



ALINE DE ALVARENGA ZOUVI

**A PERFORMANCE AUTOBIOGRÁFICA NOS QUADRINHOS:
UM ESTUDO DE ALISON BECHDEL**

Campinas

2015



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ESTUDOS DA LINGUAGEM**

ALINE DE ALVARENGA ZOUVI

**A PERFORMANCE AUTOBIOGRÁFICA NOS QUADRINHOS:
UM ESTUDO DE ALISON BECHDEL**

Dissertação apresentada ao Instituto de Estudos da Linguagem, da Universidade Estadual de Campinas, para a obtenção do Título de Mestra em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão

Campinas

2015

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Estudos da Linguagem
Crisllene Queiroz Custódio - CRB 8/8624

Z79p Zouvi, Aline de Alvarenga, 1990-
A performance autobiográfica nos quadrinhos : um estudo de Alison Bechdel /
Aline de Alvarenga Zouvi. – Campinas, SP : [s.n.], 2015.

Orientador: Fabio Akcelrud Durão.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de
Estudos da Linguagem.

1. Bechdel, Alison, 1960- Histórias em quadrinhos. 2. Autobiografia na
literatura. 3. Biografia como forma literária. I. Durão, Fábio Akcelrud, 1969-. II.
Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Estudos da Linguagem. III.
Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The autobiographical performance in comics

Palavras-chave em inglês:

Bechdel, Alison, 1960- Comic books

Autobiography in literature

Biography as literary form

Área de concentração: Teoria e Crítica Literária

Titulação: Mestra em Teoria e História Literária

Banca examinadora:

Fabio Akcelrud Durão [Orientador]

Ediliane de Oliveira Boff

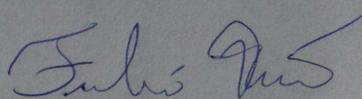
Paulo Eduardo Ramos

Data de defesa: 08-05-2015

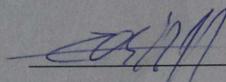
Programa de Pós-Graduação: Teoria e História Literária

BANCA EXAMINADORA:

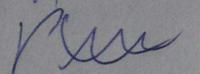
Fabio Akcelrud Durão



Ediliane de Oliveira Boff



Paulo Eduardo Ramos



Flávia Trocoli Xavier da Silva

Jefferson Cano

IEL/UNICAMP
2015

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo a análise da obra autobiográfica da cartunista estadunidense Alison Bechdel publicada no formato livro, composta, até o momento, por duas histórias em quadrinhos: *Fun Home – A Family Tragicomic* (2006) e *Are you my mother? – A Comic Drama* (2012). Além do estudo de obras autobiográficas em quadrinhos e as implicações desta combinação de meio e gênero, visamos observar a maneira como Bechdel estrutura suas narrativas através da intertextualidade com outras produções, sejam elas literárias, psicanalíticas, ou imagéticas. Nossa atenção será voltada para o uso que Bechdel faz de tais obras e qual a relação desta construção de paralelos com a sua criação autobiográfica, na qual articula obras e biografias (das personagens relacionadas à sua história e experiência de vida) em diversos níveis, bem como a maneira como a autora reflete sobre o próprio ato de autobiografar-se ao longo de suas obras.

Palavras-chave: história em quadrinhos, autobiografia, biografia, paralelo.

ABSTRACT

The aim of this work is the analysis of the autobiographical work of American cartoonist Alison Bechdel, published in book form, composed, so far, of two comics: *Fun Home – A Family Tragicomic* (2006) and *Are you my mother? – A Comic Drama* (2012). Apart from the study of autobiographical works in comics and the implications of this specific media and genre combination, we aim to observe how Bechdel structures her narratives through intertextuality with other productions, such as literary, psychoanalytic, or imagery. Our attention will be focused on the use that Bechdel makes of such works and what is the connection between the building of parallels with the author's autobiographical production in which she articulates the works and biographies (of the characters related to her history and life experience) at various levels, as well as the way the author critically thinks, while constructing her autobiographies, of the act of autobiography itself.

