mesmo tempo, os planos de produção de sentido nos quadrinhos nos quadrinhos de Groensteen (2011) nos ajudarão a corroborar ou refutar os dados encontrados através do “misteriômetro”. Todas essas dimensões estão vinculados aos conceitos de mistério e clareza do design (KIDD, 2016).

3. 2 Descrição da Metodologia

Para a realização deste trabalho, iremos adotar métodos mistos de pesquisa, que, segundo Paranhos et. al. (2016), métodos mistos são “um procedimento de coleta, análise e combinação de técnicas quantitativas e qualitativas em um mesmo desenho de pesquisa”. Para estes pesquisadores os métodos mistos de pesquisa conferem ao estudo uma resposta mais

robusta à questão proposta, quando a pesquisa ganha em precisão, confiabilidade e detalhes. “O pressuposto central que justifica a abordagem multimétodo é o de que a interação entre eles fornece melhores possibilidades analíticas” (PARANHOS ET. AL, 2016, p. 391).

Ao mesmo tempo, a pesquisa de métodos mistos vai ao encontro aos pressupostos da identidade de gênero abordados no primeiro capítulo, pois, segundo David E. Gray (2012, p. 167), “filosoficamente, a pesquisa com métodos mistos adota um método e pesquisa pragmáticos, baseados em uma visão de que o conhecimento é socialmente construído e baseado na realidade do mundo que vivenciamos e no qual vivemos”. O desenho de nossa pesquisa segue um modelo de complementaridade, para melhor esclarecer os resultados de um método com os resultados de outro. Essa estratégia se fundamenta em “aumentar a significação e a validade dos construtos ao capitalizar a partir de pontos fortes inerentes ao método e contrapor a viéses também inerentes” (GRAY, 2012, p. 175).

No presente estudo utilizaremos uma abordagem sociológica para nossa pesquisa, lançando mão de teorias que estudam as dinâmicas sociais, através das quais vamos “verificar como as histórias em quadrinhos refletem as normas sociais, atitudes em relação a grupos minoritários, conflitos de valores ou lutas de poder” (VERGUEIRO, 2017, p. 90). Para que dados quantitativos possam ser cruzados com uma análise qualitativa, adotaremos uma perspectiva sequencial de métodos mistos, quando buscamos, primeiramente os dados numéricos, para depois, através de suas dinâmicas chegarmos à conclusões analíticas.

Quantitativo precede o qualitativo. A análise qualitativa será realizada a partir dos resultados preliminares produzidos via análise quantitativa. Morse (1991) afirma que essa abordagem é particularmente apropriada quando o pesquisador observa resultados inesperados ou casos desviantes. O pesquisador pode selecionar apenas os casos destoantes e examiná-los através de técnicas qualitativas. O exemplo típico dessa abordagem é a utilização de entrevistas (quali) para aprofundar os achados de uma pesquisa de survey (quanti). (PARANHOS et. al., 2016, p. 395 e 396)

Portanto, para proceder com nossa análise de métodos mistos, utilizaremos como amostragem quadros selecionados da graphic novel *Fun Home*. Antes da análise, fizemos uma primeira triagem dos quadros da graphic novel que abordam temáticas referentes à identidade de gênero e sexualidades. Desta primeira triagem foram destacadas quarenta e oito páginas.

Feita uma segunda triagem em um novo momento da pesquisa, decidiu-se focar apenas nas sequências de quadrinhos em que aspectos da construção identitária e de sexualidade da própria autora fossem abordados. Assim, deixamos de lado partes da graphic novel em que era discutida a sexualidade do pai de Alison, Bruce Bechdel, e também partes

que tratavam de identidade, mas que nada tinham a ver com gênero ou sexualidade. Neste novo recorte da amostra, treze páginas (27%) se referem à sexualidade do pai de Alison, Bruce e sete páginas (14,6%) não procedem ao que tange a identidade e à sexualidade. A maior parte delas, vinte e oito páginas (58,4%), estão de acordo com nossas predefinições.

A partir dessa amostragem redigimos nossa análise quantitativa, que, nesta dissertação será a análise de conteúdo. Para Waldomiro Vergueiro (2017, p.101), dentro de um trabalho acadêmico de pesquisa em histórias em quadrinhos, “a análise de conteúdo vai muito além dessas observações casuais, buscando construir uma documentação cuidadosa que sustente objetivamente as conclusões a que se chegou”. O pesquisador destaca passos importantes neste tipo de pesquisa em quadrinhos e nas mídias em geral: “Nesse sentido, os pontos mais importantes a considerar para melhor utilização da técnica são a seleção da unidade da análise, a definição das categorias, a amostragem de conteúdo e a confiabilidade da codificação”, e complementa que “ao elaborar as próprias categorias, é importante que elas sejam pertinentes aos objetos do estudo que se pretende realizar, sejam funcionais e que o sistema de categorias seja administrável” (VERGUEIRO, 2017, p. 102-105).

Para atingirmos as conclusões propostas neste estudo, sem termos encontrado os mesmos parâmetros em outros estudos semelhantes, iremos definir nossas próprias categorias. Nossa unidade de registro serão as páginas do quadrinho *Fun Home*, que serão mencionadas durante a análise, a não ser em determinados casos em que essa unidade de registro serão sequências de quadros ou o próprio quadro dentro da página. Nossa unidade de contexto, pela qual desenvolvemos nossas triagens (pré-análises) será a temática da sexualidade, porém apenas quando faz referência àquela referente à autora de *Fun Home*, Alison Bechdel.

Dessa forma, dividiremos nossa análise de conteúdo entre dois eixos: estrutural e temático. Para fundar estas categorias levamos em conta a heterogeneidade das mesmas, para que não ocorra exclusão mútua; sua pertinência, a partir dos pressupostos temáticos estudados no primeiro capítulo, bem como teorias narrativas dos quadrinhos para o eixo estrutural; buscamos ser objetivos e fiéis às teorias fundadas anteriormente. Unindo estes parâmetros de criação de categorias, visamos uma melhor produtividade em nossa pesquisa, tanto de forma quantitativa quanto de forma qualitativa.

No eixo estrutural (ver seção 4.1.1), traçamos uma pesquisa de métodos mistos baseadas nas linguagens dos quadrinhos e sem sua análise artística, ou estética, a partir do layout da página. Ou seja, os arranjos deliberados pela autora para compor a sua narrativa em

quadrinhos. Assim, depreendemos como a linguagem dos quadrinhos, *per se*, influencia na auto retratação da identidade e da sexualidade da autora. Dentro do eixo temático (ver seção 4.1.2), buscaremos, a partir dos pressupostos teóricos estabelecidos anteriormente, entender que dinâmicas sociais relacionadas à sexualidade atravessam *Fun Home*. Tanto para a coleta dos dados qualitativos (pertencimento a determinadas categorias) quanto os quantitativos (frequência de pertencimento a determinadas categorias e suas intersecções), será usado um instrumento de pesquisa em forma de tabela, cuja primeira formatação está presente no ANEXO I.

Figura 7: Desenho da pesquisa realizada neste trabalho de dissertação.



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Na próxima etapa, faremos uma análise que contemple a intersecção destas duas categorias para tentar estabelecer uma dinâmica entre narrativa dos quadrinhos e dinâmicas sociais. Ao mesmo tempo, desenharemos uma análise geral de nossa amostragem através de quantificações de dados e gráficos de pizza (método de pesquisa quantitativo). Elaborando o método quantitativo, poderemos inferir a predominância dos elementos de cada categoria e também de suas intersecções.

Por fim, uma última comparação de resultados entre a parte qualitativa e a quantitativa de nossa pesquisa através da interpretação de dados aliadas à perspectiva teórica apresentada em nosso primeiro capítulo. Nosso intuito é o de estabelecer uma linha geral de como a identidade e a sexualidade de Alison Bechdel são construídas e definidas em *Fun Home*. Estes resultados serão apreciados e aproveitados também em vistas de orientações para a elaboração do conteúdo e da narrativa de nosso produto de mestrado acadêmico.

3. 2. 1. Eixo Estrutural

A seleção faz parte do processo de composição da arte, afinal, toda arte é um processo de escolha. O artista escolhe o que quer representar em sua obra. Em um relato de si em quadrinhos, essa escolha passa não apenas pela resposta ao “o que” retratar, mas pelo “como” mostrar uma situação. O artista, através da apresentação de uma nova leitura temporal de sua obra, atualiza a memória do vivido e das ferramenta utilizadas para compor a narrativa de si, conforme nos aponta Paula Sibilia:

Ao enfrentar uma realidade verdadeiramente infinita, o artista é obrigado a escolher”, explicava, por sua vez, o crítico de arte Ernst Fischer, “deve pôr de lado o acessório, reter o essencial, reconhecer uma hierarquia do real”. tecer um relato sob os moldes modernos implica descartar, modelar, suspender, porém sempre considerando o pano de fundo da totalidade: tudo aquilo que permanece na suspensão da virtualidade. nesse sentido, tanto a fragmentação como a aceleração que estilham o real na contemporaneidade, conspirando contra as visões totalizantes, também dificultam aquela tarefa artesanal do ordenamento das próprias lembranças a fim de montar um relato de si coerente e estável. (SIBILIA, 2016, p. 191 e 192)

Assim, entender o processo de escolha do artista, ainda que sem suas declarações e dentro de um processo que possa ter níveis de consciência e subconsciência variados, podem ser importantes para entendermos as dinâmicas das sexualidades e identidades de gênero em um relato de si em quadrinhos. Nosso eixo estrutural vai analisar a narrativa através da linguagem dos quadrinhos para elucidar como a sexualidade está sendo mostrada através desta mídia. Sabemos que a sexualidade e a identidade de gênero podem ser bastante

subjetivas, por isso, para compreender melhor sua retratação dentro de uma autobiografia que usa a narrativa, a linguagem, o sistema e a mídia dos quadrinhos em suas peculiaridades, gostaríamos de aferir em que grau de clareza ou mistério essas caracterizações acontecem. Dessa forma, iremos aplicar nas cenas desenhadas por Alison Bechdel, os conceitos de clareza e mistério no design, conforme abordados por Chipp Kidd. A saber: “A clareza vai direto ao ponto” (2016, p. 132) e “o mistério nos dá esperança” (2016, p. 134). Explicando melhor, “o mistério é uma charada que pede para ser solucionada, um código secreto que queremos decifrar, uma ilusão que pode ser ilusão nenhuma, um sonho que estamos tentando recordar antes que ele perca a nitidez” (2016, p. 18). Para comparar clareza e mistério, em seu livro *Julgue Isto!*, Kidd utiliza uma tabela que confere o nome de “Misteriômetro” e que iremos utilizar nos quadros selecionados na nossa segunda triagem.

Figura 8: O “Misteriômetro” (baseado em Chip Kidd, 2016)



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Essa dicotomia entre clareza e mistério, tem a ver com o estilo de quadrinhos conhecido como linha-clara, cunhada pelo criador de Tintim, Hergé, e que se popularizou com seus sucessores, principalmente dentro do mercado de quadrinhos franco-belga. Na linha-clara, os personagens são desenhados e coloridos dentro de uma linha sólida, cujos limites de cor e de traço são bem definidos.

Essa forma é ideologicamente ligada à ideia de clareza versus obscuridade, o que reforçaria um pensamento maniqueísta dessas narrativas - o bem/evidente contra o mal/obscuro. Transformaram-na em quase uma língua transparente, em prol da narrativa. “Esquecemos”, por alguns momentos, que estamos diante de um papel, como não nos damos conta em uma leitura de um romance da materialidade tipográfica e da superfície de leitura (há “transparência” quanto mais “neutra” a fonte, maior a ênfase no decorrer da narrativa, apagando-se a interferência do sujeito enunciador). Quanto menos o desenho é marcado de traços que nos dão a impressão de esboço, quanto mais virtuoso o desenho, mais transparência haveria. (CARNEIRO, 2016, p. 65).

Para Kidd, as capas e peças publicitárias que apresentam mais clareza estão mais próximas de número 1, ou seja do sinal de exclamação (!), aquelas que apresentam mais mistério estão próximas do número 10, ou o sinal de interrogação (?) dentro da tabela do misteriómetro. Mas como transferir estes conceitos para os quadrinhos? Para isso pegamos emprestados conceitos de Scott McCloud em sua obra seminal *Desvendando os Quadrinhos* (2005), que definiremos a seguir (ver resumo no quadro sintático ilustrado):

1 - *Duo específicos*: Esta classificação exige bastante do contar e o faz não apenas com o texto, mas com a imagem, contando a mesma coisa. Estes quadrinhos acabam parecendo redundantes.

2 - *Interdependente*: Neste quadro, palavras e imagens trabalham juntas para ampliar o significado uma da outra, utilizando o contar e o mostrar ao mesmo tempo, sendo imprescindível a ligação entre as duas para a compreensão total da sequência.

3 - *Aditiva*: Neste quadro, palavras e imagens também trabalham juntas para ampliar o significado uma da outra, utilizando o contar e o mostrar ao mesmo tempo, entretanto uma não depende da outra para ser compreendida.

4 - *Específica das Imagens*: Aqui as imagens dão o tom da narrativa, é através delas que nosso cérebro constrói a unidade da história.

5 - *Ação para Ação e Quadro a Quadro*: Estas duas classificações dizem respeito a movimento: é ele que conduz a narrativa, seja ela um zoom, uma panorâmica, um travelling, ou mesmo uma sequência de ações.

6 - *Aspecto para Aspecto e Cena a Cena*: Aqui temos a mudança de quadros em uma sequência deliberada, mas todos eles convergem para o mesmo sentido e são

colocados debaixo do guarda-chuva de um aspecto ou de uma mudança de tempo, de espaço ou espaço-temporal.

7 - *Específica das Palavras*: Nesta classificação as palavras são o elemento principal levado em conta para a composição do quadro e da sequência. Nestes casos, a imagem serve apenas como um complemento próprio da linguagem dos quadrinhos.

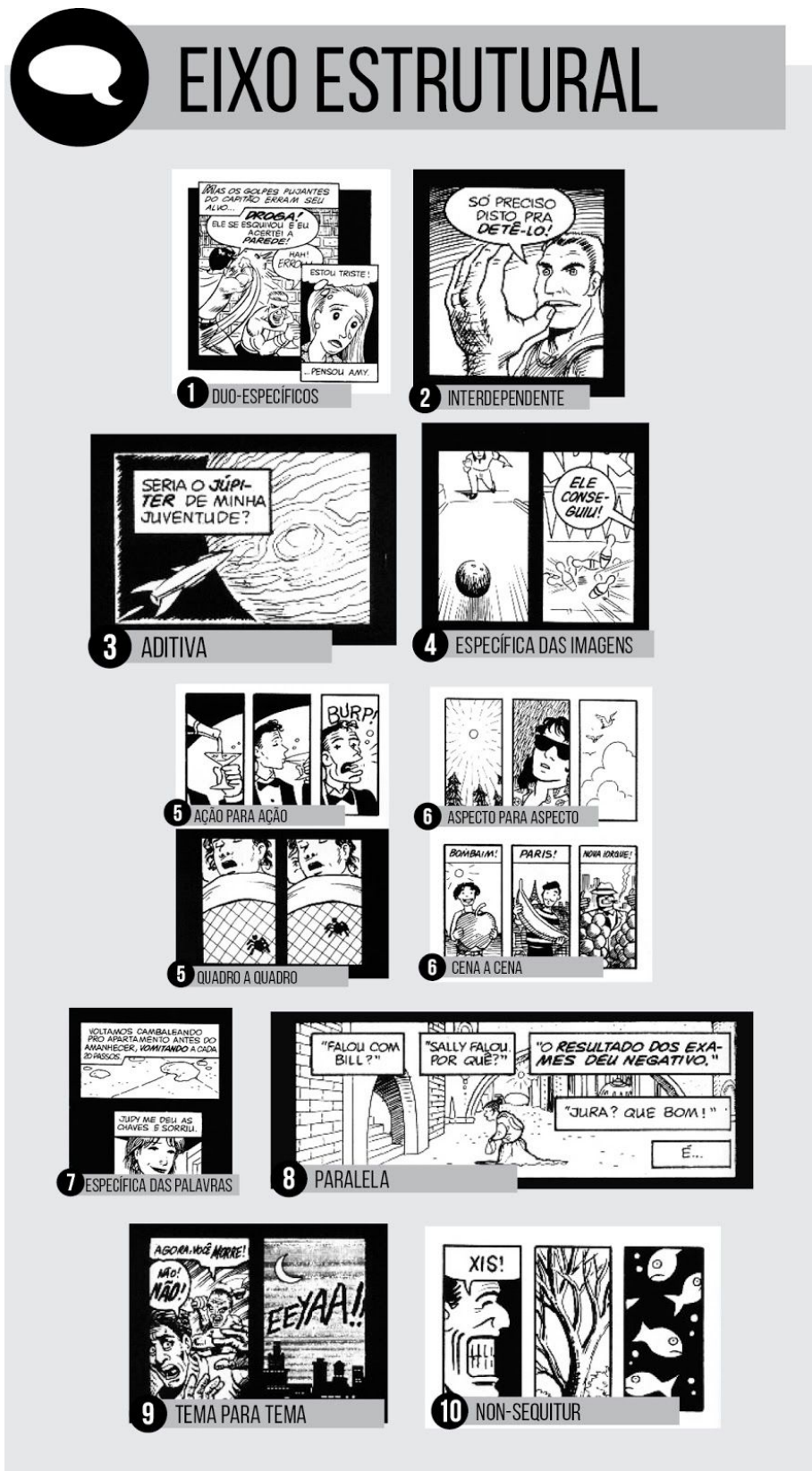
8- *Paralela*: Diferente da classificação duo específico, essa junção imagem/palavra mostra duas histórias paralelas. Um delas acontece a nível de texto e outra a nível de imagem. Por vezes pode-se tirar um terceiro sentido das duas linguagens ocorrendo no mesmo quadro, mas em narrativas diferentes.

9 - *Tema para Tema*: Permanecendo dentro de uma ideia ou cena, essa classificação depende de um bom grau de envolvimento do leitor para a compreensão da narrativa da sequência.

10 - *Non Sequitur*: É uma sequência deliberada de imagens que não tem a ver com a outra nem temporal nem espacialmente. Geralmente servem para expressar confusão mental, delírio, sonhos ou abuso de entorpecentes.

A imagem abaixo (Figura 9) apresenta todas as categorias estruturais utilizadas aqui com seus respectivos números e descrições.

Figura 9: Eixo estrutural da análise de conteúdo, desenvolvido a partir de Scott McCloud (2005).



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Apresentadas as categorias estruturais e seus respectivos números, utilizaremos esta classificação para montar o “Misteriômetro”, de acordo com as teorias de Kidd e McCloud.

3. 2. 2. Eixo Temático

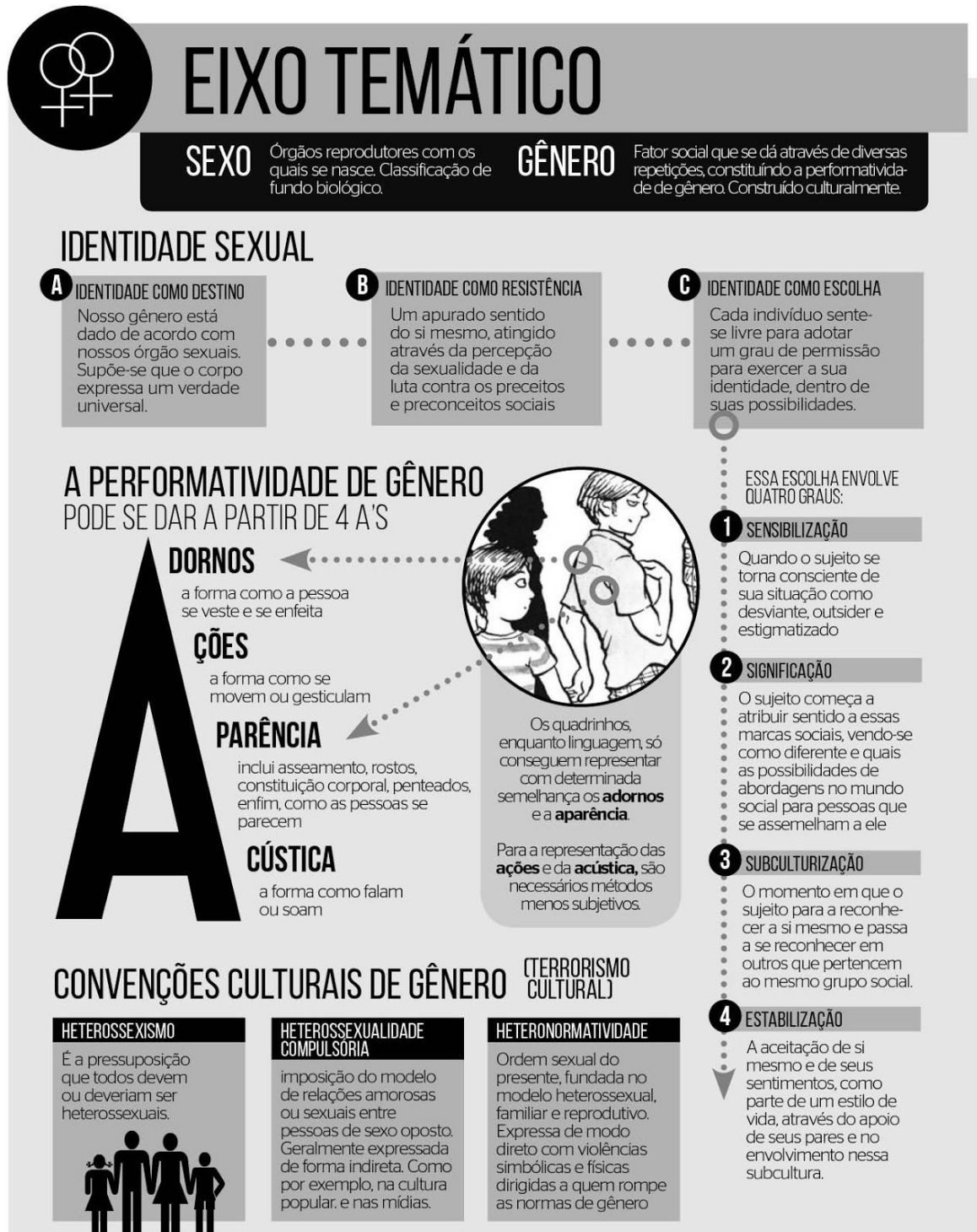
Dentro da identidade de gênero, serão usados os pressupostos de Jeffrey Weeks (2000) para explicitar as formas como a identidade sexual da protagonista é revelada e encarada por ela ou aqueles que a cercam. Classificaremos, entre *identidade como destino*, *identidade como resistência*, e a *identidade como escolha*, Dentro da identidade enquanto escolha, que é o ponto focal de *Fun Home*, gostaríamos de estabelecer, primariamente, os estágios dessa escolha para, posteriormente, agrupados dentro de cada fase, avaliar e classificar as passagens da obra. Essa escolha envolve quatro estágios, que são os seguintes: *sensibilização*, *significação*, *subculturização*, *estabilização* e também estabeleceremos a categoria *não procede*, para quando a cena não disser respeito a esse processo.