Keywords: comics, autobiography, biography, parallel.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	1
1. Autobiografia.....	4
2. História em Quadrinhos: Considerações formais.....	10
3. Quadrinhos autobiográficos: primeiras questões.....	16
AS ALTERIDADES DE <i>FUN HOME</i>	25
1. Início da produção: visibilidade através de <i>Dykes To Watch Out For</i>	25
2. Alteridade na literatura.....	29
3. Alteridade na imagem: <i>embodiment</i>	62
3.1 Autorreflexividade.....	64
3.2 Imagem como documento.....	72
3.3 Imagem e Trauma: Repetição.....	80
METALINGUAGEM E <i>MISE-EN-ABÎME</i> EM <i>ARE YOU MY MOTHER?</i>	85
1. Apropriação autobiográfica do texto literário.....	92
2. Apropriação autobiográfica do texto psicanalítico.....	100
3. Postura autobiográfica e representação.....	112
3.1 Terapia.....	112
3.2 Helen Bechdel.....	116
3.3 Questões formais.....	118
3.4 Associações biográficas.....	125
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	133

Para Luisa

AGRADECIMENTOS

Agradeço à amiga Cora Sória, por ter me indicado a leitura de *Fun Home* em abril de 2008, leitura esta que me introduziu a uma série de questionamentos, até hoje não completamente solucionados.

Ao Prof. Dr. Paulo Eduardo Ramos e à Profa. Dra. Ediliane de Oliveira Boff, pela atenção dada a este trabalho e as críticas e sugestões essenciais para o seu desenvolvimento. Ao amigo Mateus Yuri Passos, que desde o início da pesquisa colaborou com discussões e comentários de extrema importância. A Fernando Morato pela ajuda e inspiração.

Aos colegas de orientação, que contribuíram para a construção de diversos debates. Direta ou indiretamente, estas conversas muito influenciaram no meu trabalho e na maneira como hoje encaro o ato de pesquisar.

À minha família, pelo apoio.

Por fim, gostaria de agradecer ao Prof. Dr. Fabio Akcelrud Durão pela oportunidade de poder realizar este trabalho. Obrigada pela paciência, pelas contribuições com o texto, pelas indagações levantadas e, principalmente, pela disposição para orientar um trabalho em uma área ainda em desenvolvimento no Brasil. Agradeço pela oportunidade de poder contribuir para os estudos sobre história em quadrinhos.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Fragmento da antologia “No Straight Lines: Four Decades of Queer Comics”. Visualização disponível em http://www.fantagraphics.com/nostraightlines	26
Figura 2: <i>The Essential Dykes To Watch Out For</i> , 2008, Introdução.....	27
Figura 3: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 16.....	34
Figura 4: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 12.....	38
Figura 5: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 16.....	40
Figura 6: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 76.....	44
Figura 7: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 74.....	46
Figura 8: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 48.....	47
Figura 9: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 59.....	50
Figura 10: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 71.....	51
Figura 11: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 82.....	52
Figura 12: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 94.....	55
Figura 13: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 95.....	56
Figura 14: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 98.....	57
Figura 15: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 120.....	58
Figura 16: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 41.....	66
Figura 17: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 47.....	67
Figura 18: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 83.....	69
Figura 19: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 86.....	69
Figura 20: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 78.....	73
Figura 21: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 148.....	74
Figura 22: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 150.....	75
Figura 23: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 1.....	76
Figura 24: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 87.....	77
Figura 25: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 187.....	77
Figura 26: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 232.....	78
Figura 27: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 68.....	80
Figura 28: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 58.....	82
Figura 29: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 59.....	82
Figura 30: <i>Fun Home</i> , 2006, p. 79.....	83
Figura 31: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 22.....	88
Figura 32: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 135.....	96
Figura 33: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 136.....	97
Figura 34: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 256.....	99
Figura 35: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 64.....	102
Figura 36: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 34.....	103
Figura 37: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 58.....	104
Figura 38: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 80.....	105
Figura 39: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 106.....	106
Figura 40: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 131.....	107
Figura 41: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 174.....	108
Figura 42: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 231.....	110
Figura 43: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 267.....	111
Figura 44: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 114.....	113
Figura 45: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 145.....	113

Figura 46: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 51.....	114
Figura 47: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 97.....	114
Figura 48: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 70.....	115
Figura 49: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 200.....	117
Figura 50: Painele de <i>Little Nemo in Slumberland</i> , de Winsor McCay. Fonte: Google Imagens.....	119
Figura 51: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 207.....	120
Figura 52: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 103.....	122
Figura 53: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 186.....	122
Figura 54: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 229.....	124
Figura 55: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 233.....	124
Figura 56: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 99.....	126
Figura 57: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 61.....	127
Figura 58: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 188.....	128
Figura 59: <i>Are you my mother?</i> , 2012, p. 191.....	129

INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe estudar histórias em quadrinhos (HQs) autobiográficas – uma combinação de meio e gênero não muito recente; no entanto, não esgotada em seu estudo. Mais especificamente, analisaremos as duas HQs autobiográficas publicadas por Alison Bechdel: *Fun Home – A Family Tragicomic* (2006) e *Are you my mother? – A Comic Drama* (2012)¹, observando o modo como as obras lidam com as tensões entre imagem e texto, autobiografia e artifício, quadrinhos e feminino. O problema a ser analisado nesta dissertação, portanto, é a maneira como Bechdel procura resolver os paradoxos intrínsecos à própria noção de autobiografia em quadrinhos, e a apresentação, de suas soluções, que faz ao leitor – o que chamamos aqui de sua performance autobiográfica. Para tanto, devemos nos lembrar de alguns tópicos que as antecedem, como problemas próprios aos quadrinhos e à autobiografia de modo separado, e o modo como ambos se entrelaçam.

Antes que passemos à análise dos quadrinhos de Bechdel, faz-se necessário o mapeamento do recorte teórico que nos servirá de suporte no trabalho com o *corpus*. Tal confronto nos auxiliará, também, a deixar mais claros pontos concernentes aos objetivos desta dissertação, assim como a constatação do estado acadêmico em que se encontram, hoje, os estudos de história em quadrinhos – atrelada à tentativa de entender o porquê da presente pesquisa, no caso, ter sido realizada em um programa de pós-graduação em Teoria e História Literária. Dado o avanço da publicação de textos em língua portuguesa na área dos quadrinhos, não nos deteremos ao exame de conceitos primordiais; no entanto, o presente trabalho será escrito de modo a não escapar à compreensão do leitor não familiarizado com o tema – a dificuldade mesma de se encontrar um equilíbrio, na escrita acadêmica sobre quadrinhos, entre conceitos conhecidos e ignorados pelo leitor, é expressiva quanto ao processo de inserção do assunto na academia. Apesar de nosso intuito não ser abordar a história em quadrinhos por um viés historiográfico, faremos uma breve revisão de pontos que contribuam para uma compreensão do *corpus* de estudo pontual porém não isolada. Nossa preocupação também se voltará a uma visão dos quadrinhos sem deslumbramento (fator negativo e presente em grande parte das pesquisas na área) em relação a esta mídia que agora ganha crescente atenção do público pesquisador e leitor. Esta preocupação de se ir, além

¹ Para o presente trabalho, escolheu-se estudar as versões originais dos quadrinhos, em inglês, devido ao objetivo de analisar-se a relação construída, dentro deles, com obras textuais literárias produzidas, em sua maioria, na língua inglesa. Quanto aos textos psicanalíticos, optou-se pelo uso de suas traduções, dado o difícil acesso à maioria de seus originais. As traduções constarão nas notas de rodapé.

do elogio, à análise crítica, se estende aos demais estudos abordados aqui, como o da visibilidade feminina consequente da obra de Bechdel: “Os estudos de gênero tampouco representam, necessariamente, um sintoma de igualdade para as mulheres” (BOFF, 2014, p. 37).