Também definiremos quais os mecanismos de controle socioculturais que estão presentes nas sequências de quadros escolhidos, podendo ser classificados como *heterossexismo*, *heterossexualidade compulsória* ou *heteronormatividade*.

Providenciamos um apêndice (APÊNDICE 1) com uma tabela para sintetizar nossas categorizações, bem como ser utilizado de instrumento de pesquisa para as sequências e quadros selecionados. Estas serão nossas classificações de categorias estudadas e discutidas a partir de seus aportes teóricos e das escolhas das categorias estruturais de clareza e mistério escolhidas por Alison Bechdel na composição de seu quadrinho autobiográfico e o que essas soluções podem denotar. É nesse sentido que nossa pesquisa irá trabalhar.

O quadro sintático abaixo resume nossas categorias e teorias envolvidas em nossas classificações:

Figura 10: Eixo temático da análise de conteúdo.



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

3.3 Metodologia do Produto

Em conformidade com o estatuto de um mestrado profissional, é preciso apresentar um produto para obtenção do grau de mestre. Essa descrição diz respeito à publicação da autobiografia em quadrinhos com título de “Só os Inteligentes Podem Ver”, de Guilherme Smee. Esta autobiografia é o resultado e produto do Mestrado em Memória Social e Bens Culturais realizado na Universidade La Salle entre 2017 e 2018. O projeto de pesquisa aqui apresentado dará aporte ao conteúdo deste produto através das pesquisas realizadas a respeito de representações queer nos quadrinhos e de que maneira uma pessoa pertencente a esse grupo social pode representar e relatar a si mesma neste tipo de obra. A proposta envolve a produção e publicação de oitocentas cópias de um livro em quadrinhos de por volta de 60 páginas, com capa cartão colorida e miolo em preto e branco, lombada quadrada. Incluso no produtos estarão algumas discussões abordadas nesta dissertação. Dentro da proposta do produto, estarão incluídos serviços editoriais como revisão, preparação de originais, produção gráfica e editorial, design gráfico e editorial, produção de desenhos, distribuição em lojas.

Já abordamos um pouco sobre o mercado dos quadrinhos no Brasil e no mundo anteriormente. Já o mercado gay, o também chamado *pink money*, mostra que os gays consomem 30% mais que os héteros. Não é de hoje que você vê grandes marcas por aí se posicionando totalmente a favor aos direitos da população LGBT, e podemos citar empresas como a Netflix, o Boticário, a L’Oréal e a C&A. “Sem filhos em sua maioria, os casais homossexuais têm sua renda revertida para cultura, lazer e turismo”, disse à *IstoÉ Dinheiro* (2016) o inglês Paul Thompson, fundador da LGBT Capital. Com sedes em Londres e Hong Kong, a companhia é especializada em administração de ativos e em consultoria financeira e empresarial dirigida à comunidade de gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros. Somente os gays, dentro do segmento LGBT movimentam de de US\$ 3 trilhões ao ano.

No Brasil, de acordo com as estatísticas, esse público é formado por cerca de 18 milhões de pessoas, com renda média de R\$ 3.200. Pertencentes, em sua maioria, às classes A e B, eles movimentam cerca de R\$ 150 bilhões por ano no País, segundo a consultoria *InSearch Tendências e Estudos de Mercado* (DINHEIRO, 2016).

O diretor da *Quorum Brasil Informação e Estratégia*, Claudio Silveira (GOUVEIA, 2014), concluiu sua análise falando da necessidade de quebrar barreiras na questão do

consumo para esse público. “Para chegar a esse consumidor, é preciso criar uma comunicação específica e também vencer a questão de preconceito”, explicou.

Temos o intuito de comunicar diretamente com um público que não possui muita representação na cultura, como é caso dos LGBT. Através de uma linguagem acessível e lúdica como os quadrinhos, permite-se que conceitos complicados como identidade de gênero sejam elucidados de uma maneira mais inteligível para o público em geral.

Apesar de no Brasil fanzines e publicações independentes de quadrinhos LGBT ter se mostrado mais forte na última década, as grandes editoras de livros ainda não contemplam graphic novels nesse tema que tenham produção nacional. Existe, é claro, os trabalhos consagrados de artistas internacionais, como a graphic novel estudada em nossa dissertação. Por outro lado, existe aí uma janela de oportunidade para o lançamento de uma graphic novel nacional com temas LGBTs, em um mercado que é bastante consumidor e influenciador, porém com divulgação massiva e alcance e distribuição nacional.

É difícil encontrar dados numéricos sobre mercado editorial de publicações LGBT brasileiro, e mais difícil ainda sobre publicações em quadrinhos para esse tipo de público. Os quadrinhos LGBT, ainda que já superaram a marginalidade dos fanzines e sejam possíveis de serem encontrados em eventos da nona arte, poucos deles são publicados por grandes editoras nacionais. Entretanto, este mercado vem respondendo a uma mudança social e de mercado, publicando romances, embora em sua maioria estrangeiros, sobre o romance homossexual.

“O fenômeno da literatura de temática LGBT veio tomando corpo timidamente, amortecido por certo viés militante, denunciista ou toscamente erotizado, que muitas vezes resultou em parca expressividade criativa”, expõe João Silvério Trevisan (2018, p.549) sobre o cenário editorial LGBT no começo do século XXI em seu livro *Devassos no Paraíso*, que destrincha a história da homossexualidade no Brasil. Mais para a frente do livro, já na parte da nova edição ampliada e revisada da obra, o autor afirma que nesta segunda década do século XXI, “no universo da ficção homossexual masculina, as nuances expressivas vêm se mostrando variadas e, muitas vezes, uma metamorfose ambulante” (2018, p. 551). Contudo, o livro de temática LGBT mais vendido no Brasil - e na América Latina - é de um brasileiro. Se trata de *O terceiro travesseiro*, de Nelson Luiz de Carvalho, com 15 mil exemplares vendidos.

Mesmo com esses altos números de vendas - a tiragem de um lançamento gira em torno, geralmente de mil exemplares -, as publicações de temática LGBT ainda são consideradas literatura de nicho, escondidas nos cantos das livrarias - grandes ou pequenas.

Em entrevista para o portal *Lado Bi*, Alexandre Willer de Melo, da editora Escandaliza, declarou que “as grandes editoras fazem vista grossa para o assunto, não querem ter seus nomes associados a homossexualidade” (CAPARICA, 2014). Perguntado sobre a produção nacional e o mercado editorial brasileiro, o editor contemporiza que “Talvez a maior contribuição que a nossa literatura homoafetiva possa dar, falando bem amplamente, seja ajudar a construir nossa identidade, evitando que emulemos a de fora. Somos um país extremamente rico culturalmente, o que se reflete na literatura homoafetiva local” (CAPARICA, 2014).

Em um artigo sobre quadrinhos queer para a revista *Plaf!*, seus autores (que também são editores da publicação) afirmam que “com as infinitas possibilidades de distribuição e circulação da internet, pode-se afirmar: estamos vivendo a Era de Ouro dos quadrinhos LGBTQs no mundo inteiro” (ALMEIDA, FLORO, PALANKOF, 2017, p. 22) Os autores afirmam que isso só foi possível graças a trabalhos de Robert Crumb, já abordado no primeiro capítulo, e de Alison Bechdel, autora do nosso corpus de pesquisa. No Brasil os autores atribuem o pioneirismo na retratação da homossexualidade nos quadrinhos da grande mídia, a Henfil e seu personagem Fradim, que se assume homossexual, em plena ditadura militar brasileira, nos anos 1970. Também fazem menção aos trabalhos de Glauco Villas Boas, Laerte Coutinho e Arnaldo Angeli Filho na revista *Chiclete com Banana* nos anos 1980. Os autores destacam o trabalho de ridicularização da masculinidade através da tiras que Adão Iturrusgarai fez com os caubóis gays *Rocky & Hudson* a partir de 1985.

Nos anos 1990, Marcatti, conhecido por sua assinatura escatológica, também abordou a homossexualidade. Ele lançou ao lado do poeta marginal Glauco Mattoso o álbum *As Aventuras de Glaucomix, o Pedólatra*, onde relata um passeio semi-autobiográfico pelo universo fetichista homossexual. (ALMEIDA, FLORO, PALANKOF, 2017, p. 22)

Nos anos 2000, com a popularização da internet, os quadrinhos queer começaram a ser mais produzidos por autores independentes como Ana Costa Prado e Mário César Oliveira e a atingir um público longe do nicho. Na década seguinte, a própria Laerte, agora assumida como mulher transexual e militante LGBT, começou a produzir quadrinhos mais calcados na identidade sexual e de gênero, bem como Gabriela Masson, a Lovelove6, passou a retratar a lesbianidade e a masturbação feminina em *Garota Siririca*. Mais recentemente, o gaúcho Adriano Andrade criou uma paródia gay de super-heróis *Cara-Unicórnio* para criticar o gênero típico americano e a identidade sexual estanque.

Ao contrário do que pregam algumas parcelas de leitores - e também de profissionais -, a exigência de maior representatividade LGBT, com representações que espelham as lutas e as diversas identidades presentes nessa minoria, cumpre um papel importantíssimo: afrouxar a mentalidade conservadora e violenta da nossa sociedade. É oportuno jogar aqui o dado de que o Brasil é o país que mais mata homossexuais e travestis no mundo inteiro, segundo a Anistia Internacional (no levantamento de 2013). Em um artigo publicado no livro *Questões de Sexualidade nas Histórias em Quadrinhos*, o pesquisador e quadrinista Henrique Magalhães deixou bem claro o valor desse papel social. “(...) os quadrinhos de temática homossexual podem florescer em resposta à mudança de costumes, ao relaxamento dos preconceitos e da mentalidade conservadora da sociedade. A conquista dos direitos à cidadania pelos homossexuais tirou-os da marginalidade em que viviam desde tempos remotos e criou a possibilidade de afirmação a que muitos almejam. (ALMEIDA, FLORO, PALANKOF, 2017, p. 23)

Toda essa busca por publicações e representações por parte do público queer em publicações de quadrinhos, identificada pelos editores da *Plaf!*, nos proporcionou uma reflexão sobre o contexto do mercado editorial voltado para temáticas LGBTs. Portanto, o público-alvo do nosso produto é composto por homens e mulheres, universitários e pós-universitários, entre 18 a 55 anos, das classes B e A, que possuem identificação com o segmento LGBT ou sejam simpatizantes do movimento. O segmento de mercado que serão visados serão os de Livros, Quadrinhos, Autobiografias e de Literatura LGBT.

Para que este produto tenha uma interação e uma identificação maior com o público brasileiros, propomos explorar a relação que a mídia nacional e suas influências desdobram na constituição da identidade queer. Ao nos apropriarmos de um método misto de análise para Fun Home, buscamos encontrar direções mais objetivas para produzir esse retrato de si através dos números da análise quantitativa, ao mesmo tempo que sua análise qualificada nos aponta possíveis caminhos a serem escolhidos e/ou descartados para tal intuito. Para tanto é importante a existência das categorias aqui estabelecidas, bem como a interação promovida entre elas e verificadas neste trabalho tanto quantitativamente e qualitativamente, para que tenhamos um plano geral dessa construção de identidades e de sexualidades, sem esquecer as peculiaridades de cada situação (ou ainda, cenas) expostas no trabalho de Alison Bechdel.

A graphic novel será vendida em sites de hospedagem de quadrinhos que sejam remunerados (como o *Social Comics*); sites de venda de livros (como Amazon, Cultura e Saraiva); livrarias, bancas e lojas especializadas em quadrinhos. Como todo livro, a compra é única, mas a frequência de acesso ao material será determinada pelo consumidor. Os preços praticados serão 3 (três) vezes o valor de custo unitário do produto, podendo, assim, provocar uma margem de lucro interessante tanto para a editora, a distribuidora e os autores. O produto

será composto de por volta de 200 páginas em impressão offset em preto e branco em papel pólen bold ou similar. A capa será em papel cartão colorido, com orelhas e lombada quadrada.

O produto pretende comunicar com um público deficitário em experiências de identificação e de representação nas manifestações artísticas e culturais, se comparado com demais grupos emergentes no Brasil. Portanto, a experiência pode prover um valor ainda maior que o do consumo através da identificação, mas uma forma de catarse, libertação, pertença e amparo.

Os recursos-chave para a composição deste produto, que devem ser remunerados são os serviços de roteirista, desenhista, editor, revisor, designer, produtor gráfico; serviços gráficos da indústria gráfica; serviços de logística e distribuição; serviços de assessoria de imprensa e de mídias sociais. A seguir, apresentamos a tabela de custos com mais detalhes de cada procedimento necessário. A renda para esse projeto poderá ser alcançada das seguintes formas: editais públicos e privados; fomento de editora; recursos próprios; crowdfunding. Acreditamos que, dessa maneira, possamos fazer interagir em um produto viável e representativo, os conceitos que encontramos durante nossas pesquisas acadêmicas. Dessa forma, pretendemos fazer com que os conceitos de queerness, identidade de gênero e tantos outros se tornem de mais fácil compreensão para a sociedade brasileira e para o público leigo nestes temas.

3.3.1 Escopo dos Custos do Produto e Cronograma de Produção

O Produto

Graphic Novel “ Só Os Inteligentes Podem Ver”

Formato: 12x17 cm, 60 páginas

Papel: Pólen Bold 90g/cm

Capa: Colorida (4x1 cores)

Interior: Preto e Branco (1x1 cores)

Conteúdo: 40% teoria e outros itens editoriais (editorados pelo próprio autor); 60% histórias em quadrinhos, escritas, ilustradas e letreiradas à mão pelo próprio autor (de acordo com os pressupostos pesquisados neste trabalho para um relato de si em quadrinhos)

Tabela de Custos (para a amostra)

<i>O que?</i>	<i>Quem?</i>	<i>Como?</i>	<i>Quanto?</i>
Roteiro	Guilherme Smee, publicitário, roteirista e roteirista de cinema e de quadrinhos. Com livros, quadrinhos e roteiros publicados e premiados	Páginas de roteiro em arquivo digital.	100
Desenho	Guilherme Smee, publicitário, roteirista e roteirista de cinema e de quadrinhos. Com livros, quadrinhos e roteiros publicados e premiados	Páginas de desenho, arte finalizadas e com tons de cinza em arquivo digital.	500
Editoração	Guilherme Smee, publicitário, roteirista e roteirista de cinema e de quadrinhos. Com livros, quadrinhos e roteiros publicados e premiados	Letreiramento, balonagem e pré-impressão	100
Serviços gráficos e da indústria gráfica (80 unidades)	Gráfica Ideograf. Uma das mais importantes indústrias gráficas do sul do Brasil.. Com 33 anos de atuação na indústria gráfica nacional, desde 1986. estrutura é formada por máquinas de impressão e acabamento com tecnologia de ponta operadas por profissionais qualificados. Isso tudo em um prédio histórico de 4.000m²a.	Serviços de impressão, fornecimento de papel, dobra, alceamento, colagem, impressão de capa, montagem, acabamento e embalagem.	800
Total Estimado			1500

Tabela de Custos (para o produto finalizado)

<i>O que?</i>	<i>Quem?</i>	<i>Como?</i>	<i>Quanto?</i>
Roteiro	Guilherme Smee, publicitário, roteirista e roteirista de cinema e de quadrinhos. Com livros, quadrinhos e roteiros publicados e premiados	Páginas de roteiro em arquivo digital.	3000
Desenho	Guilherme Smee, publicitário, roteirista e roteirista de cinema e de quadrinhos. Com livros, quadrinhos e roteiros publicados e premiados.	Páginas de desenho, arte finalizados em tons de cinza, em arquivo digital. Letras à mão.	6000
Editora	Marsupial Editora. A Marsupial Editora surgiu em 2013 tendo como principal foco publicar livros nas áreas de Educação, Comunicação e Tecnologia. Em 2014, passou a também lançar livros infantis e, através do selo editorial Jupati Books, livros de literatura e histórias em quadrinhos.	Serviços de editoração, registro (ISBN e ficha catalográfica), design e produção gráfica.	5000
Revisor	Carina Falcão, professora de língua portuguesa e inglesa, formada em letras, especialista em produção e revisão de texto, mestranda em Memória Social e Bens Culturais.	Correção e apontamento de melhorias na texto.	2500

4. SUBJETIVIDADE E OBJETIVIDADE: UMA ANÁLISE DE *FUN HOME*

Este capítulo apresenta as análises do nosso corpus de pesquisa, o relato de si em quadrinhos *Fun Home*, conforme já estipulado na introdução deste trabalho. Por meio da metodologia estruturada no segundo capítulo deste trabalho, traçaremos uma pesquisa de métodos mistos, incorporando valores qualitativos com quantitativos pensando nossa análise através das categorias fundadas nas teorias descritas no primeiro capítulo deste trabalho. O capítulo será dividido em duas partes. A primeira delas fará uma análise de partes específicas da *graphic novel*, constantes de nossa segunda triagem, porém nem todas elas serão contempladas com uma análise própria. Já na segunda parte partiremos para uma análise geral de *Fun Home*, destacando principalmente nossos resultados quantitativos e suas relações com as teorias de sexualidade e identidade.

As imagens utilizadas nesta análise apresentam legenda, numeração, uma denominação curta e a página em que se encontram na obra original, editada pela Houghton Mifflin Books em 2006. Todas citações do conteúdo da obra feitas em português se utilizam da tradução feita para a Editora Conrad, por André Conti, na edição publicada em 2007.

4. 1. Análises de Passagens Específicas de *Fun Home*

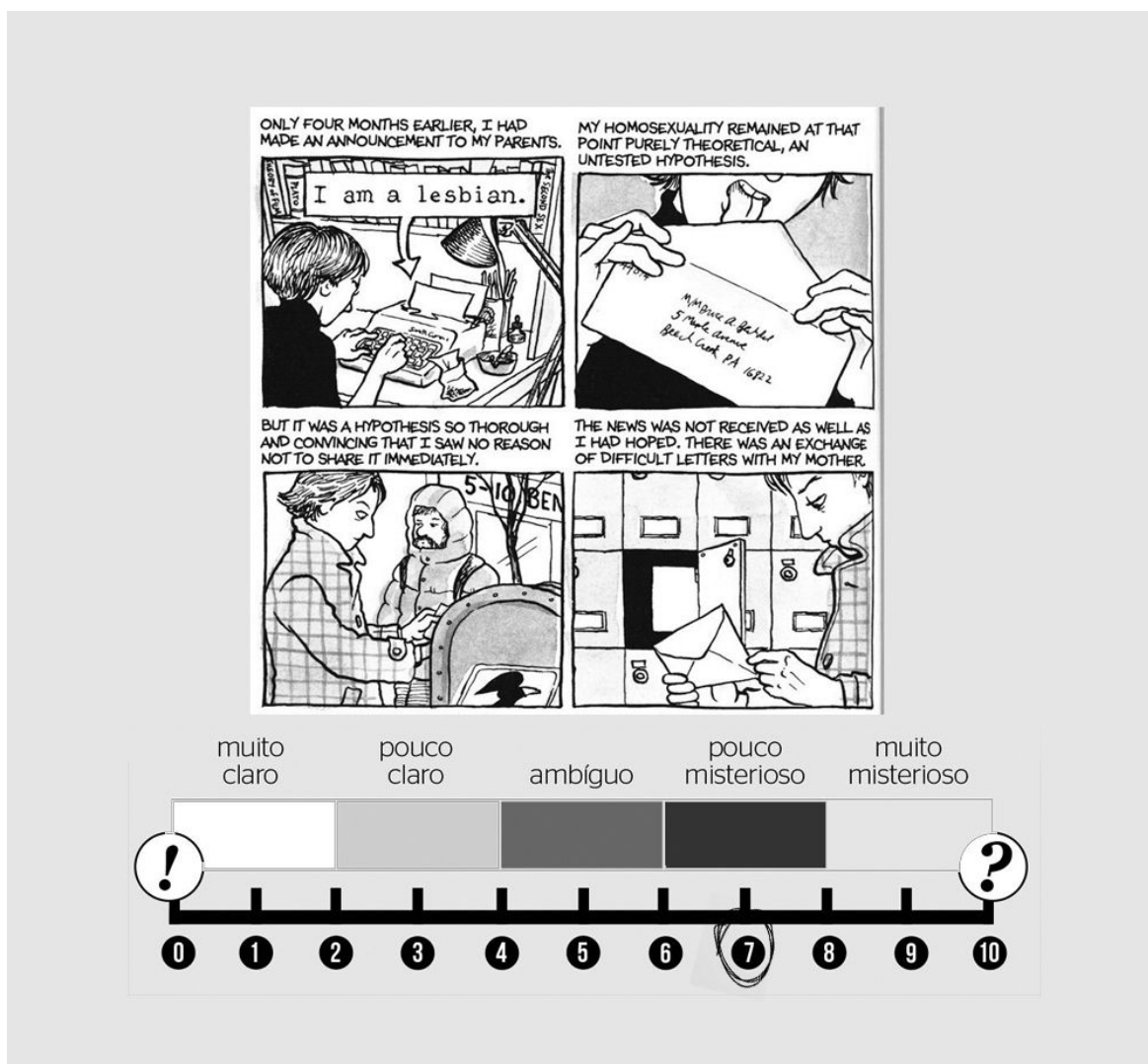
Nesta passagem do trabalho e em praticamente todo ele a partir de agora, procuramos encarar a análise de conteúdo ao lado da análise estrutural, empregando a da tabela de graduação que nomeamos “misteriômetro” (ver seção 3.2.1 deste trabalho). Com esse movimento, buscamos entender o quanto a narrativa de quadrinhos, com suas especificidades, deixa claro a identidade sexual e de gênero. Apesar de existirem diversos cruzamentos possíveis entre os dados colhidos através do instrumento de pesquisa aplicado em nosso objeto, nesta etapa de nosso trabalho, iremos destacar as sequências mais alusivas e peculiares de cada segmento. A *graphic novel* não conta uma história linear, mas compõe a narrativa pela justaposição de cenas e situações, de forma que, ao findar a leitura, o leitor possa construir um todo na sua mente. Muitas vezes, algumas sequências apenas repetem intuições dadas anteriormente. Assim, daremos prioridade a casos em que possamos aprofundar a discussão de nossa análise, levando em conta os referenciais teóricos dados nos capítulos anteriores.

Para iniciar nossa análise das sequências de quadrinhos de *Fun Home* que denotam sexualidade e identidade de gênero da autora da autobiografia, escolhemos partir das fases da sedimentação da identidade queer (a saber: sensibilização, subculturalização⁶ e estabilidade), conforme os pressupostos de Jeffrey Weeks (2001). Portanto, começamos com a fase da sensibilização, onde o indivíduo começa a ter vislumbres de que desenvolve uma identidade sexual ou de gênero desviante do padrão. Assim, Alison Bechdel começa a se perceber como lésbica ainda na infância, principalmente através de comparações com os comportamentos de outros indivíduos ao seu redor. Anette Fantasia (2011) classifica *Fun Home* como uma espécie de *Bildungsroman* - o romance de formação - em quadrinhos. Por isso, os anos iniciais da constituição da individualidade de Alison são essenciais para a compreensão de sua identidade.

A primeira situação de sensibilização que encontramos em *Fun Home* não é nada implícita. Acontece na página 58 da edição americana original. Alison Bechdel escreve uma carta para os pais em que escreve “eu sou lésbica”. Dentro das categorias de percepção da identidade delineadas por Weeks (2001), Alison reage à lesbianidade escolhendo comunicar sua orientação aos pais. Porém, ao longo de *Fun Home*, seu posicionamento varia entre resistência, destino e escolha. Ela toma a decisão de revelar sua sexualidade para os pais. Embora a iniciativa de Alison ao escrever a carta rompa uma fachada de heterossexismo, ela não é suficiente para configurar performatividade de gênero de acordo com Butler (2007), uma vez que não constitui uma ação que sedimenta uma maneira de se comportar que faz referência a um ou a outro gênero.

⁶ Dentro das ciências humanas existem diversas acepções de subculturalização, entre elas, a subculturalização urbana, da sociologia e a subculturalização dos fãs, na comunicação. Aqui, a subculturalização nos interessa enquanto estágio do envolvimento da pessoa queer dentro de seu engajamento com o imaginário e possibilidades que o universo queer oferece àqueles que realizaram seu outing, ou saída do armário.

Figura 11: “Eu sou lésbica”, p. 58.

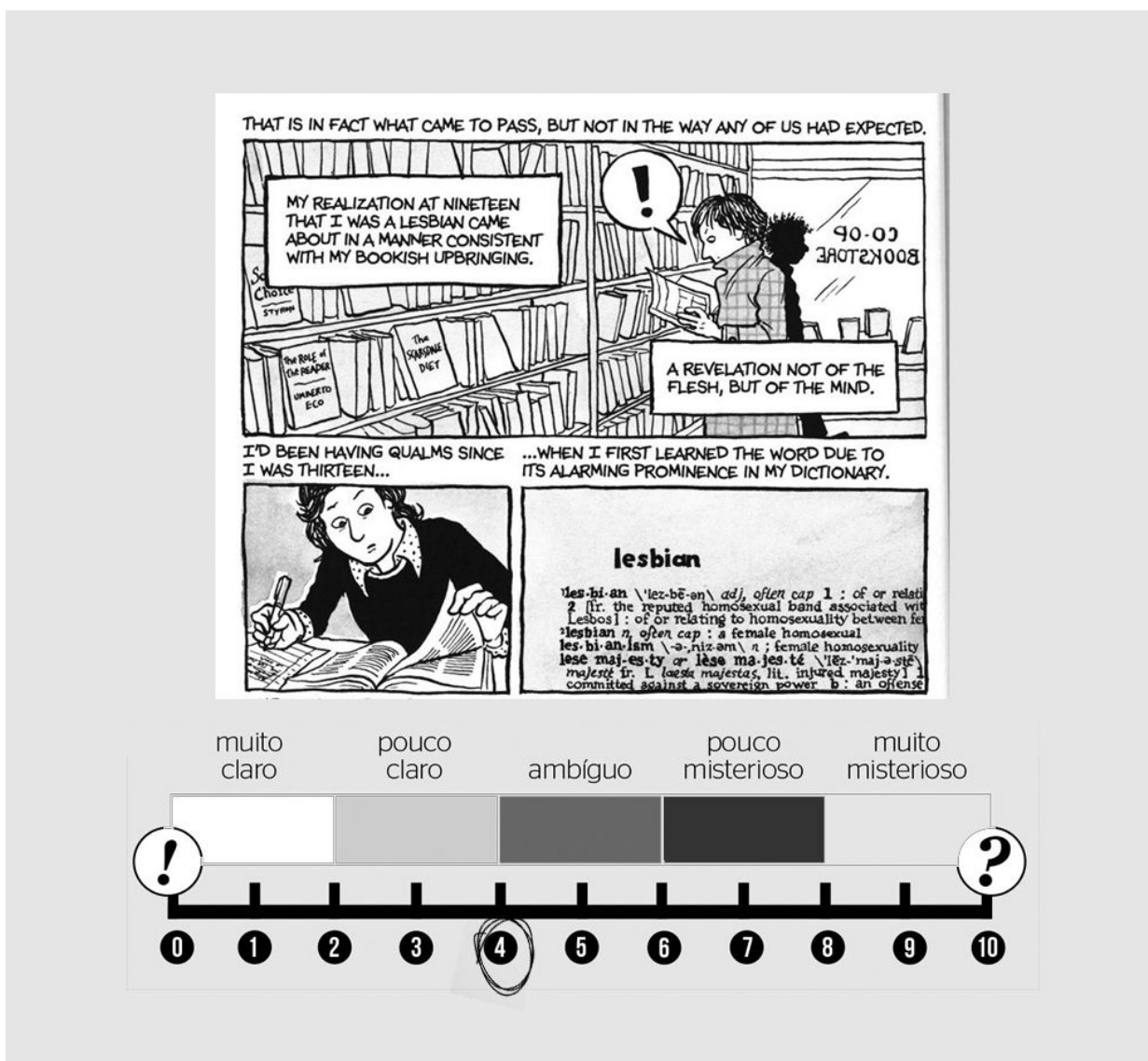


FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Encontraremos outras situações como essa ao longo da graphic novel, em que os atos da autora/personagem se sobressaem à performatividade de gênero. Em muitas dessas sequências, é a atitude, com seu aspecto exterior representado em desenho e sua intenção expressada em texto, e não os gestos ou a voz que trazem a interpretação para que o leitor do quadrinho defina Alison Bechdel como lésbica. Essas características estão condicionadas pela próprio formato do meio que a autora escolheu para compor seu relato de si. Dentro da análise

estrutural do quadrinho, vemos uma narrativa de nível sete (7), “pouco misterioso”. Contudo, nesse caso, o mistério da sequência está implicado na expectativa que se forma quanto à reação dos pais àquela revelação.

Figura 12: “Lésbica”, p. 74.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Já na página 74, encontramos praticamente um reflexo da situação anterior. Nele, Alison relembra quando se deparou com a palavra “lésbica” pela primeira vez. Nesse caso, a revelação se dá, como ela mesma se refere no quadrinho, para ela mesma e não para os outros. Alison percebe pela primeira vez que ela, seu comportamento, seu estilo de vida, seu jeito de se relacionar com as pessoas poderiam se encaixar no significado daquela palavra.

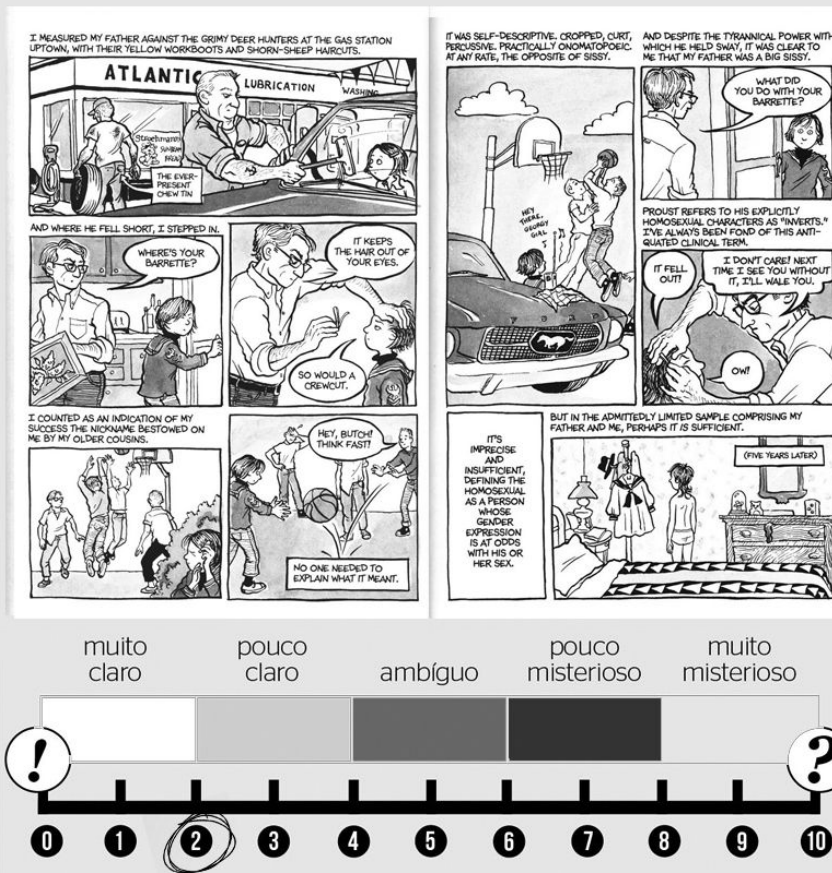
Essa revelação leva Alison a procurar livros que tratassem da homossexualidade feminina para que, assim, possa encontrar identidade e pertencimento, e entenda melhor quem ela é. Aqui, dentro das categorias de percepção da identidade queer de Weeks (2001), percebemos que Alison tem uma epifania quanto a sua identidade como destino. Nessa sequência, podemos perceber que Alison tinha a ideia de que estava destinada a ser lésbica.

Valerie Rohy (2010) acredita que a identificação, dentro do processo de sensibilização da sua própria identidade, é um momento de invenção. Poderíamos dizer que seria um momento de reinvenção. Mas, para Rohy, essa epifania, essa leitura voraz de textos queer, faz com que o sujeito queer acredite que sempre foi daquela forma, mesmo quando não tinha consciência desse fato, mesmo que isso seja uma inverdade. Rohy também acredita que declarar “Eu sou lésbica”, pode significar o final da jornada de Alison, mas é apenas um momento dela. A história segue e, depois, retorna a esse ponto, e segue novamente.

A todo momento, encontramos Alison declarando “Eu sou lésbica”, mas nunca parece ser a mesma coisa: a autodefinição é repetição com uma diferença. [...] Essa frase dramática “Eu sou lésbica”, embora não seja errada nem desautorizada, é uma afirmação possível, não o único eu que Alison pode reivindicar. Em *Fun Home*, então, os mesmos mecanismos que produzem a identidade lésbica também o desfazem. Como o desafiante “eu era” do primeiro capítulo, esse “eu sou” marca a identidade apenas para colocá-la em movimento através de circuitos de repetição compulsiva, onde o movimento inquieto resiste tanto à história convencional quanto à identidade socialmente inteligível (ROHY, 2010, p. 356).

A citação acima, mais que corroborar os marcos teóricos sobre a fluidez das identidades, conforme estabelecemos no primeiro capítulo, marca a pluralidade da identidade homossexual, lésbica, gay, ou queer, como sendo, para além de uma denominação, um estado de identificação antes que uma identidade “galvanizada”. Ao mesmo tempo, os “circuitos de repetição compulsiva” citados por Rohy vão ao encontro ao entendimento de Butler de que a identidade de gênero é sedimentada através de comportamentos encenados e reencenados várias e várias vezes. Para nós, é esse movimento de reencenação, com elementos novos a cada apresentação, que encontra eco na dinâmica da memória que faz e desfaz ligações entre vislumbres de si, gerando identidades e identificações diferentes.

Figura 13: “Butch”, p. 92 e 95.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Na sequência acima, podemos perceber a carga sociocultural da diferenciação de gêneros embutida na vida de Alison Bechdel enquanto criança e pré-adolescente. Entre os elementos dessa carga, estão os homens no posto e seu comportamento rústico, o pai obrigando-a a usar presilha no cabelo, os primos chamando-a de “butch” - que poderia ser

traduzido como “machorra”⁷ -, a “confraternização masculina” entre o pai e Roy, o *baby-sitter*⁸ dela e dos irmãos, os músculos e a masculinidade dos caubóis na televisão.

Está presente nessas situações a convenção do heterossexismo, ou seja, de que todos devem se comportar da maneira adequada ao seu sexo biológico que, portanto, define seus gêneros e sexualidade (MISKOLCI, 2010).

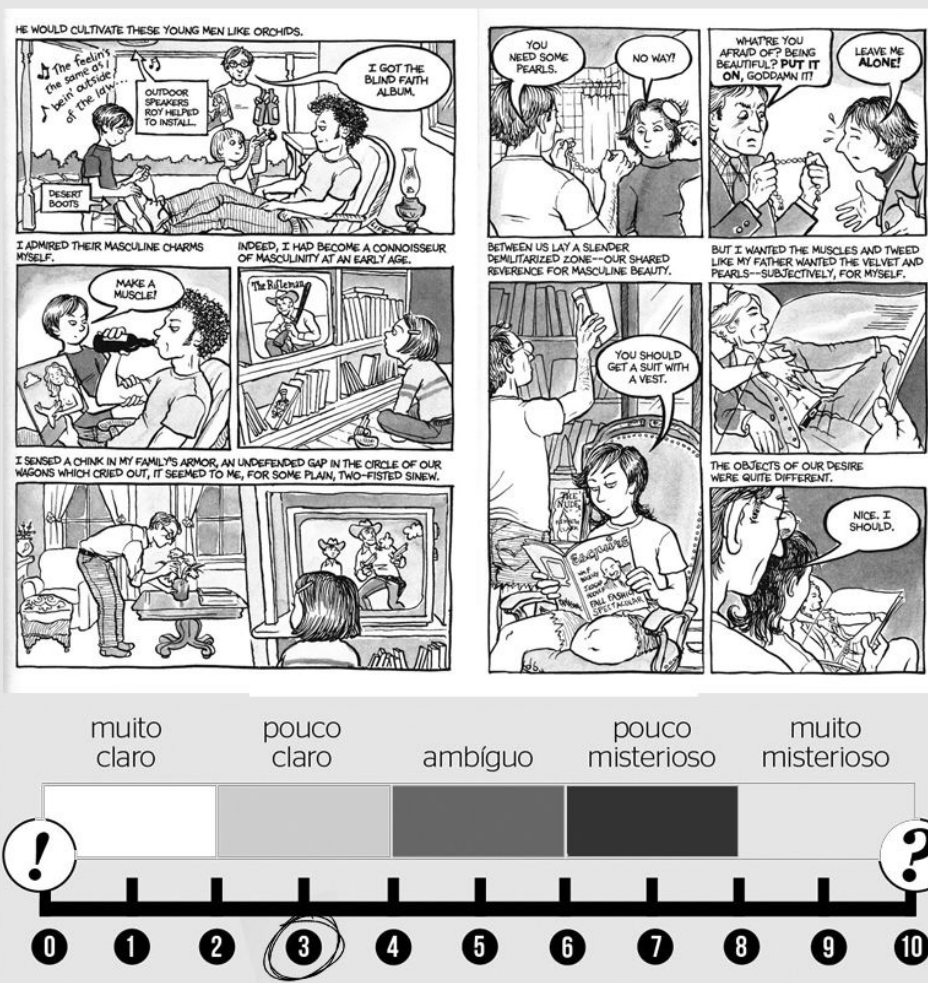
Mais que isso, essa passagem exemplifica como a cultura e a sociedade envolta nela desenvolvem a heterossexualidade compulsória, que é uma divisão de comportamento de gêneros que está implícita em comportamento, em produtos, programas de televisão, esportes e outras convenções sociais. Por fim, Bruce Bechdel, o pai enrustido de Alison, também a força a se comportar “como uma menininha”. Definimos isso como a heteronormatividade, ou seja, a obrigação, através de indicações expressas, de um comportamento adequado ao gênero do sexo com que nasceu.

Vale destacar que o heterossexismo está presente em praticamente todas as passagens que fazem referência à identidade sexual e de gênero de Alison Bechdel. Afinal, como destacamos anteriormente na citação de Borrillo (2016), o homossexual precisa estar sempre se justificando porque resolveu “adotar” esse comportamento e estilo de vida ao invés de “viver feliz” como heterossexual. Percebemos uma intensa e constante luta da autora/narradora para se justificar e ao mesmo tempo contestar a cultura e a sociedade em que foi e está inserida.

⁷ Na tradução original feita por André Conti, em 2007, é usada palavra “sapata”. Acreditamos que “sapata”, uma abreviação para a palavra “sapatão” embora seja uma gíria, se aproxime mais da palavra inglesa “dyke”. Assim, como pensamos que “butch”, por ser uma palavra que define uma dupla de papéis sexuais lésbicos como no duo butch/femme, que em português são utilizados os termos fancha/lady, porém essas expressões são antiquadas. “A fancha constitui-se em vigoroso estandarte do discurso lésbico, expressando a radicalização da recusa por outro sexo, ao capturar para si a representação do gênero masculino, por intermédio da mulher-macho, a verdadeira homossexual” (cf. HEILBORN, 2004, p. 106). Preferimos, antes de fancha, indicar “machorra” como uma tradução. Butch quer dizer mais que uma lésbica, mas uma lésbica masculinizada. Assim como bicha está em oposição a bofe, quando bicha é aquele quem faz o papel “feminino” na relação homossexual masculina, o passivo (cf. FRY, MACRAE, 1983).

⁸ Na tradução original feita por André Conti, em 2007, a palavra em inglês *baby-sitter* é usada em detrimento da palavra em português babá.

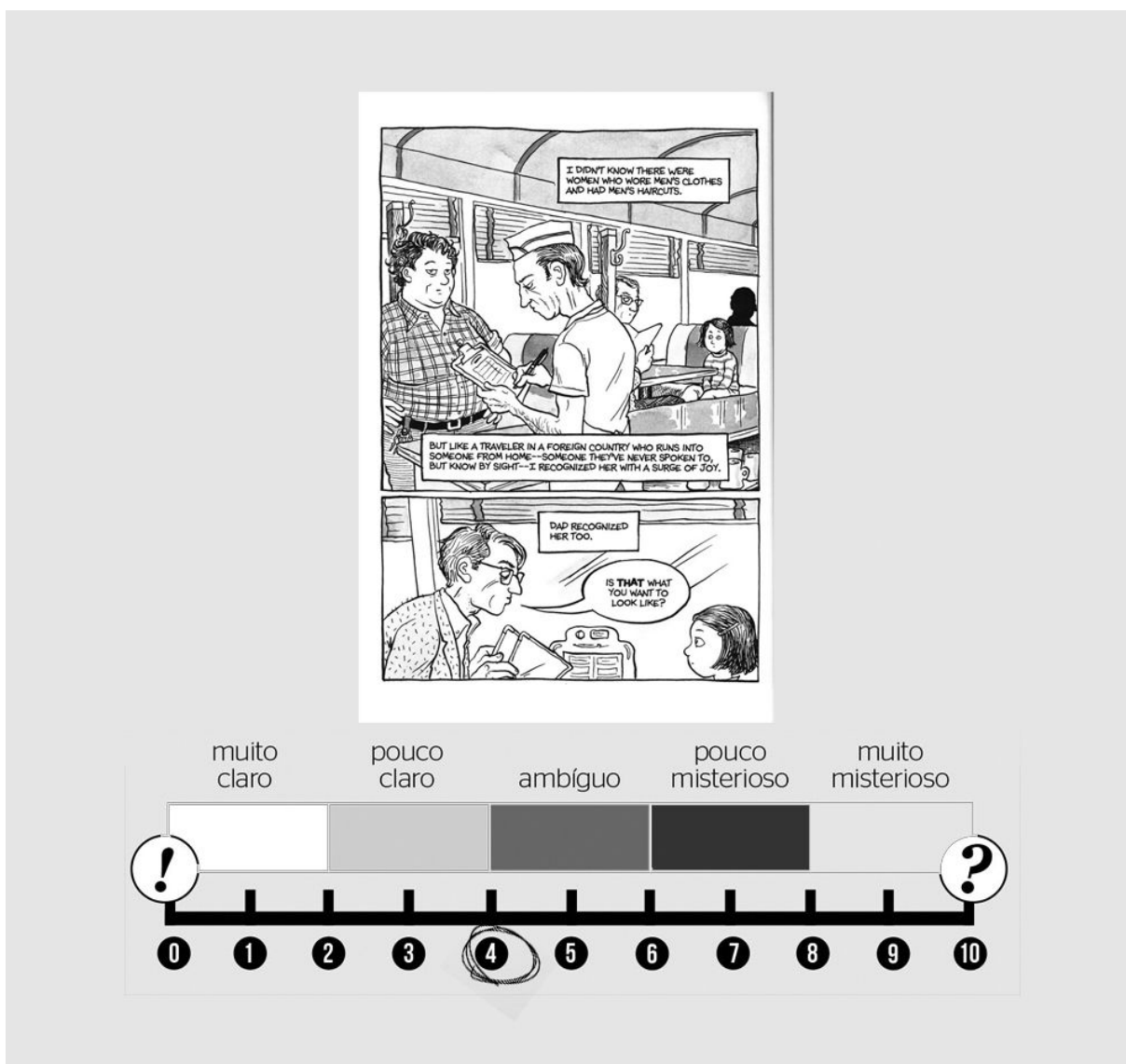
Figura 14: “Masculinidades”, p. 99.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Dentro de nossa categorização estrutural na tabela do “misteriômetro”, a sequência do painel heterossexista sócio-cultural da infância e pré-adolescência de Alison, nas páginas 95 e 99 de Fun Home, denotam “muita clareza”. Não é muito difícil perceber, seja através das imagens, das palavras, ou da narrativa como um todo, o desajuste de Alison com os papéis que lhe foram concedidos naquela peça, os seus anos de formação. Também não é difícil captar seu interesse por motivos masculinos, ainda que os homens em si não lhe causem nenhuma atração.

Figura 15; “Caminhoneira”, p. 118.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Na página 118, temos, pela primeira vez, uma personagem que demonstra sua identidade sexual através da performatividade gênero. É com uma “caminhoneira”⁹ que Alison e sua família se deparam durante uma viagem. A caminhoneira está repondo o estoque da lanchonete de beira de estrada onde estão. Alison fica encarando e o pai a repreende dizendo: “É desse jeito que você quer parecer?”. Alison, contudo, parece não se abalar pois, apesar da repreensão do pai, se reconhece naquela mulher e se sente bem. Para Julia Watson, o efeito que o vislumbre da caminhoneira tem sobre Alison é:

⁹ Mulheres que são identificadas como se aproximando da performance de gênero geralmente designada e associada a homens são vulgarmente chamadas de “caminhoneiras”. No caso da história em quadrinhos, o nome pode se referir à sua performance de gênero quanto a sua profissão, pois ela também dirige uma caminhão.

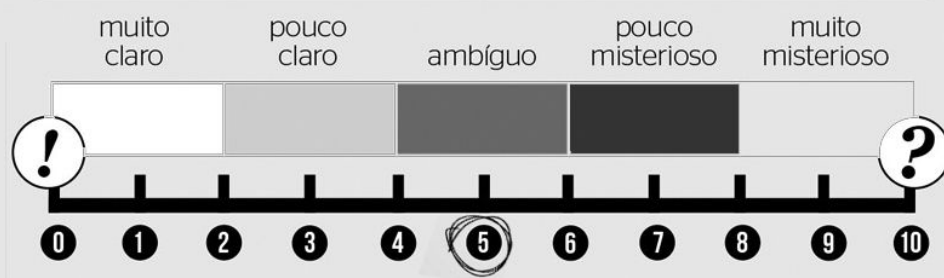
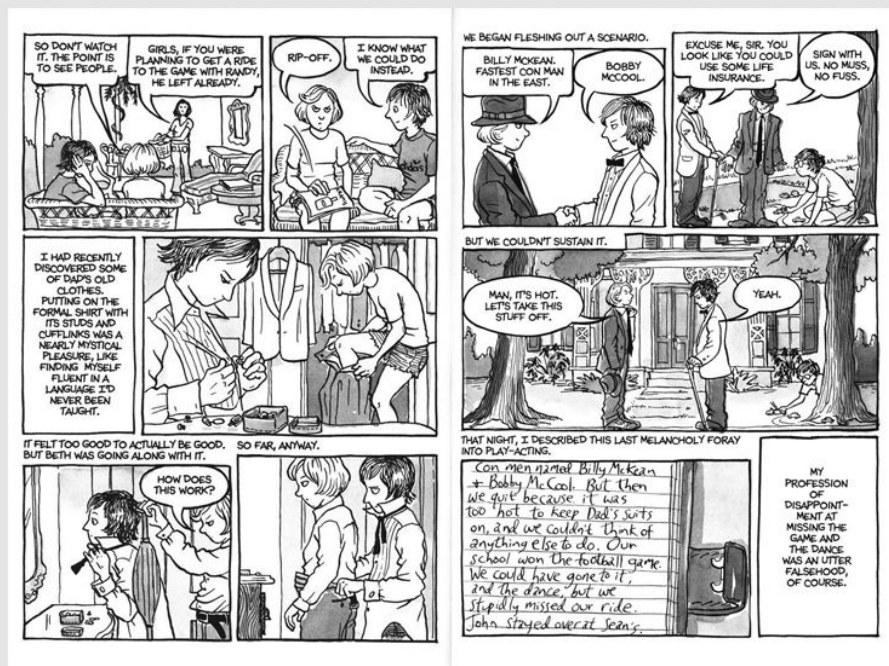
Seu desejo de reformular sua atribuição de gênero é contrabalançado por sua desconfiança com a exibição pública do que ele percebe como sexualidade transgressora, e repetida ao longo do capítulo em quadrinhos que contrastam sua efígie elegantemente vestida e penteada com sua aparência desleixada e moleque (WATSON, 2008, p. 42).

Dentro da performatividade de gênero, segundo as categorias de Cohler e Hammack (2009), temos a primeira personagem que faz uso delas, já sedimentadas nas suas ações, nos seus adornos e no cuidado com a sua aparência. Contudo, apesar de trazer um espelho da identidade como destino de Alison, ainda não diz respeito diretamente à performatividade de gênero da autora/narradora. Por outro lado, o seu estigma acaba sendo escancarado pelo pai e se torna visível.

Passando para a sequência das páginas 182 e 183, temos outra situação específica, quando, ainda crianças, Alison e uma vizinha, Connie, resolvem pegar as roupas do pai, Bruce Bechdel, e brincar que são homens. Connie nomeia a si mesma como Billy McKean e Alison, como Bobby McCool. Passam a atuar, então, como cavalheiros vitorianos, cumprimentando pessoas na rua e agindo como se fossem dândis. Aqui, vemos a performatividade de gênero se misturar com a performance social. Afinal, ser homem, para as meninas, não passa de uma atuação. A passagem traz à tona concepções sobre quais comportamentos elas julgavam próprios da masculinidade. Alison e Connie talvez não saibam, mas estão praticando o *dragging*, que é se vestir e se portar como o gênero oposto para gerar alguma reação do público. As duas meninas brincavam de *drag kings*.

Dessa forma, dentro da tabela do misteriômetro, essa sequência se encontra exatamente no meio de nossas classificações. Sendo tanto clara quanto misteriosa, talvez por existirem várias linguagens de gênero atuando sobre várias camadas de intenção, atuação, consciente e subconsciente nessa passagem, a narrativa em quadrinhos por parte da autora/narradora também abraçou essa carga de ambiguidade.

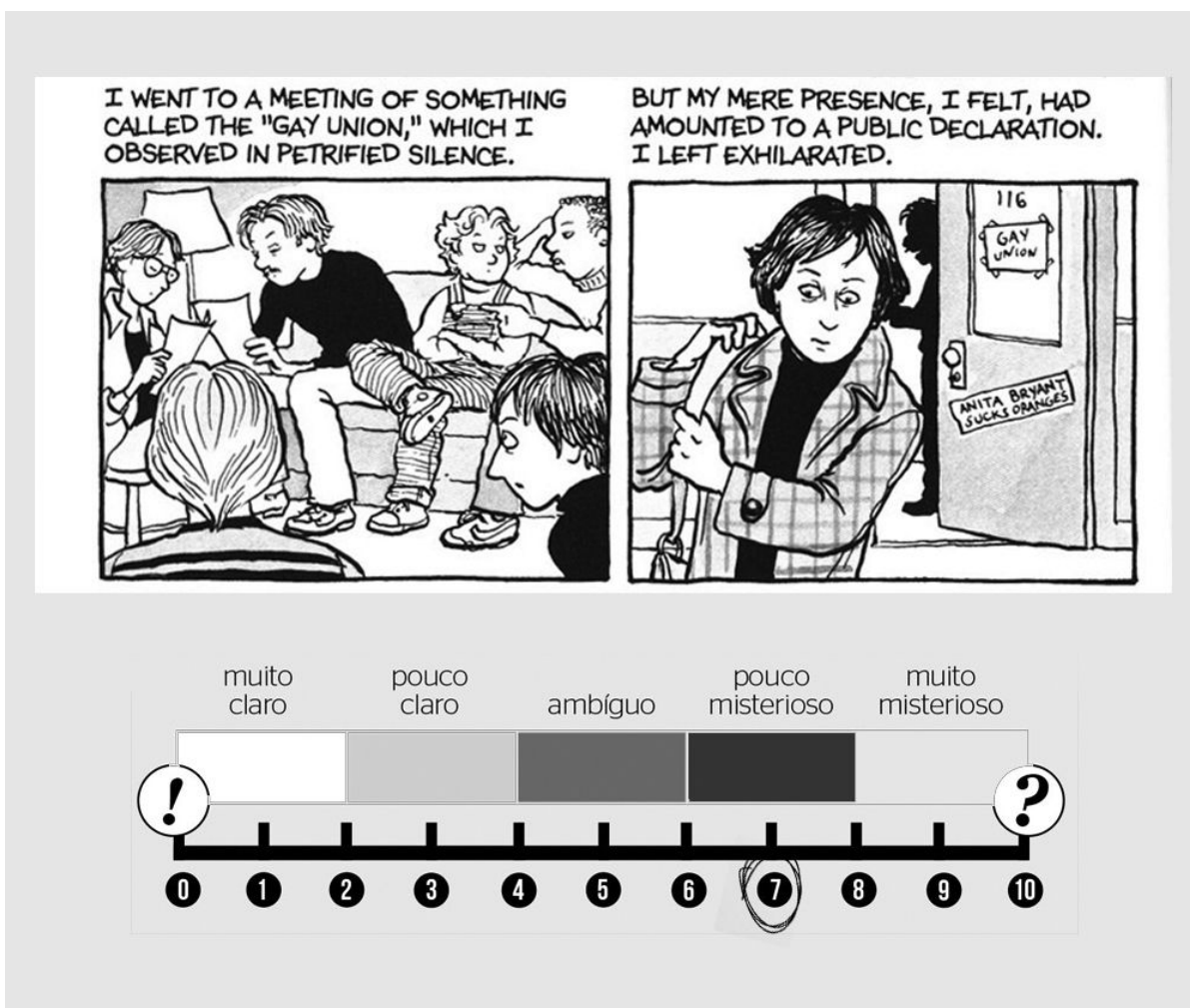
Figura 16: “Dragging”, p. 182-183.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Depois de descrevermos as principais passagens de Fun Home no que tange à sensibilização como uma fase da sedimentação da identidade queer, descrevemos uma intersecção entre sedimentação e subculturalização. A subculturalização é a fase da sedimentação da identidade queer em que os indivíduos passam a ter contato com outras pessoas que, como eles, se identificam como queer. A partir daí, começam a ter novas experiências e passam a conseguir definir e afirmar melhor quem são. Também decidem o que querem fazer com essa descoberta a partir das possibilidades que essa comunidade, essa cultura, ou ainda essa subcomunidade ou subcultura oferece.

Figura 17: “Gay union”, p. 76.



FONTE: BECHDEL, Alison. *Fun home: a family tragicomic*. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Na página 76, Alison resolveu ir à sua primeira reunião de um comitê de discussões da sua universidade chamado “Gay Union”. Ela descreve que observou tudo petrificada. E continua; “Mas minha mera presença lá, eu parecia sentir, tinha a importância de uma declaração pública. Saí de lá extasiada”. É uma declaração pública, como ela mesma anuncia, e representa um dos primeiros passos que Alison e os demais homossexuais seguem para saírem do armário: conversar com pessoas como eles. Por isso, ao mesmo tempo que essa passagem se encaixa como sensibilização também pode ser descrita como subculturalização. Analisada essa intersecção, passaremos a verificar como a subculturalização e a interação de Alison com seus pares se dá em *Fun Home* quanto à construção de sua identidade queer.

Essas recordações intersubjetivas estão presentes no segundo movimento da formação da identidade queer, que é a subculturalização, pois ela envolve experiências da memória

autobiográficas comuns na construção da identidade queer. Algumas dessas experiências, divididas entre os pertencentes à nova cultura descoberta são a percepção de sua condição de desejo e sexualidade, os movimentos de revelação da identidade queer (o ato de sair do armário) e as primeiras relações sexuais desviantes da normatividade.

A troca de experiências tão similares, faz como que determinados elementos da formação da identidade queer façam parte de uma memória coletiva de onde se desenvolve uma espécie de empatia, em que frases como “já passei por isso, sei como é”, e “eu lidei com isso dessa forma, quem sabe você não tenta também?” são proferidas e/ou ouvidas. Forma-se, assim, na subculturalização também uma espécie de rede de apoio para curar as experiências traumáticas da perda de uma identidade que era exercida todos os dias. Ou, como coloca Guimarães (2011, p. 55 e 56):

O indivíduo de identidade homossexual estabelece, na descoberta de outros semelhantes, uma primeira ruptura com a condição de estigmatizado. Tal descoberta representa, também, a primeira etapa para a identidade homossexual “positiva”. Mesmo que o conhecimento e a participação no “grupo” venham a consolidar essa identidade, não quer dizer que a cristalizem.

Como discurremos no primeiro capítulo, existe um mito muito difundido de que os indivíduos são compostos de uma identidade única, quando na verdade somos formados por diferentes facetas. Portanto, quando temos a sensação de que somos uma fraude e nossa própria identidade é negada por nós mesmos, sentimos que não somos mais nós mesmo, somos impostores. Taverna e Souza explicam que “a perda é socialmente negada” (2014, p. 50). Por isso, muitas pessoas possuem a dificuldade de assumir a morte de uma identidade para o surgimento de outra. Então, esse luto acaba se tornando solitário, gerando espécies de melancolia e depressão. Ao mesmo tempo, as pessoas que precisam de apoio acabam se afastando dos familiares e amigos.

Para Julia Watson (2008, p. 51), “em certo sentido, o autobiográfico é inevitavelmente uma reformulação da experiência vivida filtrada através da memória, fantasia e reflexão através de múltiplos locais de identidade e processos de desidentificação”. Durante a desidentificação experimentamos a morte e com ela todo um processo de luto. “Assim, a narrativa depende, em certo sentido, da morte do passado, mesmo quando o ato de narrar o revive para o autobiógrafo” (WATSON, 2008, p. 51). Para reviver, o produtor da autobiografia precisa ressignificar mortes de si mesmo e das memórias de sua passado. Esse processo, portanto, pode ser evidenciado como uma espécie de luto.

Não por acaso, ela e o pai enrustido viviam numa casa funerária - daí o duplo significado do *Fun de Fun Home*, em que *'fun'* pode ser a palavra inglesa para diversão, ou então uma abreviação de funeral. Ambos estavam lidando com um luto de um passado possivelmente heterossexual, de forma que Alison, antes de Bruce, conseguiu sair do círculo vicioso que as relações de fachada produzidas por ele provocavam. Alison rompeu com esse círculo de luto provavelmente por pertencer a uma geração posterior a do seu pai, em que, quando adulta, os movimentos dos direitos civis LGBTQ estavam em plena ebulição. Essas diferenças geracionais foram explicitadas, explicadas e discutidas com mais profundidade no primeiro capítulo¹⁰.

Luto “é o trabalho pessoal, individual para se reacomodar a uma vida diferente após a perda de alguém ou algo muito valorizado, de reaprender o mundo, irreversivelmente transformado sem ele/a” (JARAMILLO apud TAVERNA; SOUZA, 2014, p. 43). Portanto percebemos que essa sensação de “eterno luto” presentes em pessoas que persistem em exibir uma fachada sexual ou de gênero, permanecendo enrustidos, é uma dificuldade dos mesmos em se reacomodar a uma nova realidade, ou ainda, a uma realidade muito diferente, muito mais ameaçadora e perigosa daquela com que estiveram acostumados.

Também é, a partir dessa definição, que entendemos como as mudanças socioculturais e o heterossexismo têm influência na vida das pessoas queer e na formação, sedimentação ou deterioramento de sua identidade:

Outro fator inerente às fases do luto é a identificação comportamental e a inversão de papéis, entre o que fica e a pessoa que parte. As pessoas se identificam ou assumem posturas, maneiras daquelas falecidas, como um modo de compensar a perda. Interiorizar um abandono do próprio sentimento em detrimento das atitudes pessoais ou comportamentais da pessoa que morre, como que assumindo o papel desta pessoa (TAVERNA; SOUZA, 2014, p. 47).

A citação acima resume nossa explicação da utilização do luto para a perda da identidade. Os dois autores, assim como Judith Butler (2002) utilizam o luto e melancolia como esse sistema serve como modelo para a disrupção e reestruturação da identidade. Para os autores, os elementos que estruturam a identidade são quebrados pela perda e só se restauram quando essa nova identidade é conhecida e reconhecida e a privação do objeto perdido - nesse caso, a identidade anterior - é aceita. Taverna e Souza (2014) indicam ainda que, numa acepção freudiana, essa perda provoca também a supressão da libido - fator que tem ligações entrelaçadas com a sexualidade. Ao aceitar a perda, retorna também a libido e,

¹⁰ Ver Capítulo 1.4 Identidade Homossexual e Lésbica

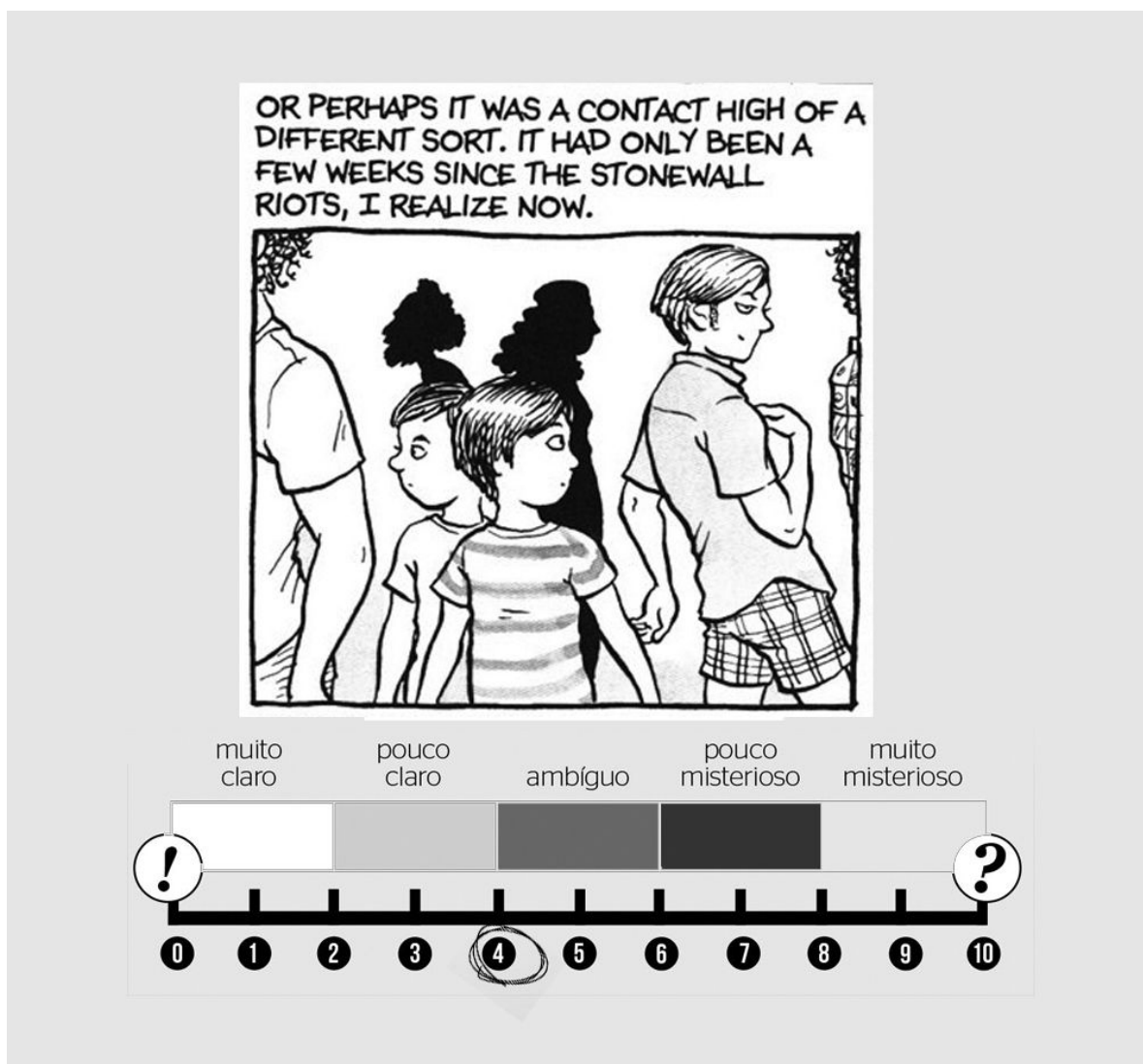
por conseguinte, desaparece o ato de autorrecriação pela supressão que provoca a fachada e o enrustimento.

Por isso, a fase de subculturalização da sedimentação da identidade queer é importante. É nela em que as pessoas começam a redefinir sua nova identidade a partir das experiências vindas de fora, dividindo o luto e compartilhando seus sentimentos e se identificando com outras pessoas. Em *Fun Home* percebemos como foi importante a revelação da homossexualidade de Alison para o pai, Bruce, que pôde sair da situação de luto em que viveu toda sua vida para uma nova forma de interação com as pessoas. Assim a “Fun Home”, a casa funerária e a família Bechdel pôde, enfim enterrar as identidades mortas que assombravam a família.

Ao mesmo tempo, a utilização de materiais de arquivo de Alison, como diários, fotografias, documentos, anotações, mapas, como parte do material de uma graphic novel também leva a encarar a obra como um museu. Segundo Valerie Rohy (2010) a obra pode ser considerada, de certa forma, um memorial para Bruce Bechdel, da mesma forma que a casa funerária era, ao mesmo tempo, um mausoléu para o pai de Alison, pois apesar de sua recorrente ausência, ele era percebido naquele lugar devido a sua obsessão com a aparência da casa. Assim, Alison faz o trabalho de uma museóloga, de uma estudante da memória da sua vida e da vida do pai. *Fun Home*, então, acaba assumindo as propriedades de vidas embalsamadas.

Porém, Rohy acredita que não existe nada de queer no afã do arquivamento e de tratar a vida como se fosse um museu. Para ela, isso é uma evidência do discurso da heteronormatividade e não uma evidência de alteridade radical. Ao citar Derrida, ela justifica que essas marcas temporais estão ligadas às imposições do heterossexualismo que foi preservado enquanto instituição até então graças a esse trabalho de registros memoriais. Rohy acredita que o essencial é aceitar a negatividade do arquivamento: “Os arquivos queer podem, portanto, ser mais convincentes, não como instituições que concedem ‘nossos’ nomes ou contam ‘nossas’ histórias, mas como oportunidades para observar como as conveniências e os confortos da identidade são inextricáveis do apagamento” (ROHY, 2010, p. 358).

Figura 18: “Pós-Stonewall”, p. 104.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

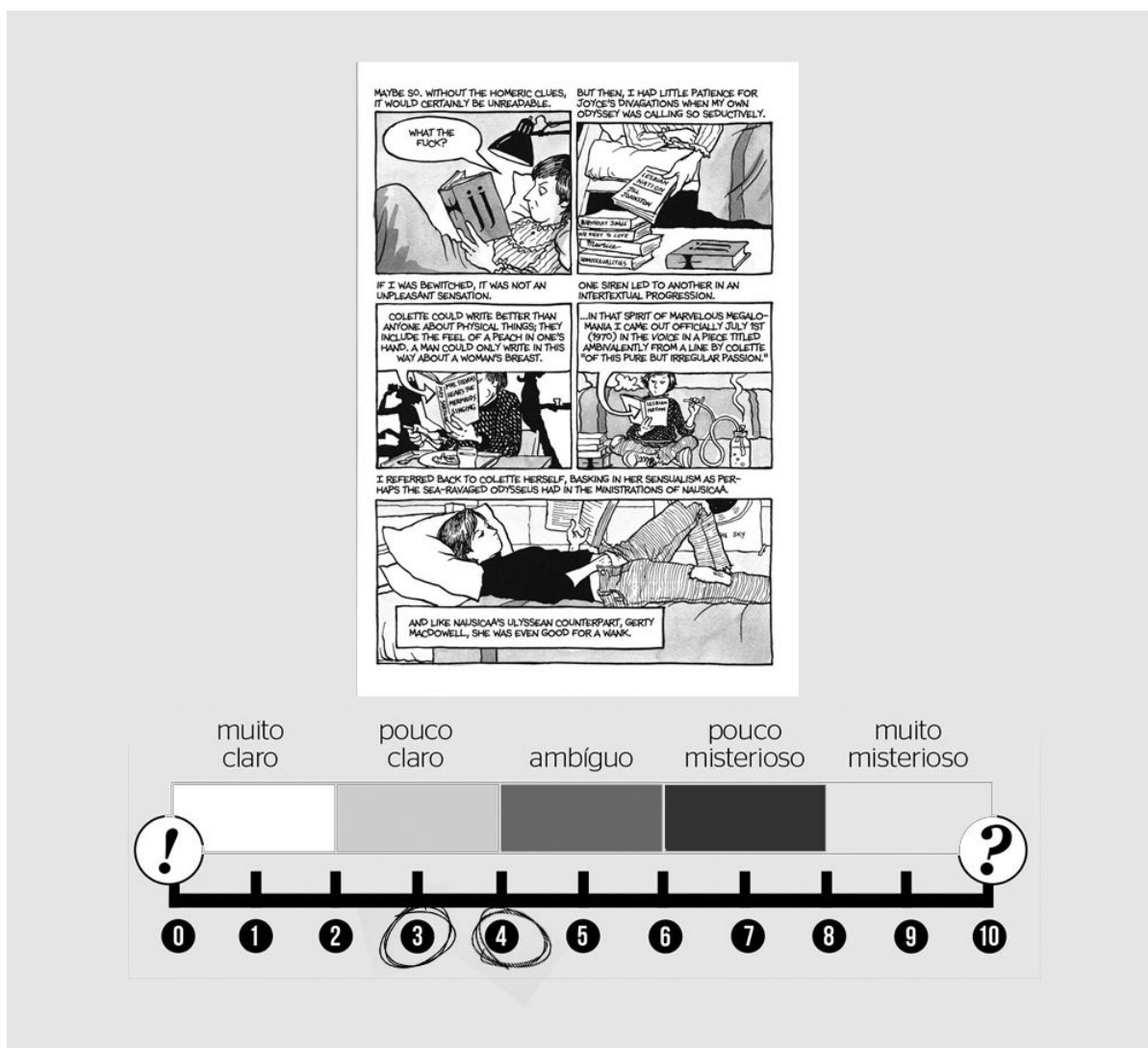
Na página 104, em um quadro no meio da página, Alison se dá conta de que Bruce Bechdel, seu pai, havia levado ela e seus irmãos para um passeio a Nova York poucas semanas após a Revolta de Stonewall (ver capítulo 1). Em um lugar que Alison acha que era Washington Square Park, percebe estar rodeada por uma variedade de pessoas incomuns. Neste quadrinho, a autora/narradora mostra a si mesma encarando uma pessoa cujo gênero o leitor não consegue discernir - nem masculino, nem feminino -, pois em gestos, adereços, e trato da aparência poderia ser classificado tanto como um homem, quanto como uma mulher, ou nenhum dos dois.

Nesse caso, as categorizações de performatividade de gênero apresentadas por Cohler e Hammack (2009), que utilizamos em nosso instrumento de pesquisa, não podem ser aplicadas para que definamos um gênero, mas servem para confundir o leitor, talvez num ato proposital da autora/narradora. Presumimos que Alison Bechdel não possuía conhecimento destas categorias no momento da feitura do quadrinho, mas estava consciente da influência de elementos como esses no julgamento da performatividade de gênero pelo público em geral. Ao mesmo tempo, a retratação dessa pessoa pode ir ao encontro das teorias de sedimentação de gênero de Butler (2017), em que o gênero se torna tão enraizado em uma pessoa através da repetição, que mesmo o seu sexo biológico poderá não ser um impedimento para classificá-la como pertencente à categoria oposta.

Outra forma de subculturalização que permeia muito a narrativa de *Fun Home* é a relação de Alison com os livros, como se fossem oráculos da sexualidade. Essa relação é bastante estreita, como pudemos perceber na parte em que ela descobre e pesquisa sobre lesbianidade, ou ainda quando ela define queer através da reprodução da página de um dicionário. Os livros também servem como oráculo para a vida familiar de Alison Bechdel quando ela compara o pai com *O Grande Gatsby*, de F. Scott Fitzgerald e a mãe com a personagem principal de *Retrato de Uma Senhora*, de Henry James. Ou ainda quando tenta traçar paralelos de sua relação com o pai na leitura comentada de *Ulisses*, de James Joyce. Alison chega a afirmar na obra: “meus pais são mais reais para mim em termos ficcionais”. Portanto, para nós, o acesso às experiências descritas em livros, sejam eles técnicos ou ficcionais, também se conectam à experiência de subculturalização pela autora/narradora.

Em duas passagens, a autora se masturba ao ler livros de Colette. Alison compara a autora lésbica a uma sereia que a está atraindo para se estatelar contra as rochas, pois ela deveria estar estudando *Ulisses* e não literatura lésbica. Alison compara a masturbação à viagem de Odisseu pelos mares, metáfora para a busca pela identidade perdida. Como se observa na Figura 19, Alison considera tudo aquilo uma relação intertextual.

Figura 19. “Colette”, p. 207.



FONTE: BECHDEL, Alison. *Fun home: a family tragicomic*. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Para Robyn Lydenberg (2017), essa relação quase humana que Alison Bechdel trava com os livros, sendo uma fonte de experiências, sensações e ideias, é a forma que a autora escolheu para tornar física sua relação com seu aprendizado. “O foco de Bechdel no nexo entre leitura, materialidade e corpo marca seu enorme desvio do dos caminhos traçados por seu pai e seus professores” (LYDENBERG, 2017, p. 145). Para essa autora, mito e materialidade estão num contínuo jogo de trocas em *Fun Home*: “Esse é o tipo de interação - de livros e corpos - que anima uma erótica da leitura em *Fun Home*. Como uma luta contínua entre o literário e o literal, ao lermos as memórias de Bechdel, há algo que impede uma resolução, mas que gera o lúdico” (LYDENBERG, 2017, p. 150).

Assim, para Alison, a epifania que o conhecimento providencia é semelhante à própria descoberta do corpo pelo próprio toque ou pelo toque alheio. Os dois tipos de experiência permitem sentimentos de liberdade semelhantes no seu fundo erótico e ritual, porém não iguais dentro de um pano de fundo sociocultural. Essa é uma tensão que é bastante explorada dentro da *graphic novel*. Para Lydenberg (2017), outra história que Alison Bechdel conta nas entrelinhas de *Fun Home*, para além da sua construção de identidade sexual, é sua construção identitária enquanto leitora e as lutas que essa formação envolveu. A autora destaca ainda que Bruce Bechdel costumava traçar comparações entre seus relacionamentos e obras literárias, hábito que Alison herdou e imortalizou na *graphic novel* em questão.

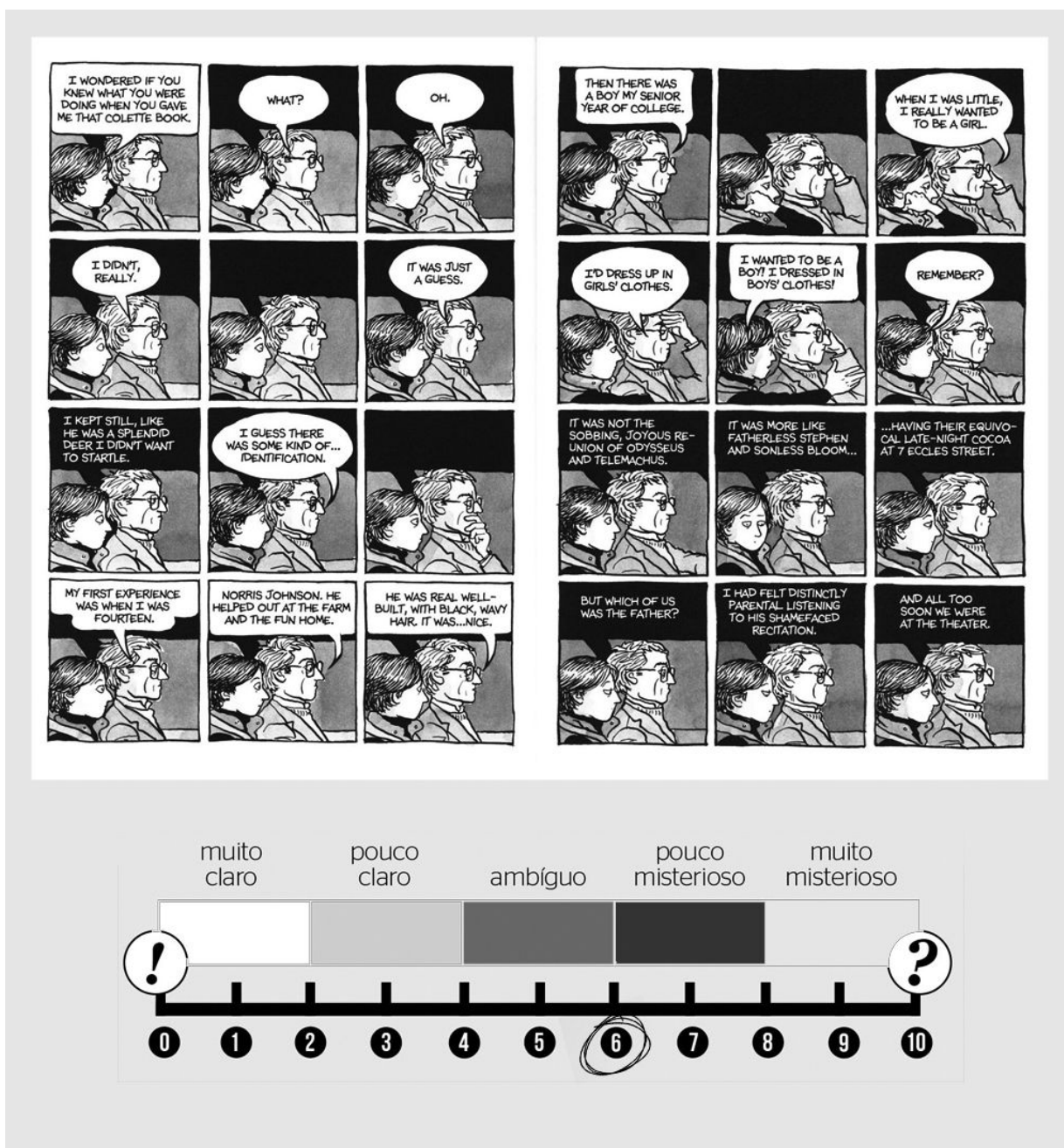
Essa relação intrínseca com os livros está retratada principalmente na página 207 da *graphic novel* americana original. O que revela que a subculturalização dentro da formação e sedimentação da identidade queer não é somente interpessoal, mas intertextual, como expõe Alison. Nós diríamos ainda, que essa fase da sedimentação identitária é mais que isso, é interdiscursiva. A subculturalização acaba mesclando definições, conceitos, experiências, falas, ideias, preconceitos, análises, avaliações, que se deram antes da proclamação e autoatribuição da identidade queer.

Da mesma forma que se dá o trabalho da memória na identidade, a noção do que é ou deve ser queer vai mudando na concepção do indivíduo. Nesse momento da sedimentação da identidade, o queer em si mesmo e no outro já não são mais tão estranhos, tão queer, e se tornam algo estranhamente familiar. Portanto, como expões Weeks (2001), se existe um período mais importante de afirmação e aceitação da identidade queer, um período mais transicional e mais denso de formação pelo trabalho de traumas da fase de sensibilização, é aquele em que relações são estabelecidas - ou não - durante a subculturalização.

Encontramos apenas uma cena de *Fun Home* em que a fase de sedimentação da identidade queer pode ser classificada como de estabilização. Trata-se de uma cena de sexo entre Alison e Joan, que aparece na página 81, no momento cronológico da história logo antes da autora/narradora receber por telefone a notícia da morte do pai. Como a fase de estabilização é a própria sedimentação e segurança de sua identificação, não temos muito a analisar sobre a cena no tocante da identidade. Contudo, as páginas 220 e 221, quase no final da *graphic novel*, guardam um diálogo entre Alison e Bruce Bechdel em que podemos identificar as três fases da sedimentação da identidade queer: sensibilização, subculturalização e estabilização.

Nessas duas páginas de diálogo, as três classificações podem ser verificadas, sinalizando que a sedimentação da identidade queer, assim como todo processo identitário, é um processo ininterrupto, que não se encerra e está sempre sendo revolvido por eventos individuais e mudanças socioculturais. Na conversa retratada, Alison pergunta ao pai se ele dera a ela o livro de Colette de forma proposital. Ele diz que não, que era apenas um palpite, uma espécie de identificação que ele sentia. Aqui, percebemos como funcionou a sensibilização em uma via de mão dupla. Depois, o pai começa a falar de sua primeira experiência homossexual e que gostava de se vestir como mulher. Alison pede para ele se lembrar que ela gostava de se vestir como homem. Então, nessa passagem, temos uma espécie de troca de experiências e apoios com uma subculturalização. Por fim, uma sequência de quadros de um silêncio confortável entre os dois, como parece que nunca houve. Alison reflete então sobre essa sensação de estabilização, perguntando-se naquela situação: “qual de nós era o pai”. Afinal, fora ela quem passou pelas agruras de desbravar o caminho da revelação da identidade homossexual para a família e os amigos. Bruce apenas a seguiu.

Figura 20. “Diálogo”, p. 220-221.



FONTE: BECHDEL, Alison. Fun home: a family tragicomic. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

É interessante perceber a construção do layout das páginas em questão, formadas por um grid de doze quadros simétricos por página. Através desse artifício, Alison imprime um ritmo para o diálogo entre ela e o pai, com seus silêncios, constrangimentos e alívios. Ao mesmo tempo, nessa passagem ela compõe um resumo da sua graphic novel. Alison compara o seu pai a “uma caça esplêndida, que eu não queria afugentar”, denotando também um objetivo perseguido ao longo da interação. Ela queria que ele percebesse todas as suas

tentativas de fazer dela “uma menininha normal”. Não conseguiu nem uma desculpa, nem uma aquiescência. Apenas silêncio.

Contudo, Aimee Vincent (2011, p. 82) propõe uma interpretação diferente para a escolha desse layout para essa parte específica da trama:

Essa cena deveria ser incomum por todas as razões: pai e filha sentam-se juntos e compartilham, de forma hesitante, suas identidades queer e suas tentativas de adotar papéis de gênero não normativos uns com os outros. No entanto, o layout de página tradicional sugere que, para essa família, onde tanto foi encoberto por ideais e tentativas de aperfeiçoamento, essa é a primeira e única conversa normal que Alison e Bruce compartilham. Portanto, o gênero e a sexualidade tradicionalmente não-normativos são enquadrados por meio de layouts de páginas tradicionais, emprestando o aspecto não-normativo do normal. Neste caso, as funções normais são culturalmente válidas.

No livro *Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?*, Butler (2016) trabalha o conceito de enquadramento nas fotos de Abu Ghraib, explorando a dicotomia desta expressão:

Se alguém é incriminado, enquadrado, em torno de sua ação é construído um “enquadramento”, de modo que o seu estatuto de culpado torna-se a conclusão inevitável do espectador. Uma determinada maneira de organizar e apresentar uma ação leva a uma conclusão interpretativa acerca da própria ação. Mas, como sabemos por intermédio de Trinh Minh-ha, é possível “enquadrar o enquadramento” ou, na verdade, o “enquadrador”, o que envolve expor o artifício que produz o efeito da culpa individual (BUTLER, 2016, p. 23).

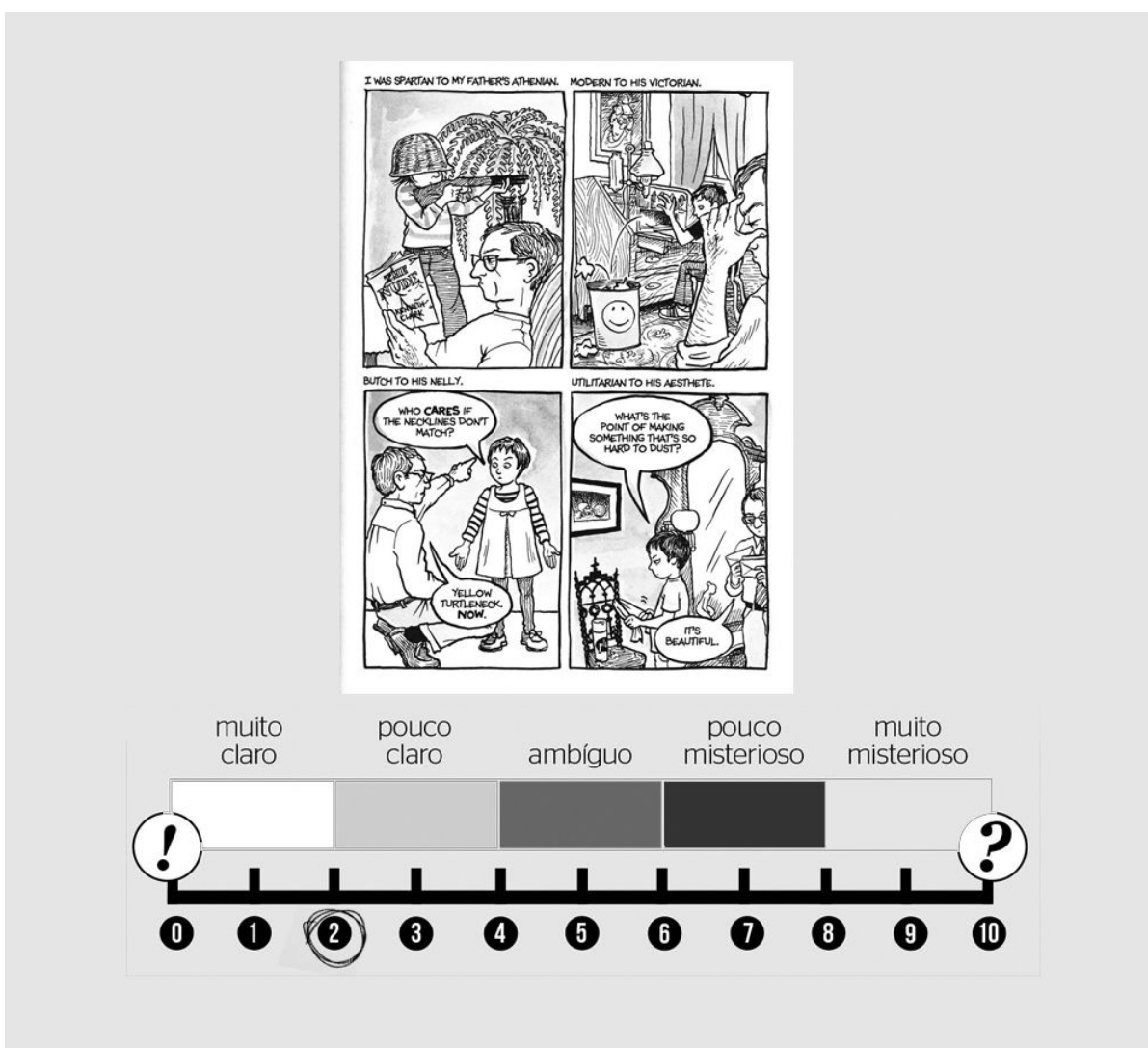
Portanto, nessa passagem Alison Bechdel está “enquadrando o enquadrador” - o pai que passou a vida tentando proceder o enquadramento heteronormativo de Alison. A autora/narradora expõe a exposição do pai a ela. Aqui, o ritmo dos quadros parece reproduzir mais do mesmo, como fractais, como um pai homossexual que reproduz a normatividade que o enquadra e constrange sua performatividade de identidade sexual sobre uma filha homossexual. Temos, aqui, várias categorias valorizadas pela teoria queer: “não com a relação genética accidental da filha lésbica com o pai bissexual, mas com os fios de identificação e desidentificação - gênero, literatura, estética, arquivamento - que envolvem os dois em um diálogo interminável” (ROHY, 2010, p. 349).

Ao instrumentalizar o layout para colocar em xeque o enquadrador, através de um conteúdo que rompe a normatividade, o *status quo*, Alison produz, com a graphic novel, mas com essa sequência em especial, uma experiência estética coerente com a quebra de enquadramento proposta pela atitude queer. Ou, como coloca Butler (2016, p. 44): “esses enquadramentos estruturam modos de reconhecimento, especialmente durante os tempos de

guerra, mas seus limites e sua contingência também ficam sujeitos à exposição e à intervenção crítica”, podendo servir também para colocar a normatividade em questão.

Há, ainda, passagens de *Fun Home* que não correspondem diretamente a uma classificação de fases de sedimentação da identidade queer. São passagens importantes para entendermos as demais definições e classificações utilizadas em nosso objeto de pesquisa. Na página 15, logo no início da graphic novel, a autora explicita o espelhamento de gêneros entre ela e o pai.

Figura 21: “Opostos”, p. 15.



FONTE: BECHDEL, Alison. *Fun home: a family tragicomic*. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.

Nesta sequência, segundo Anette Fantasia (2011), Alison ironiza o *Bildungsroman* - o romance de formação, indo na contramão do arquétipo do aprendiz utilizado nesse tipo de narrativa. Por se encontrar nessa posição subalterna ao pai, Alison desenvolve uma aversão

por todos os seus gostos e sua maneira de ser. Para a autora, contudo, foi essa aversão aos gostos estéticos de seu pai que desenvolveu outra sensibilidade artística em Alison e que, em algum momento de sua vida, acaba confluindo para os gostos do pai.

4.2. Análise Geral de *Fun Home*

Pensando o relato de si enquanto relato de gênero, vemos que este tipo de produção vai contra a pulsão de morte do arquivo, tão comum nos atos e reflexos daqueles que se identificam como homossexuais e já discutido anteriormente neste e nos capítulos prévios. O silêncio, tão marcadamente próprio dos estigmatizados, faz com que busquem um apagamento do arquivo de sua existência. Por outro lado, como destacado por Rohy (2010), e citado anteriormente neste trabalho, percebemos um afã pela manutenção do arquivo queer, quando esta identidade se estabiliza.

Encontramos diversas vezes Alison Bechdel demonstrando como a repetição faz parte de sua vida. Desde seus transtornos obsessivos-compulsivos contando os pingos da banheira até a dedicação com que se projeta a decalcar os arquivos encontrados em sua casa para a versão na *graphic novel*.

A repetição da memória autobiográfica para fins de arquivo se liga à forma pela qual os atos performativos de Judith Butler (2017) servem à construção da identidade de gênero. Assim como um relato de si, a performatividade de gênero - que é um relato em ato, não em escrita, imagens ou quadrinhos - também é uma repetição. É uma reescrita que busca se traduzir em uma outra forma do eu. Arquiva determinados relatos de si e sobre si e reescreve sobre ele uma nova realidade e uma nova identidade.

Se a normatividade do arquivo mantém certas compulsividades sócio-culturais, ao mesmo tempo rompe com elas através da reescritura, uma prática mais similar à autoficção do que à autobiografia. Assim, mais uma vez, a pulsão erótica e de destruição andam lado a lado.

Fun Home registra sua preocupação com a natureza de representar a verdade em sua incomum atenção ao arquivo; está fisicamente, materialmente saturado na sensualidade do arquivo, bem como estruturalmente constituído pela pesquisa em arquivos, e reconhecemos seu papel arquivístico tanto na personagem protagonista infantil quanto na autora adulta. (no final do livro, as duas se fundem.) A primeira frase, com destaque, da biografia da autora de *Fun Home* identifica Alison Bechdel como “uma cuidada arquivista de sua própria vida” que “começou a escrever um diário quando tinha dez anos” (CHUTE, 2010, p. 188).

Um relato de si em quadrinho traz à tona sentidos e emoções, mas acaba restringindo alguns fatores que denotam o sujeito homossexual, conforme nossas hipóteses anteriores. São estes elementos que dão a exterioridade às ações do sujeito queer, no caso, às suas ações e à sua acústica, o lugar onde o arquivo das performatividades de gênero encontra seu exterior. Assim, o exterior de Alison não está representado por completo porque não registra plenamente suas ações e acústica. Não temos um arquivo completamente exteriorizado de Alison porque faz poucas referências à estilização de gênero de sua voz ou de seus gestos.

Esse ato arqueológico de cavocar, revelar e analisar o passado, pode ser aplicada a *Fun Home*, que é um arquivo de várias camadas, labirínticos, hipertextuais, de diversos fractais que nos levam a inúmeras interpretações, intencionais ou não. Voltamos à nossa metodologia e à metáfora da camada de neve de Régine Robin (2011), que diz que esse é o trabalho do estudioso da memória. Quando fala-se em sedimentos também se entende a formação de camadas, o que se aproxima das teorias de Butler (2017), na parte em que diz que os atos performáticos são uma acumulação de nossa identidade. Mais que sedimentos, seriam cicatrizes, de cortes e ferimentos. Assim, cada vez que se abre um arquivo dentro de um relato de si, se reabre uma ferida. Cada vez que se analisa mais a fundo uma vida através destes arquivos que revelam exterior e interior se cava um pouco mais nessa fratura exposta.

Segundo Butler (2015) é essa ferida que nos coloca na condição de darmos um relato de nós mesmos. Ela cita Nietzsche ao dizer que “castigo é a criação de uma memória” (p. 21) pois percebemos uma ligação entre nossas ações e nosso sofrimento. Assim, nosso arquivo é um arcabouço de sofrimentos, sentimentos esses que resultam na nossa reflexibilidade. “Consequentemente, começamos a refletir sobre nós mesmos pelo medo e pelo terror. Com efeito, são o medo e o terror que nos tornam moralmente responsáveis” (BUTLER, 2015, p.22). Essa moralidade, então, organiza o impulso criativo.

Os quadrinhos acomodam a interação entre o visível e o indizível, crucialmente, tentando superar a lacuna. E enquanto Bruce Bechdel - um preservador de cadáveres, um preservador da casa da família - procura sempre manter o passado inteiro, para mantê-lo o mesmo, Alison Bechdel, uma preservadora, mas também um reanimadora de arquivos, habita uma forma, quadrinhos, que exigem o arranjo elaborado de objetos no espaço para propor a diferença que seu próprio conteúdo sugere: repetição como regeneração (CHUTE, 2010, p. 2017)

Chute (2010) também sublinha que a repetição é uma forma de reviver e revisitar o trauma, mas que *Fun Home* é uma obra que está obcecada em evitar repetição, por isso ela rearranja os elementos repetidos de maneira que pareça uma narrativa, um encontro

totalmente novo com essas sensações, emoções, sentimentos, conteúdos e memórias. Nos recriamos de alguma maneira para nos ajustarmos às expectativas sócio-culturais e, para isso, nos utilizamos de nosso arquivo, de forma que esse desafio “prepara o ambiente para a autocriação do sujeito, que sempre acontece em relação ao conjunto de normas impostas” (BUTLER, 2015, p. 31). O uso da autografia, seja na caracterização do visual dos personagens como na criação de um estilo de fonte para os balões, também é uma forma de recriação, bem como de autocriação. Os elementos que caracterizam a autografia preparam a atmosfera para o conteúdo verbal que será recebido pelo leitor da graphic novel.

Hillary Chute acredita que os relatos de si em quadrinhos ajudam essa “autocriação do sujeito” sugerida por Butler. Contudo, eles o fazem de uma forma bem própria do “relatar a si mesmo”, a incorporação, que é uma forma de tornar o arquivo algo próprio, que não pode ser separado da própria vida e do próprio corpo/conteúdo da identidade:

Por incorporado quero dizer não simplesmente algo concreto, mas que tudo o que Bechdel representa - de cartas à diários às fotografias - é desenhado à mão. Nada foi escaneado para *Fun Home*; em vez disso, os documentos eram repetidos - imitados - pela própria mão de Bechdel na produção do livro. O texto investe em oferecer os documentos de arquivo sobre os quais ele reflete para os leitores. Mas, em vez de simplesmente reimprimir esses materiais, Bechdel os recria. Ela habita o passado não apenas, de um modo geral, dando-lhe forma visual, mas ainda mais pelo processo incorporado de reinscrever documentos de arquivo (CHUTE, p. 183).

A linguagem dos quadrinhos serve para traduzir e organizar a memória de Alison, articulando a estrutura rizomática da memória ao layout dos quadrinhos - que organiza e reorganiza informações imagéticas e textuais. *Fun Home* explora em grande extensão as possibilidades oferecidas pelos quadrinhos para a narrativa de histórias fragmentadas. Há uma especial identidade entre tema e mídia, uma vez que, nesta graphic novel, são retratadas identidades dilaceradas, rompidas e, posteriormente renascidas e ressignificadas.

Em *Fun Home*, percebemos que a narrativa não é linear, mas fragmentária, interrompida. Nas passagens da graphic novel analisadas, percebemos que o fluxo narrativo, o ritmo da história, acaba sempre interrompido por algum elemento externo, sejam cartas, livros, textos, telefonemas, programas de televisão, revistas, fotos. Essas interferências servem para evocar processos internos da autora, mostrando que a reelaboração identitária envolve uma dinâmica não-linear de ativação da memória. Perguntamo-nos o que essa interrupção sistemática pode dizer sobre a identidade?

O si-mesmo é obrigado a se comportar fora de si mesmo; descobre que a única forma de se conhecer é pela mediação que acontece fora de si, exterior a si, em virtude de uma convenção ou norma que ele não criou, na qual não pode discernir-se como autor ou agente de sua própria construção (BUTLER, 2015, p. 42).

Essa fragmentariedade além de denotar a alteridade pressuposta por Butler, também explicita uma necessidade - até mesmo uma obsessão - de Bechdel: a busca de referências externas para apoiar seu processo auto narrativo de construção identitária. A obra de Bechdel é notória por sua hipertextualidade. Esse recurso é ativado principalmente na comparação que faz de si mesma e dos pais com personagens clássicos da literatura de língua inglesa e no uso de arquivos. Temos a impressão de que Bechdel precisa se apoiar em uma “camada de realidade” - mesmo que essa realidade muitas vezes seja a ficção literária - para se “fazer real”, para provar a sua verdade e sua autenticidade, pois a partir de sua posição como sujeito marginalizado, não seria legitimada.

Acontece em *Fun Home* um embate entre verdade e autenticidade. Parece-nos que Bechdel quer nos convencer de que verdade é tudo aquilo que pode ser comprovado através do seu arquivo e que autenticidade são todos aqueles elementos a que ela confere certa subjetividade. Mas o próprio sentido de comprovação dessa verdade é relativo: “Em *Fun Home* - que mantém suas lacunas, a complexa intransigibilidade entre palavra e imagem - não temos “verdade” em qualquer sentido empírico, mas numa textura analítica, numa precisão emocional e experimental” (CHUTE, 2010, p. 191). Assim, a precisão está ligada à verdade, ao textual e as lacunas, à autenticidade, e às imagens. As metáforas textuais, abundantes no trabalho de Bechdel, apresentam a sua relação com o externo, com a aprovação do outro e com a objetividade. Portanto, a autora está mais em busca de uma verdade do que transmitir autenticidade. Bechdel está preocupada com a real realidade, por mais que se use de seus hipertextos e metáforas textuais.

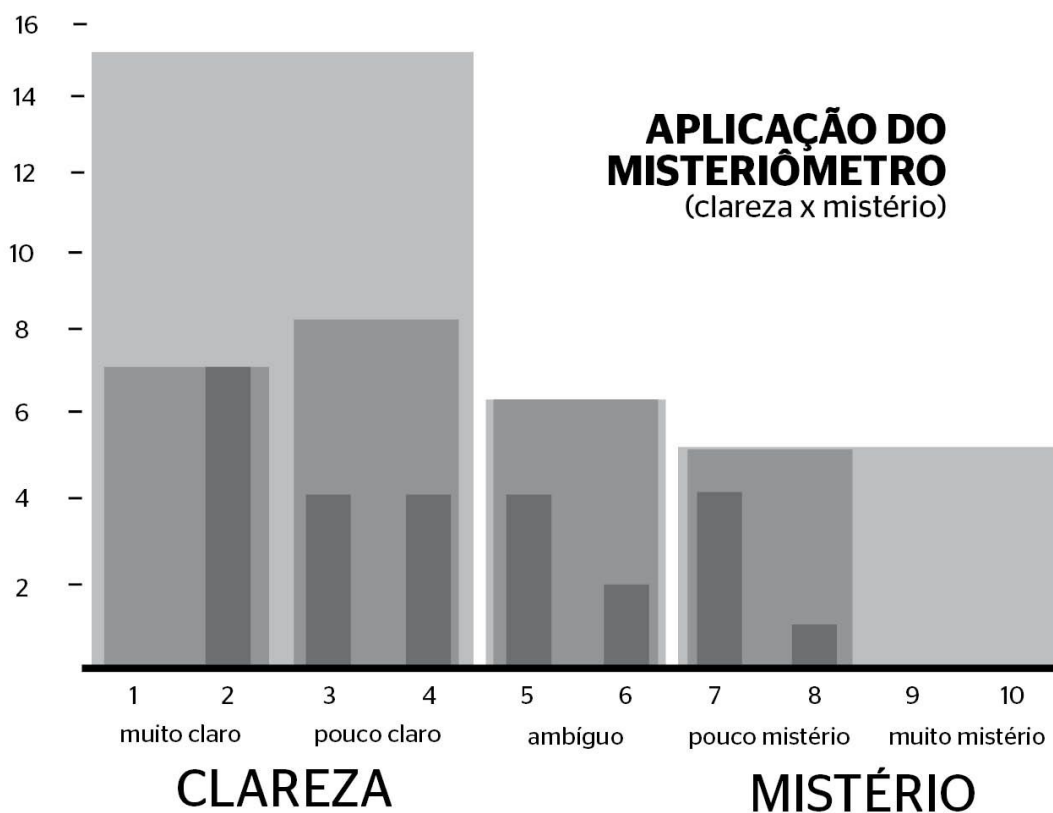
Esta conclusão também se estabelece quando analisamos os resultados colhidos através de nosso instrumento de pesquisa denominado de Misteriômetro. Nas porcentagens de nosso apuramento entre clareza e mistério a partir da linguagem dos quadrinhos, pudemos aferir que mais da metade das sequências de nossa triagem apontaram clareza (57%), enquanto pouca clareza (30%) e muita clareza (27%) tiveram resultados próximos. A ambiguidade teve uma porcentagem de 24%, portanto quase um quarto de nossa triagem. O mistério, que figurou apenas na categoria pouco mistério, obteve uma porcentagem de 19% das sequências analisadas.

A categoria de transição entre quadros que mais se destacou foi a de interdependência (27%), na qual, conforme explicamos na metodologia, “palavras e imagens trabalham juntas

para ampliar o significado uma da outra, contando e o mostrando ao mesmo tempo, sendo imprescindível a ligação entre as duas para a compreensão total da sequência”. Mais uma vez a hipótese teórica da análise qualitativa é corroborada pela análise quantitativa.

Alison Bechdel está em busca de um real que precisa ser legitimado por quem a lê, portanto, essa hipérbole no jogo de palavras e imagens é necessária. Mesmo nos artifícios estruturais com que dá forma aos layouts de seus quadrinhos, a autora insiste em mostrar que o que está passando para o leitor faz parte de uma verdade quase incontestável, a não ser pelos poucos momentos em que trabalha a subjetividade através de sugestões narrativas. Mas mesmo a subjetividade, quando encontrada, está sob seu jugo. De qualquer forma, a autora possui controle praticamente absoluto sobre suas intenções autorais num espaço onde verdade e autenticidade são praticamente sinônimos.

Figura 22: Gráfico com os resultados da aplicação do “Misteriômetro” em cenas pré-determinadas.



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Contudo, mesmo que Alison Bechdel tenha controle das intenções, da verdade e da autenticidade, será que ela tem sua identidade sob controle, da forma como a apresenta ao leitor? Precisamos lembrar mais uma vez que a identidade não é fixa e é produzida por nossos fragmentos de memória, reiterados anos e anos, assim como é formada e sedimentada nossa identidade de gênero. No entanto, a Alison que vemos em *Fun Home* não parece uma pessoa fluida, mas alguém com um “projeto identitário”, como apontam os resultados de nossas análises através de nossa metodologia. Entretanto, sabemos que nem sempre existiu um “projeto identitário” na vida de Alison, como a própria autora ressalta em diversas passagens onde é surpreendida pelas marcações identitárias que oferecem a ela. “Refletindo os pensamentos de muitas Alisons em muitas idades, a voz narrativa não é apenas distinta da autora, mas também diferente de si mesma” (ROHY, 2010, p. 347).

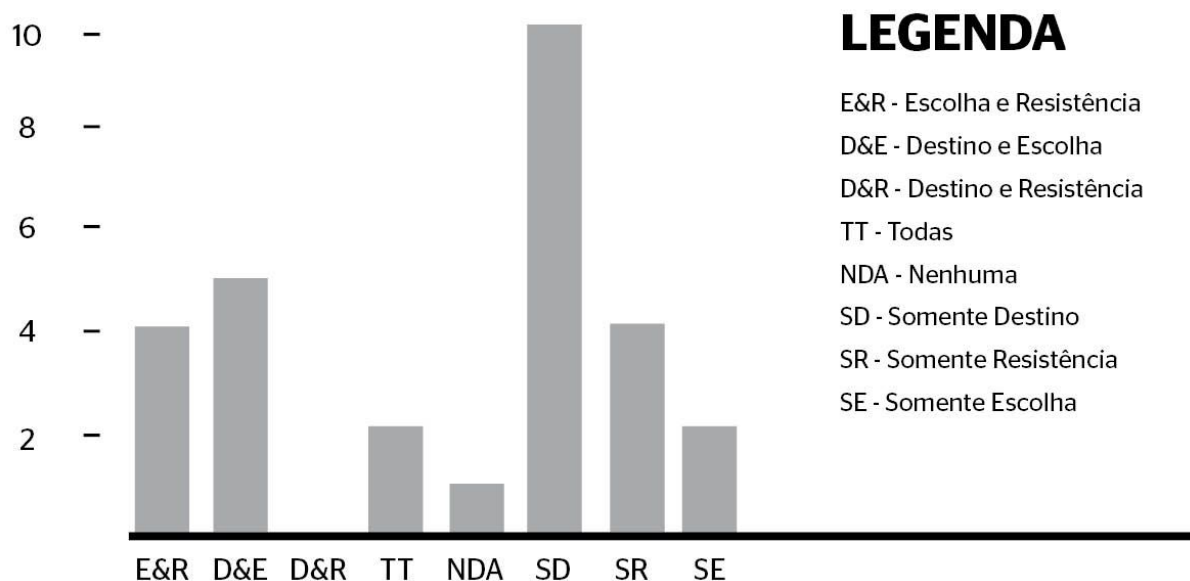
Alison não cumpre apenas o roteiro identitário da “lésbica”, por isso não podemos definir *Fun Home* como um *bildungsroman*¹¹ exclusivo da identidade homossexual. Outras facetas da Alison Bechdel são trabalhadas aqui. Em primeiro lugar, a filha, identidade essa que trabalhará na sua obra subsequente, *Você é minha mãe?* (BECHDEL, 2013), mas ela também cumpre papéis identitários de irmã, aluna, ajudante, amante, ativista. Somente com o pai, Alison cumpre papéis de filha, cúmplice, aluna, ajudante e até mesmo de oráculo.

Há uma dimensão iconográfica nessas identidades, que cercam todas as idades de Alison. Percebemos sua continuidade identitária através da coesão do texto e não por marcas visuais. Mas mesmo o texto assume vários eus narrativos das memórias conectados com a hipertextualidade fornecida pelos vários livros e bagagem cultural que teve e que usa como referências. “Ao vincular sua performatividade de gênero à performatividade geral de sua família e, em seguida, expor as imperfeições da mesma, Bechdel também expõe sua performatividade de gênero feminino como falsa” (VINCENT, 2011, p. 81).

Através de nossa averiguação percebemos que a identidade sexual da protagonista é revelada como um destino, muito mais que uma escolha ou como resistência. Na totalidade das opções possíveis dessa revelação, ela se dá em 65,3% dos casos. Analisado nas intersecções possíveis, o valor desta categoria continua representativo (38,5%) perante as demais. O dobro, por exemplo, se analisarmos a categoria da intersecção entre destino e escolha.

¹¹ *Bildungsroman*: Um termo alemão para o gênero de romance que trata da educação, desenvolvimento espiritual ou amadurecimento geral de um jovem (KUNKA, 2018, p. 255)

Figura 23: Gráfico demonstrando as classificações de identidade homossexual entre escolha, resistência e destino, conforme retratadas em *Fun Home*.



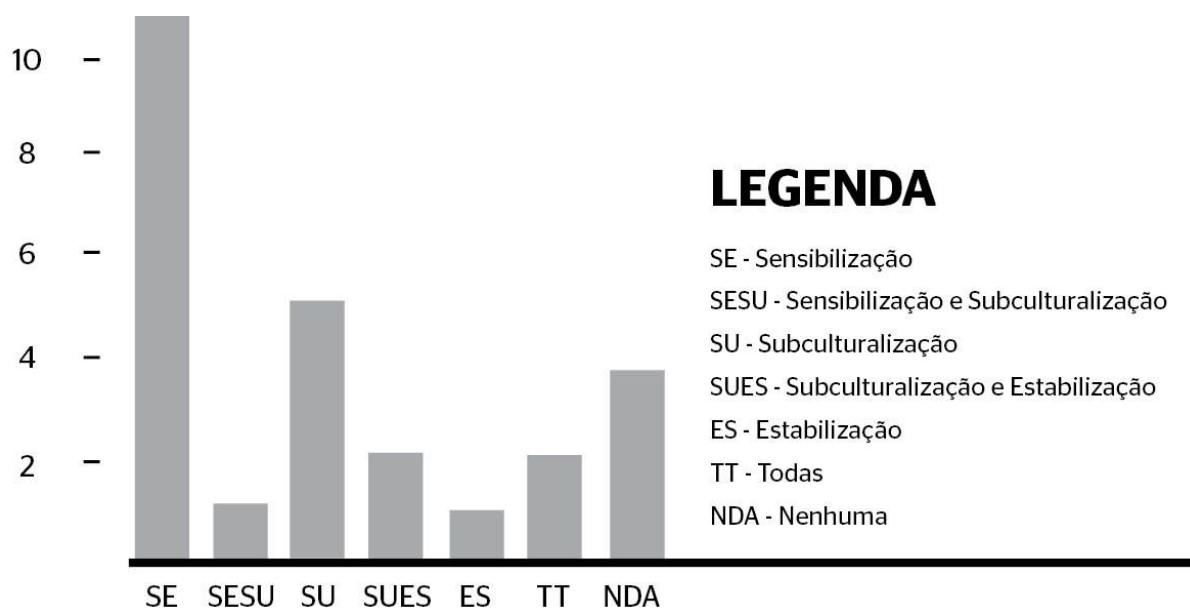
FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Compreendemos que Alison Bechdel enxerga sua identidade homossexual como uma sina a ser trilhada porque este entendimento entra em consonância com o pensamento corrente dos indivíduos que assim se definem:

A homossexualidade é justificada por ser um destino sobre o qual não se tem controle nem escolha (“vítima” da educação dada pelos pais, mãe “dominadora”, pai “submisso”, “ausente”, etc.), ou se apresenta como uma “natureza singular”. Em qualquer um dos casos, as categorias e elaborações denotam um “discurso do retorno”, articulado com a estratégia de poder. (GUIMARÃES, 2004, p. 54)

Quando partimos para os estágios da jornada para se tornar ou se descobrir homossexual por parte de Alison Bechdel em *Fun Home*, percebemos seus esforços em narrar sua própria vida se concentram em eventos relacionados ao estágio da sensibilização. Este estágio se refere à descoberta e à percepção de si mesmo enquanto sujeito de outra orientação sexual e de identificação com outro gênero que não aqueles normativos. A fase da sensibilização em nossa triagem aparece em primeiro lugar (11 vezes) em termos de frequência, mais que o dobro da segunda fase mais explorada, subculturalização (5 vezes). O curioso é que, talvez por estar tratando da construção de uma identidade sexual, só há uma cena, dentro da nossa triagem, que mostra um momento de estabilização da identidade homossexual.

Figura 24: Gráfico demonstrando a frequência de classificações das fases de construção da identidade sexual de Alison Bechdel em *Fun Home*.



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Isso pode ser justificado porque a “descoberta” da identidade sexual do indivíduo queer acontece repetidas vezes durante a sua vida, se não por parte de si mesmo, a partir da visão dos outros. De acordo com Borrillo (2016) e Butler (2017), o indivíduo homossexual é o único que precisa se declarar, relatar a si mesmo através de sua condição social, para que sua existência seja justificada. Assim, esse “discurso do retorno”, citado acima por Carmen Dora Guimarães, é reiterado a partir das explicações dadas neste momento de “re-apresentação” do sujeito enquanto homossexual, momento quando também são reiteradas as práticas de identidade de gênero, sedimentadas pelos atos performativos: “O problema da ‘descoberta’ da identidade homossexual é constante, principalmente porque o estigma, uma vez atribuído, é um marco permanente e irremovível de culpa e autonegação da própria identidade” (GUIMARÃES, 2004, p. 60).

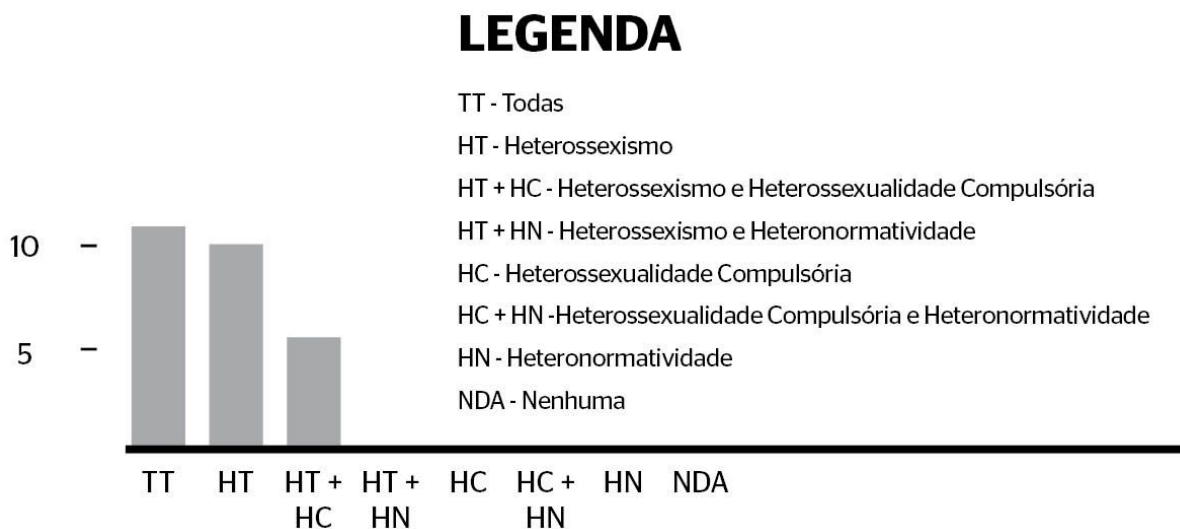
Assim, estar no controle da narrativa sobre si, seja no ato de revelar-se homossexual para alguém, seja como no caso de Alison Bechdel, ter a oportunidade de contar sua história a partir de um relato de si em quadrinhos. Para Butler (2015, p. 23): “o ato de relatar a si mesmo, portanto, adquire uma forma narrativa, que não apenas depende da capacidade de transmitir uma série de eventos em sequência com transições plausíveis, mas também recorre à voz e à autoridade narrativas, direcionadas a um público com o objetivo de persuadir” e,

nesse caso, justificar sua identidade e sua existência. Da mesma forma que “compartilhar um segredo (e talvez esse em particular), compartilha-se também a angústia e a dor que encarna a demanda de ocultá-lo/exibi-lo” (CORNEJO, 2016, p.77).

A designação do indivíduo como homossexual parte dos sistemas que Miskolci chamou de “terrorismo cultural” regras de gênero que configuram “violências que se dirigem a todos e todas, apenas em graus diferentes” (2016, p. 34). Fizemos uma aferição sobre nossa triagem das passagens de *Fun Home*, para identificar de que forma essas normas e regras sócio-culturais influenciam e estão presentes na narrativa.

Percebemos que esse “terrorismo cultural” de gênero se dá em níveis diferentes. Presente em todos os casos analisados está o heterossexismo que é o pressuposto de que todos são ou deveriam ser heterossexuais. Alison Bechdel passa praticamente toda a *graphic novel* insistindo no refutamento deste mito. Em um segundo nível está a heterossexualidade compulsória, presente em 65,5% de nossa amostra, quando verificamos que a expressão da heterossexualidade como algo natural e normal, veiculado de forma sutil e indireta pela mídia, pela escola, fazendo com que a homossexualidade, por sua vez seja algo anormal e não-natural. No nível mais profundo, temos a heteronormatividade, aparecendo em 42,3% de nossa amostra, sendo demonstrada através de violências físicas e simbólicas contra a protagonistas e àqueles que se identificam a partir da identidade homossexual.

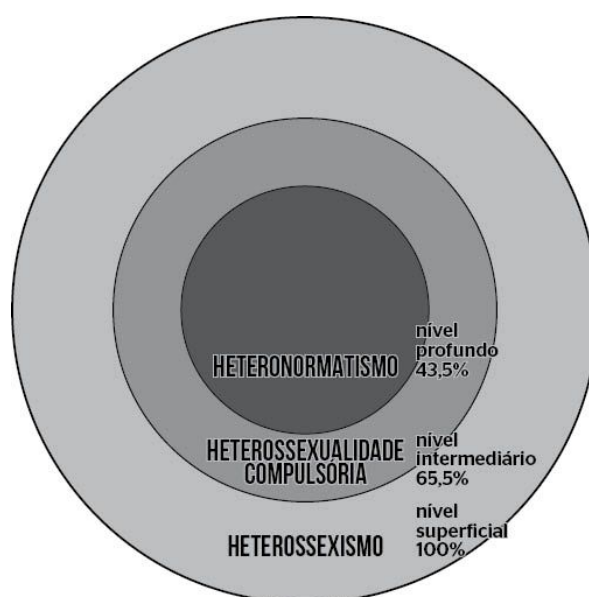
Figura 25: Gráfico demonstrando a frequência de categorias de constrangimento sociocultural em relação à identidade sexual em *Fun Home*.



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Tratamos de níveis nessa definição de categorias porque é exatamente desta forma que se apresentam. A heteronormatividade não aparece sem a heterossexualidade compulsória, que apenas surge acompanhada de heterossexismo. Prova disso é que todas as vezes em que a heteronormatividade apareceu em nossas amostras ela veio acompanhada dos dois outros itens. A esquematização a seguir ilustra esse raciocínio:

Figura 26: Esquema da interpretação dos dados colhidos acerca das categorias de constrangimento sociocultural em relação à identidade sexual em *Fun Home*



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

Butler (2016, p.85) considera que “esses enquadramentos normativos nos dizem de antemão que tipo de vida será digna de ser vivida, que vida será digna de ser preservada e que vida será digna de ser lamentada”. Estes círculos concêntricos remetem à esquematização da produção de sentidos nos quadrinhos (ver Figura 6), em que para atingirmos o sentido total de um quadrinho precisamos entender as suas partes e o seu todo, criando assim uma interpretação que vai além daquela propiciada por uma leitura superficial.

A moldura nunca determinou realmente, de forma precisa o que vemos, pensamos, reconhecemos e aprendemos. Algo ultrapassa a moldura que ultrapassa nosso senso de realidade; em outras palavras algo acontece que não se ajusta à nossa compreensão estabelecida das coisas” (BUTLER, 2016, p. 44)

Butler analisa a moldura da foto, como forma de enquadramento tanto físico, do suporte midiático. Ela também enxerga essa moldura como algo relativo ao social, do lugar em que uma pessoa tem condições de agir dentro de uma sociedade. Dessa forma essa sujeição aqui nos serve tanto para a mídia dos quadrinhos como para a condição homossexual.

Bechdel certamente desafia esse “enquadramento obrigatório” na maneira como ela abraça e valida a sexualidade queer em sua própria vida e na de seu pai. Posicionando sua história de saída do armário ao lado do Ulysses de James Joyce, Bechdel é capaz de apresentar o desabrochar de sua queerness como uma odisséia, com ela no centro como seu herói. (VINCENT, 2011, p. 79)

Podemos notar uma necessidade de mostrar uma espécie de valores heróicos por parte da autora - daí a comparação com a Odisséia, base primordial de toda história heróica, mas através da desconstrução Joyceana - para demonstrar a epicidade de sua jornada. Alison recorre à contraposição da sua experiência em relação a de seu pai para ressaltar seu caráter único e significativo. Bruce Bechdel não possui voz própria na narrativa, a não ser quando é citado através dos arquivos missivistas da autora. Em uma destas cartas ele afirma “É claro que parece que estou fugindo do problema. Mas de que serve fugir? tomar partido é um tanto quanto heróico, *eu não sou um herói*. Será que vale mesmo a pena?” (BECHDEL, 2007, p.236, grifos da autora). Ela compara essa passagem com outra de Ulisses, de James Joyce, na recusa do protagonista em se assumir como protagonista. Ao retratar como um negativo a recusa do pai em expor sua sexualidade, Alison dignifica sua trajetória com algo exemplar, uma referência para outras pessoas que pertencem a grupos sociais marginalizados.

O relato de si em quadrinhos constituíram uma forma de abordar temas e falar sobre parcelas de minorias políticas que, de outra forma, não teriam suas vidas, identidades e situações contadas:

Os quadrinhos autobiográficos surgiram no movimento underground para dar voz a vários grupos, especialmente mulheres e a comunidade LGBTQ, cujas histórias foram ignoradas na grande mídia. Muitas dessas histórias foram marginalizadas porque desafiaram a hegemonia. [...] Esses criadores pioneiros ajudaram a iniciar um movimento que levou os trabalhos a serem reconhecidos e valorizados no meio mainstream da cultura, embora não sem resistência. No entanto, como os quadrinhos autobiográficos continuam a ser publicados e a ser bem-vindos entre os leitores e até mesmo entre os produtores de filmes, eles vão continuar recebendo a atenção do público e a encontrar resistência (KUNKA, p.133).

Os relatos de si em quadrinhos não cumprem apenas uma função cultural, mas também instigam alguma espécie de mudança social. Ao dar voz a experiências compartilhadas por indivíduos pertencentes a minorias sociais, ajudam tanto na aceitação dessas identidades por aqueles que se identificam com elas como por aqueles que não as

compreendem até que, com a leitura dessas obras, possam ter um vislumbre de como é viver tais vidas. Dessa forma, os relatos de si em quadrinhos guardam potencial transformador e educativo. Tanto a produção quanto a leitura desse material permitem afirmar a legitimidade de identidades diversas, que estão à margem da normatividade vigente. Os relatos de si em quadrinhos possibilitam o trabalho da memória na organização identitária da mesma forma que a autora de um trabalho como *Fun Home* elaborou a sua própria identidade através uma produção do gênero.

4.3 Aplicação da análise ao desenvolvimento do produto

Ao desenvolver esta dissertação, fomos conhecendo e elaborando algumas linhas de interpretações importantes para a confecção de um relato de si em quadrinhos e que levamos em consideração ao desenvolver nosso produto. Elencamos aqui as principais conclusões:

- 1) **Autoria total:** o autor de uma graphic novel autobiográfica, para que esteja no controle de sua obra e também para poder expressar melhor a sua visão de mundo precisa não apenas escrever o texto da obra, como também fazer as suas ilustrações;
- 2) **Autografia:** além das ilustrações, estão incluídas no projeto de autoria total de um relato de si em quadrinhos a utilização de um texto feito ou em letra de mão ou em uma fonte desenvolvida a partir da própria caligrafia do autor;
- 3) **Subjetividade x Objetividade:** nem sempre a subjetividade é relegada à autografia, muitas vezes é preciso empregar outras nuances, como alegorias, analogias e metáforas, tanto visuais como textuais para despertar novas produções de sentido no leitor. *Fun Home* é repleto de metáforas textuais, mas praticamente não contém alegorias visuais;
- 4) **Definição x Indefinição:** da mesma forma como colocado acima e, principalmente em uma obra que explora a sexualidade do autor, nem todos os aspectos da vida retratada precisam encontrar uma definição. Muitos conceitos, como os conceitos de

sexualidade humana esbarram em indefinições socioculturais e o trabalho em quadrinhos pode se aproveitar disso para gerar uma resposta no leitor;

- 5) **Linearidade e Fragmentariedade:** como visto em *Fun Home*, para que uma narrativa de si em quadrinhos faça sentido, ela não necessariamente precisa seguir uma continuidade narrativa. Uma das características próprias da linguagem dos quadrinhos é a sua fragmentariedade que, assim como a memória, é feita de pequenas partes que tomam sentido quando reordenadas;
- 6) **Aspectos da vida:** *Fun Home* aborda aspectos da vida de Alison Bechdel relacionados com a sexualidade e com seu pai, Bruce. Já sua obra seguinte, *Você é Minha Mãe?*, trata de sua relação com a mãe através da psicanálise. Isso posto, percebemos que um relato de si em quadrinhos nunca vai abarcar a totalidade de uma vida, mas sim, aspectos da existência que o autor gostaria de destacar dentro de um projeto editorial;
- 7) **Destino:** Quer o autor queira, quer não, um relato de si em quadrinhos que toma para si uma temática específica dentro da vida do mesmo, trabalhará, de alguma forma ou sob algum aspecto com o fato da “profecia autorrealizável”. Essa conclusão ficou clara para nós quando vimos que uma das funções da autobiografia é ordenar a vida para que seu autor, seja em um produto cultural, seja através da memória autobiográfica, construa para ela um sentido e um significado. Dessa forma, parece ao autor de um relato de si em quadrinhos focado em um aspecto de sua vida, de que ele não pode nem fugir e nem impedir o seu destino;
- 8) **Identidade:** Ao mesmo tempo em que o autor de um relato de si em quadrinhos está sempre aceitando e abraçando o seu destino, ele está sempre negando a sua identidade. Isso porque, como vimos, possuímos diversas identidades, e o papel do bom autor deste tipo de narrativa é demonstrar para o leitor o quanto sua identidade é fluida. Em *Fun Home*, Alison nos mostra a todo tempo o quanto ela é lésbica e o quanto ela não é apenas lésbica, e que outros projetos identitários também fazem parte da sua vida;

- 9) **Sem tabus, mas com limites:** Como vimos ao estudar um pouco da história dos quadrinhos autobiográficos, percebemos que muitos deles abordaram e ilustraram temas polêmicos para a sociedade na época em que foram criados e, alguns que continuam sendo polêmicos até hoje. Isso demonstra que um autor de um relato de si em quadrinhos não deve ser pudico quanto a sua vida - principalmente em relatos que abordam a sexualidade, como no caso de *Fun Home*. O limite de um trabalho como esse, contudo, será estipulado através da própria autocensura e bom senso do autor, levando sempre em conta o público-alvo que quer atingir.
- 10) **Potencial educativo:** Levando em conta o público-alvo, não podemos deixar de tomar nota do potencial educativo dos quadrinhos. Conforme observamos os níveis de produção de sentido em uma história em quadrinhos a partir de Groensteen (2011), percebemos que os relatos de si feitos em arte sequencial possuem um potencial de mudança e transformação maior que outros trabalhos em quadrinhos. Isso porque os relatos de si em quadrinhos exploraram plenamente todos os níveis de produção de sentido, através do preenchimento das lacunas dos quadrinhos e da vida retratada. Acaba deixando que o leitor tire suas próprias conclusões sobre os valores envolvidos na história, o significado daquela vida e as lutas que envolveram o autor/narrador/personagem para que ele chegasse a uma estabilidade que lhe permitisse escrever esse relato. Dessa forma, é possível para o leitor se projetar na obra que está lendo e se identificar em vários níveis com o autor/narrador/personagem.

Assim sendo, resumimos as fases de produção do produto e de desenvolvimento da pesquisa no esquema abaixo (Figura 27), que define o desenho das fases de desenvolvimento do produto confeccionado através dos resultados obtidos neste trabalho de dissertação. É preciso destacar, entretanto, que boa parte da “Fase 2” ilustrada abaixo será desenvolvida posteriormente devido ao tempo que costuma tomar desenhar todas as mais de uma centena de páginas que o roteiro prevê.

Figura 27: Desenho do desenvolvimento do produto desta dissertação.



FONTE: Elaborado pelo próprio autor.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensamos que a construção da identidade e da sexualidade na obra de Alison Bechdel se dá a partir da definição que Philippe Lejeune (2014) faz de autoficção. Ela não é a verdade, mas ela é autêntica, a partir do momento em que o autor, seja do relato de si em quadrinhos como da própria identidade não trabalha apenas com objetividades, mas também com subjetividades, inserindo naquilo que ele constrói para si mesmo não apenas as influências sócio-culturais, no caso da objetividade e não apenas os arquivos, no caso do relato de si, mas também sua intencionalidade, travando-se assim um encontro e uma mescla entre a identidade revelada e a identidade imaginada do autor.

Há algo no resultado dessas construções que escapa tanto a uma pretensa organização sócio-cultural do mundo através de normas e condutas que prescrevem identidades quanto dos resultados intentados pelo indivíduo que edifica sua própria identidade. A identidade, assim como o relato de si, é uma narrativa autobiográfica, que depende da linguagem. Muitos autores da linguística, como Mikhail Bakhtin (2003), observaram que na linguagem existe sempre algo que nos escapa, tal é sua objetividade, sua dureza e pouca fluidez. Mas sabemos que a identidade não é objetiva como a linguagem, embora se utilize dela para se expressar. A identidade, como vimos desde o princípio, é um produto de nossa memória autobiográfica. Por ser formada por fragmentos que se inter relacionam de formas diferentes durante nossa constituição como seres humanos, ela se torna maleável, sujeita a novas interpretações com o passar do tempo.

Percebemos em nossas análises de métodos mistos que existe um grande esforço de Alison Bechdel para tomar as rédeas de sua vida, tanto na realidade quanto na autoficção do relato de si em quadrinhos que ela nos entrega em *Fun Home*. A narrativa de *Fun Home* apresenta diversos elementos de complexidade como hipertextos com obras literárias, documentos que são reproduzidos na graphic novel, as análises psicológicas e as relações estabelecidas entre todos estes elementos citados anteriormente. Estes recursos, ao nosso ver e através dos resultados de nossas análises, são pouco subjetivos e deixam menos margem para contestações da verdade e da autenticidade presente nessas memórias.

A percepção de Alison, como vimos neste trabalho, de que a identidade homossexual é uma “profecia autorrealizável” - para destacarmos também a influência da cultura estadunidense na prosa de Bechdel -, e que a autora devia “espalhar a palavra” através de seu

“evangelho”, encontra algumas conotações religiosas nesta análise. Crer-se num destino é algo de tons teológicos, pois a origem da palavra religião vem do latim *religare*, que significa estabelecer novamente uma conexão. Em *Fun Home*, Alison procura estabelecer diversas conexões: a) com a Alison Bechdel atual, justificando seu projeto de identidade; b) com a Alison Bechdel do passado, ressignificando sua vida e confirmando que todas as feridas abertas tiveram um sentido e um significado; c) com sua família e com a memória do seu pai, através das revelações e das manipulações de arquivos; d) com a comunidade queer ao redor do mundo através da publicação do livro.

Essa “cura através da narrativa”, que atende a conotações religiosas também vai ao encontro do sentido de comunidade, ou o aspecto da identidade como conexão, que também tem ligações de forma a dar sentido e significado para as existências. O fato de não encontramos muito da fase de subculturalização da identidade queer no quadrinho de Alison Bechdel se justifique porque o livro todo é uma ferramenta de subculturalização. O leitor queer de *Fun Home* vai se identificar com o quadrinho, criando o sentido de comunidade, de identidade enquanto conexão que o livro traz. Se por um lado essa objetivação da história de Alison traz pouca margem para a subjetividade, elemento muito caro à memória e aos quadrinhos, por outro, essa abordagem cria uma forte sensação de empoderamento àqueles que se identificam com a jornada de Alison Bechdel.

Então, quando pensamos identidade queer ou identidade homossexual, também precisamos nos dar conta que as práticas sócio-culturais que formam essas identidades enquanto uma comunidade empoderada se dão de forma marginal. Seja através das gírias, como o pajubá, seja através da cultura das *drag queens* que reimaginam o gênero, seja na contracultura através da subversão das linguagens vigentes dos meios de comunicação, ou mesmo em um relato de si em quadrinhos, que já é uma arte, uma mídia e um sistema marginal desde seu começo. Essas práticas tentam vencer o heterossexismo, a heterossexualidade compulsória e a heteronormatividade tão presente não apenas no relato de si em quadrinhos de Alison Bechdel, mas em todo relato de qualquer pessoa queer que, como vimos, precisa pedir permissão aos outros para existir, revelando a sua identidade.

Vimos, no começo deste trabalho, que os termos homossexual e heterossexual não existiam até o século XIX, quando estas classificações foram criadas para poder designar o comportamento sexual dos indivíduos. Dessa forma, se existem comportamentos sexuais, sociais, culturais, para classificar um indivíduo como homossexual, também existem

comportamentos, regras e classificações para uma pessoa ser heterossexual. Conforme as gerações de pessoas queer foram se tornando mais aparentes e as noções de heteossexualidade, homossexualidade, feminilidade e masculinidade foram flexibilizadas, em face aos valores pós-modernos que legitimam a sociedade de consumo, a separação identitária começou a sofrer uma crise. Entramos na “modernidade líquida”, de Zygmunt Bauman (1999), onde os conceitos e fronteiras não são mais estanques e sim, negociados.

A geração pré-Stonewall, de Bruce Bechdel precisaram se manterem vigilantes sobre a máscara da identidade de gênero que mantinham para poderem, ilegalmente e fora dos padrões médicos vivenciarem suas sexualidades. Bruce, portanto, era enquadrado dentro do que a sociedade e a cultura daquele momento no tempo e no espaço consideravam um comportamento masculino. Estas restrições e conceitos de determinados comportamentos para cada gênero também geram o sentimento conhecido como homofobia, sentimento esse, que acabou internalizado em Bruce, mas que era explicitado em sua vigilância sobre os gestos de sua filha, Alison.

Os indivíduos que sentem aversão por homossexuais, na verdade gostariam de romper as normas e regras identitárias que a sociedade e eles mesmos criaram para si. Sem ter que dar conta para ninguém da sua vida e de como os seus atos possa denotar uma identidade estabelecida na memória coletiva e no imaginário sociocultural. Isso não quer dizer que todo homofóbico gostaria de ser homossexual, mas que teriam o desejo de também não ter que se preocupar com as etiquetas que a sociedade vai colocar neles se desviarem das normas e regras de uma identidade de gênero. Acabam liberando a agressividade e a frustração tolhidas por essas condutas pré-estabelecidas em uma catarse violenta sobre aquelas pessoas que sentem-se livres das amarras das definições da dicotomia homem/mulher ou hétero/homo.

Essa violência pode se manifestar em proibições de comportamento para filhos e tutelados, em xingamentos, bullying, exclusão, preconceito, ou ainda através de violência física como agressões e até mesmo estupros entre homens, práticas que, ironicamente, ajudam a liberar o sentimento catártico das proibições masculinas e a sublinhar a sua superioridade sobre aqueles que esses homens consideram abjetos. Fazendo isso, esses homens (e também mulheres) acabam perpetuando as mesmas regras que estabeleceram cabrestos no seu comportamento para as gerações seguintes, gerando a violência simbólica e os traumas de “ser e se tornar homem” a que suas existências foram submetidas.

Contudo, quais são essas definições de como uma identidade de gênero ou identidade sexual deve ser? A masculinidade ou ainda a homossexualidade são categorias extremamente subjetivas. Por isso, a necessidade de estudarmos aqui nesta dissertação o quanto de clareza e o quanto de mistério prescindem as declarações identitárias estabelecidas por Alison Bechdel em seu relato de si em quadrinhos. Se colocadas em paralelo as vidas de Alison Bechdel e seu pai, Bruce, e ainda a de um garoto de 15 anos que vive no mundo de hoje e acabou de se descobrir queer, perceberemos que essas existências estão presa à normas e regras extremamente mutáveis, fluidas, que dependem de quem as encara, e de quem passa a classificar um indivíduo a partir delas.

Como na música de Renato Russo, que era abertamente gay e líder da banda Legião Urbana, que diz “Quantas chances desperdicei, quando o que eu mais queria, era provar pra todo mundo que eu não precisava provar nada pra ninguém”. Esse é, ao mesmo tempo, um lema e um dilema tanto do homofóbico quanto do homossexual assumido. Segundo Daniel Borrillo (2016), os queer são as únicas pessoas que precisam pedir licença para existir, revelando as suas preferências sexuais. Somente através da “saída do armário”, do coming out dos gays é que eles são permitidos existir, ainda que numa existência mínima e marginal dentro da sociedade.

Contudo, os indivíduos queer estão livres daquelas mesmas normas e regras que constroem os homofóbicos.. Também os homossexuais nunca são nomeados “homossexuais” por si mesmos. Os queer, segundo Butler (2017) são proibidos de definirem a si mesmos. São sempre os outros, os heterossexuais ou até mesmo homossexuais, que alertam o gay de sua “condição”.

Desde a existência da dualidade hetero e homossexualidade, os queer foram acusados e revelados por serem quem são e, portanto, deveriam ser, de alguma forma, mesmo que sutil, deixados de lado pela grande massa social, quando não muito, hostilizados e castigados. Dessa forma, poderíamos até dizer que “não se nasce gay, se torna gay”. Ou ainda, que se torna consciente da sua queerness através dos olhos dos outros. Mas se pudermos dizer isso, certamente também poderíamos dizer “não se nasce heterossexual, se torna heterossexual”, ainda mais em uma sociedade que encaixa os indivíduos em nomes e etiquetas sexuais o tempo todo e que, portanto, gera a homofobia. Ironicamente, não é a homossexualidade que precisa ser reiterada e assegurada pelos demais, é a heterossexualidade.

Judith Butler (2017) considera, então, que ser queer é como “administrar uma armadilha”, mas ao mesmo tempo, essa armadilha, feita pelos homens viris másculos e heterossexuais, também acaba prendendo a eles mesmos, na administração de seus comportamentos. Quando palavras como “menino veste azul e menina veste rosa” são proferidas, a armadilha acaba prendendo toda a sociedade em um sistema em que o homem precisa se provar masculino e a mulher, se provar feminina. Por isso, constranger e consternar uma pessoa colocando em foco de debate comportamentos que denotam seu gênero ou ainda seu sexo acaba se tornado, segundo Butler, uma “relação com uma ameaça imaginária e vigorosa, e que é vigorosa exatamente porque é imaginária”.

Para Butler, “os gêneros não são verdadeiros ou falsos, reais ou aparentes”. Para ela, se assumir homossexual, ou queer, ou até - ironicamente - heterossexual, tem a ver com um jogo entre verdade e autenticidade. Como vimos neste trabalho, esta também é uma preocupação de Alison Bechdel em *Fun Home*. Mais que ser autêntica, **Alison quer ser real**. E a maneira que ela encontrou de se tornar real em um mundo que apaga a sua existência e a de demais pessoas que possuem o mesmo tipo de desejo que ela, é voltar ao passado, cavocar nos arquivos da família para ter a certeza de que aquelas experiências e sentimentos realmente existiram. Assim, como detetive da sua própria vida, Alison traz as provas para o leitor das razões pelas quais ela estava destinada a se tornar quem ela é. Como se essa “profecia autorrealizável” sancionasse a sua existência e legitimasse os desejos que sente quando grande parte da sociedade concorda que aquelas vivências são uma abominação.

Ninguém gosta de ser colocado em um cercado feito pelos outros. Gosta mesmo é de construir seu próprio lar. Em *Fun Home*, Alison Bechdel construiu seu próprio lar, sua própria identidade, com a qual pudesse lidar confortavelmente. Afinal, nós também moramos dentro das nossas identidades, se elas se rompem nós ficamos desabrigados. Ao mesmo tempo que podemos arrumar e ordenar os móveis de seu interior e fazer reformas nas paredes, negociando essa identidade de uma maneira que possamos nos sentir mais à vontade e tranquilos com aqueles arranjos.

Portanto, ser homo ou heterossexual são conceitos subjetivos - ou seja, formados por cada um - que são negociados o tempo todo entre nós mesmos e o nosso “si mesmo”. Ao mesmo tempo, essas negociações também ocorrem entre o individual e o social, da mesma forma que só arrumamos a nossa casa quando chegam visitas, mas vivemos tranquilamente nas nossas bagunças. As identidades são construídas através do engajamento das pessoas nas

histórias que se contam sobre elas (sobre pessoas e sobre suas próprias noções de identidade e em quais delas acabam por se encaixar).

Essa analogia entre casa e identidade também fica clara quando analisamos o título da obra em análise neste trabalho. *Fun Home*, casa divertida, mas que também poderia ter o nome como *Gay Home*, casa alegre, que é a identidade homossexual tanto de Bruce como a de Alison. *Fun Home* também é uma abreviação para Funeral Home, casa funerária, onde Bruce Bechdel matou sua identidade homossexual e onde acabou encerrando sua vida. Por outro lado, Alison, construiu a sua *Gay Home*, a sua nova identidade, longe da casa funerária, longe de identidades mortas ou disfarçadas.

Carmen Dora Guimarães (2004) resume os movimentos da identidade homossexual em “da diferença à semelhança” e “da semelhança à diferença”. Esse pode ser um resumo bem pontual da história de *Fun Home*, que abre explicitando as dicotomias e complementaridades entre Alison e Bruce, continua mostrando como ela se afastou do pai, para, enfim, reencontrá-lo novamente, à luz das mesmas experiências. No final, Alison é afastada do pai novamente, em função de sua morte acidental, talvez, como o final fica em aberto, por causa das diferentes maneiras de como lidaram para construir, cada um à sua maneira, a sua *Fun/Gay Home*.

6 Referências

- AHMED, Maaheen; CRUCIFIX, Benoît. Introduction: untaming comics memory. In: AHMED, Maaheen; CRUCIFIX, Benoît. **Comics memory: archives and styles. Palgrave studies in comics and graphic novels**. Londres: Palgrave Macmillan, 2018. p. 19-30.
- ALMEIDA, Carol; FLORO, Paulo Costa; PALANKOF, Dandara. A HQ é Queer. **Revista Plaf!**, Recife, v. 1, n. 1, p. 16-23, ago./set. 2017.
- AMBROSE, Tom. **Heróis e exílios: ícones gays através dos tempos**. Belo Horizonte: Gutemberg, 2011.
- ARENDT, Hannah. **Homens em tempos sombrios**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ASSMAN, Aleida. **Espaços de recordação: formas e transformações da memória cultural**. Campinas: Editora Unicamp, 2011.
- BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- BAUMAN, Zygmunt. **Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. **Modernidade e ambivalência**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
- BECHDEL, Alison. **Fun home: a family tragicomic**. Nova York: Houghton Mifflin Books, 2006.
- _____. **Fun home: uma tragicomédia em família**. São Paulo: Conrad Editora, 2007.
- _____. **Fun home: uma tragicomédia em família**. São Paulo: Todavia, 2018.
- _____. **Você é minha mãe?: um drama em quadrinhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BECHDEL, Alison; CHUTE, Hillary. An interview with Alison Bechdel. **MFS Modern Fiction Studies**, Volume 52, Número 4, Inverno de 2006, p. 1004-1013.
- BECKER, Howard S. **Outsiders: estudos da sociologia do desvio**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- BENJAMIN, Walter. **Baudelaire e a modernidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.
- BERND, Zilá. Modos de transmissão intergeracional em romances da literatura brasileira. In: BERND, Zilá. **A persistência da memória: romances da anterioridade e seus modos de transmissão intergeracional**. Porto Alegre: BesouroBox, 2018. p. 41-62.
- BIDASECA, Karina. Feminismo Pós/decolonial. In: COLLING, Ana Maria; TEDESCHI, Losandro Antonio (orgs.). **Dicionário Crítico de Gênero**. 2. ed. Dourados: Editora da Universidade Federal da Grande Dourados, 2019. p. 260-267.

BORRILLO, Daniel. **Homofobia: história e crítica de um preconceito**. Belo Horizonte: Autêntica, 2016.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BRITZMAN, Deborah. Curiosidade, sexualidade e currículo. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2000. p. 86-124.

BUSO, Michael. **A dark uncertain fate: homophobia, graphic novels and queer identity**. Dissertação (Master of Fine Arts). Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Florida Atlantic University, Boca Raton, Florida, 2010.

BUTLER, Judith. Actos performativos e constituição de gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Minho: Edições Húmus, 2011. p. 69-80.

_____. **Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”**. Buenos Aires: Paidós, 2002.

_____. **Excitable speech: a politics of the performative**. New York: Routledge, 1997.

_____. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2017.

_____. **Quadros de guerra: quando a vida é passível de luto?** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2016.

_____. **Relatar a si mesmo: crítica da violência ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

CAMARGO, Debora Cristina Ferreira de. **Fun Home: os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel**. Dissertação (Mestrado em Letras). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAMPANA, Natalia Sato. **O ato político por trás da drag queen: desmontando o essencialismo dos gêneros**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social). Faculdade de Psicologia. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

CAMPBELL, Eddie. **The Fate of The Artist**. New York: First Second, 2006.

CANDAU, Joël. **Memória e identidade**. São Paulo: Contexto, 2012.

CAPARICA, Marcio. “As grandes editoras não querem ter seus nomes associados à homossexualidade”, entrevista com Alexandre Willer de Melo, de editora Escândalo. **Portal Lado Bi**. Publicado em 1 de maio de 2014. Disponível em: <https://www.ladobi.com.br/2014/05/escandaliza-2014/> Acessado em 25 de setembro de 2018.

CARLSON, Marvin. O que é uma performance? In: MACEDO, Ana Gabriela; RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Minho: Edições Húmus, 2011. p. 23-32.

CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. O regime autográfico: a negociação entre a narração e a plasticidade dos quadrinhos. **Revista Esferas**, Brasília, ano 5, n. 9, p. 57-67, jul./dez. 2016.

CARTER, David. **Stonewall: The Riots that Sparked the Gay Revolution**. New York: St. Martin's Press, 2004.

CHUTE, Hillary. **Graphic women: life narrative and contemporary comics**. New York: Columbia University Press, 2010.

COHLER, Bertram J.; HAMMACK, Phillip L. Narrative engagement and stories of sexual identity: an interdisciplinary approach to the study of sexual lives. In: COHLER, Bertram J.; HAMMACK, Phillip L. **The story of sexual identity: narrative perspectives on the gay and lesbian life course**. E-book. New York: Oxford University Press, 2009.

CORIN, Gemma. **From “ambiguous gay duos” to homosexual superheroes: the implication for media fandom practices**. Dissertação (Master of Arts in Screen and Media). Faculty of arts and social sciences. University of Waikato, Waikato, Nova Zelândia, 2008.

CORNEJO, Giancarlo. A guerra declarada contra o menino afeminado. In: MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte: Autêntica Editora; Ouro Preto: UFOP - Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.

COSTA MENDIA, Irene. Justin Green y el surgimiento del cómic autobiográfico. **CuCo, Cuadernos de cómic**, v. 1, p. 111-140, set. 2013.

COUCH, Chris. The publications and format of comics, graphic novels, and tankobons. **Image & Narrative**. Publicado em dezembro de 2000. Disponível em: <<http://www.imageandnarrative.be/inarchive/narratology/chris Couch.htm>>. Acesso em 07 de fevereiro de 2017.

COX, William T. L. Cox; DEVINE, Patricia G.; BISCHMANN, Alyssa A.; HYDE, Janet S.. Inferences about sexual orientation: the role of stereotypes, faces, and the gaydar myth. **Journal of Sexual Research**, v. 2. n. 53, p. 157-171, fev. 2016.

CVETKOVICH, Ann. Drawing the archive in Alison Bechdel's Fun Home. **WSQ: Women's Studies Quarterly**, v. 36, n. 1-2, , p. 111-128, spring/summer 2008.

DANTAS, Daiany Ferreira. Os espelhos em Fun Home de Alison Bechdel: mise en abyme e performatividade na representação de sexualidades dissidentes. In: BRAGA JR., Amaro Xavier. **Questões de sexualidade nas histórias em quadrinhos**. Maceió, AL: Edufal, 2014.

DA SILVA, Tomaz Tadeu. A produção social da identidade e da diferença. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2014.

DIAMOND, Elin. Teoria brechtiana / teoria feminista: para uma crítica feminista gética. In: MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Minho, Portugal: Edições Húmus, 2011. p. 33-52.

DUNCAN, Randy; SMITH, Matthew J.. **The power of comics: history, form and culture.** Londres: Bloomsbury, 2015.

EAGLETON, Terry. **Teoria da literatura: uma introdução.** São Paulo, Martins Fontes, 1983.

ECO, Umberto. **Obra aberta.** São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial: princípios e práticas do lendário cartunista.** São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John L.. **Os estabelecidos e os outsiders. Sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2000.

EL REFAIE, Elisabeth. **Autobiographical comics: life writing in pictures.** Mississippi, University Press of Mississippi, 2012.

EVELETH, K. W., "A vast 'network of transversals'": labyrinthine aesthetics in Fun Home. **South Central Review**, Volume 32, Número 3, Outono de 2015, p. 88-109.

FANTASIA, Annette. The paterian bildungsroman reenvisioned: "brain-building" in Alison Bechdel's Fun Home: A Family Tragicomic. **Criticism**, Volume 53, Número 1, Inverno 2011, p. 83-97.

FIGUEIREDO, Eurídice. **Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção.** Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1: a vontade de saber.** São Paulo: Editora Graal, 2009.

FOUCAULT, Michel. **Isto não é um cachimbo.** São Paulo: Paz e Terra, 1988.

FOUCAULT, Michel. O que é um autor? (1969) In: **Ditos e Escritos – Estética: literatura e pintura; música e cinema.** Rio de Janeiro : Forense Universitária, 2006.

FRANCO, Laura P. B.. **Análise de conteúdo.** Série pesquisa 6. Brasília: Líber Livro e Editora, 2005.

FRY, Peter. MACRAE, Edward. **O que é homossexualidade?** Coleção Primeiros Passos 81. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

GAUNTLETT, David. **Media, gender and identity: an introduction.** London: Routledge, 2008.

GHAZIANI, Amin. Post-gay collective identity construction. **Social Problems**, Vol. 58, Número 1, Society for the Study of Social Problems, University of California Press, 2011, p. 99-125.

GIDDENS, Anthony. **Modernidade e identidade.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

GOFFMAN, Ervin. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2014.

GOFFMAN, Ervin. **Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada**. Rio de Janeiro: LTC, 2013.

GOUVEIA, Ariett. Jovens, mulheres e negros são protagonistas no mercado consumidor brasileiro. **Agência Indusnet FIESP**. Publicado em 15 de abril de 2014. Disponível em: <http://www.fiesp.com.br/noticias/jovens-mulheres-e-negros-sao-protagonistas-no-mercado-consumidor-brasileiro/> Acessado em 24 de setembro de 2018 às 15:35.

GRAY, David E.. **Pesquisa no mundo real**. Porto Alegre: Penso, 2012.

GROENSTEEN, Thierry. **Comics and narration**. Jackson: The University Press of Mississippi, 2011.

GROENSTEEN, Thierry. **O sistema dos quadrinhos**. Nova Iguaçu, RJ: Marsupial Editora, 2015.

GUIMARÃES, Carmen Dora. **O homossexual visto por entendidos**. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GUMPERZ, John. Convenções de contextualização. In: RIBEIRO, B.T. e GARCEZ, P.M. (Orgs.) **SocioLinguística Interacional: Antropologia, Linguística e Sociologia em Análise do Discurso**. Porto Alegre: AGE, 1998, p. 98-119.

HALBWACHS, Maurice. **Memória coletiva**. São Paulo: Editora Revista dos Tribunais, 1990.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2015.

HATFIELD, Charles. **Alternative comics: an emerging literature**. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2005.

HEILBORN, Maria Luiza. **Dois é par: gênero e identidade sexual em contexto igualitário**. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2004.

HORSTKOTTE, Silke, PEDRI, Nanci. The body at work: subjectivity in graphic memory. In: REINERTH, Maike, THON, Jan-Noë. **Subjectivity across media: interdisciplinary and transmedial perspectives**. Oxford, Taylor & Francis, 2016. p. 77-91.

IRVING, Christopher. **Leaping Tall Buildings: the origin of american comics**. New York: Powerhouse Books, 2012.

KATZ, Jonathan Ned. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1989.

KIDD, Chipp. **Julgue isto**. São Paulo: Alaúde Editorial, 2016.

KUNKA, Andrew. J. **Autobiographical comics**. Bloomsbury Comic Studies. New York, Bloomsbury, 2018.

LEJEUNE, Philippe. A autobiografia dos que não escrevem. In; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 131-224.

_____. Autobiografia e ficção. In; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 120-130.

_____. Como terminam os diários?. In; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 310-326.

_____. O pacto autobiográfico. In; NORONHA, Jovita Maria Gerheim (org.). **O pacto autobiográfico: de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014. p. 15-55.

LIMA, Bruno. **Eu: itinerário para a autoficção**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2015.

LIVROS com temática gay ganham espaço no mercado editorial. **Correio Braziliense**. Brasília. 12 maio 2010. Disponível em: <https://www.correiobraziliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2010/05/12/interna_diversao_arte,191851/livros-com-tematica-gay-ganham-espaco-no-mercado-editorial.shtml>. Acesso em: 24 de setembro de 2018.

LYDENBERG, Robin. Reading Lessons in Alison Bechdel's *Fun Home*: A Family Tragicomic. **College Literature**, Volume 44, Número 2, Primavera de 2017, p. 133-165.

MCCLOUD, Scott. **Desvendando os quadrinhos**. São Paulo: M. Books, 2005..

MCLUHAN, Marshall. **Os meios de comunicação como extensão do homem**. São Paulo, Cultrix, 2002.

MELUCCI, Alberto. **O jogo do eu: a mudança de si em uma sociedade global**. São Leopoldo, RS: Ed. da Unisinos, 2004.

MICKWITZ, Nina. **Documentary comics; graphic truth-telling in a skeptical age**. Palgrave studies in comics and graphic novels. New York: Palgrave Macmillan, 2016.

MISKOLCI, Richard. **Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora: UFOP: Universidade Federal de Ouro Preto, 2016.

MULVEY, Laura. Prazer visual e cinema narrativo. In: MACEDO, Ana Gabriela e RAYNER, Francesca. **Gênero, cultura visual e performance: antologia crítica**. Minho, Portugal: Edições Húmus, 2011. p. 121-131.

NELSON, Maggie. **Argonautas**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2017.

NICHOLAS, Cheryl. Gaydar: eye-gaze as identity recognition among gay men and lesbians. **Sexuality & Culture**, Inverno de 2004, Vol. 8, No. 1, p. 60-86.

NÖTH, Winfried. Tempo corporificado como espaço nas narrativas gráficas: um estudo de semiótica peirciana aplicada. In: DOS SANTOS, Roberto Elísio; VERGUEIRO, Waldomiro (org.). **A linguagem dos quadrinhos: estudos de estética linguística e semiótica**. São Paulo, Criativo, 2015.

O PODER do pink money. **IstoÉ Dinheiro online**. Publicado em 31 de maio de 2013. Atualizado em 2 de dezembro de 2016. Disponível em: <https://www.istoedinheiro.com.br/noticias/investidores/20130531/poder-pink-money/3262> Acessado em 24 de setembro de 2018.

PARANHOS, Ranulfo, FIGUEIREDO FILHO, Dalson Britto, DA ROCHA, Enivaldo Carvalho, SILVA JÚNIOR, José Alexandre, FREITAS, Diego. Uma introdução aos métodos mistos. **Sociologias**, Porto Alegre, ano 18, n. 42, mai/ago 2016. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/15174522-018004221>, p. 384-411.

POLLACK, Michael. Memória, esquecimento, silêncio. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 2, n. 3, 1989, p. 3-15.

QUELLA-GUYOT, Didier. **A história em quadrinhos**. São Paulo, Edições Loyola, 1994.

REUTERS. Obama cria em Nova York primeiro monumento aos direitos dos gays. **G1**. Publicado em 24 de junho de 2016. Atualizado em 24 de junho de 2016. Disponível em: <http://g1.globo.com/mundo/noticia/2016/06/obama-cria-em-nova-york-primeiro-monumento-aos-direitos-dos-gays.html> Acessado em 13 de fevereiro de 2018.

ROBIN, Régine. **A memória saturada**. Campinas, SP: Editora UniCamp, 2016.

ROHY, Valerie. In the Queer Archive: Fun Home. **GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies**, Volume 16, Número 3, 2010, p. iv-361.

RULE, Nicholas O.; ALAEI, Ravin. “Gaydar”: the perception of sexual orientation from subtle cues. **Current Directions in Psychological Science**. 2016, Volume 25. Número 6. p. 444–448.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, vol. 28, janeiro a julho de 2007, p. 19-54.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, vol. 20, número 2, julho a dezembro de 1995, p. 71 a 99.

SIBILIA, Paula. **O show do eu: a intimidade como espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2016.

TISON, Hélène. Loss, Revision, Translation: Re-Membering the Father’s Fragmented Self in Alison Bechdel’s Graphic Memoir Fun Home: A Family Tragicomic. **Studies in the Novel**, Volume 47, Número 3, Outono de 2015, p. 346-364.

TOLMIE, Jane. If a body meet a body. In: TOLMIE, Jane (org.). **Drawing for life: memory and subjectivity in comic art**. Jackson, MI: University Press of Mississippi, 2013.

TORRÃO FILHO, Amílcar. Uma questão de gênero: onde o masculino e o feminino se cruzam. **Cadernos Pagu**, v. 24, janeiro-junho, 2005, p. 127-152.

TREVISAN, João Silvério. **Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da Colônia à atualidade**. 4ª Edição atualizada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

VERGUEIRO, Waldomiro. **Pesquisa acadêmica em histórias em quadrinhos**. São Paulo: Criativo, 2017.

VINCENT, Aimee. **Performativity in comics: representations of gender and sexuality in Alison Bechdel's Fun Home**. Dissertação (Master of Fine Arts) Department of English. Fort Collins, CO: Colorado State University, 2011.

WARHOL, Robyn. The Space Between: A Narrative Approach to Alison Bechdel's Fun Home. **College Literature**, Volume 38, Número 3, Verão de 2011, p. 1-20.

WATSON, Julia. Autographic Disclosures and Genealogies of Desire in Alison Bechdel's Fun Home. **Biography**, Volume 31, Número 1, Inverno de 2008, p. 27-58.

WEEKS, Jeffrey. O corpo e a sexualidade. In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora, 2000.

WITEK, Joseph. **Comic books as history: the narrative art of Jack Jackson, Art Spiegelman e Harvey Pekar**. Jackson, MS: University Press of Mississippi, 1989.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: DA SILVA, Tomaz Tadeu. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis, RJ, Editora Vozes, 2014.

WRAY, Tim. The queer gaze. **Thesis**, Revista Científica da Universidade Bauhaus Weimar, 2003. Volume 4.

ZOUVI, Aline de Alvarenga. **A performance autobiográfica nos quadrinhos : um estudo de Alison Bechdel**. Dissertação (Mestrado em Letras) - Instituto de Estudos da Linguagem. Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2015.

ZOUVI, Aline de Alvarenga. Auto-obsessão versus representatividade nos quadrinhos de Alison Bechdel. In: CHINEN, Nobu; RAMOS, Paulo; VERGUEIRO, Waldomiro. **Enquadrando o real: ensaios sobre quadrinhos (auto)biográficos, históricos e jornalísticos**. São Paulo: Contexto, 2016.

7 Apêndices

7.1 Instrumento de Pesquisa

FACHADA E PERFORMATIVIDADE DE GÊNERO

Performance Social (Mecanismos de Controle/Fachada)		Performatividade de Gênero	
Heterossexismo		Ações	
Heterossexualidade Compulsória		Acústica	
Heteronormatividade		Adornos	
		Aparência	
		Nenhuma	

PERCEPÇÃO E FASES DA SEDIMENTAÇÃO DA IDENTIDADE QUEER

Identidade como Destino			
Identidade como Resistência			
Identidade como Escolha		Sensibilização	
		Subculturização	
		Estabilização	
		Não Procede	