Tendo em mente a análise da performance autobiográfica de Alison Bechdel e os paralelos construídos pela autora, alguns pontos sobre teoria da história em quadrinhos, estudos sobre autobiografia, psicanálise e teoria literária devem ser levantados, de modo a definir as linhas da presente pesquisa. O próprio amálgama do quadrinho autobiográfico, já teoricamente explorado, também deverá passar por nossa consideração antes de prosseguirmos à análise das obras. Apesar da abundância de referências externas à própria obra, buscamos não consultar textos que contenham entrevistas com a autora, fontes de informação sobre sua vida ou o processo de produção de seus quadrinhos. Fabiano Curi esclarece a aparente contradição, ao apresentar a importância de analisar-se a vida de alguém como narrativa, e o modo como esta narrativa é construída; em oposição ao ato do levantamento biográfico de seu autor (CURI, 2013, p. 5). Assim como apontado por Jacques Dürrenmatt, qualquer relação entre narração e realidade (sendo esta perdida ao passo que é vivida) seria conflituosa e parcial, e a postura do teórico deve se voltar para a construção mesma da afirmação autobiográfica da HQ estudada, e quais aspectos permitem estabelecer sua conexão com o literário (2013, p. 197).

Neil Cohn (2014) identifica duas principais correntes de análises de quadrinhos: aquela conduzida pela observação e a conduzida pela teoria (p. 68), sendo esta última vertente associada a estudiosos que veem a HQ como uma linguagem com uma gramática própria, noção cuja desestabilização é proposta por Cohn. O próprio entendimento da HQ, segundo o autor, pode estar submetido a divisões disciplinares, sendo as duas principais teorias utilizadas para este entendimento a cognitiva e literária. A teoria literária, no entanto, não tem como objetivo decodificar o funcionamento ou a recepção da mídia dos quadrinhos, assim como não busca explicar os mecanismos da linguagem (p. 70). Douglas Wolk sugere que a diferença entre a crítica literária e a crítica de quadrinhos não se situa no primeiro contraste óbvio entre ambos – a presença de imagem nos quadrinhos –, mas na análise do estilo de cada cartunista, ou seja, a carga de conteúdo colocada nas escolhas formais da produção da HQ. Wolk, por sua vez, preocupa-se mais com o efeito da HQ no leitor, associando o que caracteriza como estilo aos elementos que afetam a experiência de leitura, chamando atenção ao conjunto

formado por construção narrativa e estilo (WOLK, 2007, p. 24).

O caráter multidisciplinar das obras de Bechdel pode refletir uma condição ainda presente dos estudos de quadrinhos, os quais se encontram sublocados em diversos departamentos do conhecimento além dos mencionados por Cohn, como a comunicação, a teoria literária, as ciências humanas, artes visuais etc. A ausência de uma disciplina consolidada da HQ demonstra o “meio do caminho” no qual tal área de estudo se encontra. O pesquisador de quadrinhos, portanto, se encontra na posição de filtrador de áreas que demandam o próprio aprofundamento além dos problemas internos ao *corpus* de estudo escolhido. Tal processo pode ser associado, é claro, à pesquisa de modo geral; mas se encontra mais evidente na prática da análise da HQ – arte, além de “nova” (em termos de presença acadêmica), híbrida. Cohn (2014) vê a interdisciplinaridade de maneira positiva, como um ponto de partida: “(...) the study of comics has always lauded itself for its interdisciplinary scope (and rightly so), so such extensions may hopefully be more comfortable for scholars of comics in the first place” (p. 60)*. Scott McCloud (2006), apesar de ver com entusiasmo a absorção acadêmica dos quadrinhos (p. 92), constrói uma noção niilista de seu estudo interdisciplinar: “(...) um retrato enviesado dos quadrinhos emergiu; o retrato de uma forma condicionada exclusivamente pela cultura, destituída de toda visão independente. Uma forma sem nenhum valor intrínseco, e sem autores” (p. 94). Para McCloud, a análise da forma em si (e de propriedades formais de obras existentes) associada à pesquisa historiográfica constituíram o contrapeso necessário ao estudo interdisciplinar dos quadrinhos (p. 94).

O presente trabalho não foge a esta contingência, já que um de seus objetivos é analisar os paralelos de *Fun Home* (2006) e *Are you my mother?* (2012) com textos literários e psicanalíticos. No entanto, a nossa intenção principal é não perder de vista a autonomia da HQ, visando transpassar esta postura à tentativa de criação de uma teoria dos quadrinhos, como propõe Santiago García, ao comentar a já datada discussão da HQ ser ou não literatura. García define a busca por um padrão de análise específico dos quadrinhos como “um dos objetos mais importantes para os estudiosos atuais das HQs. Um modelo capaz de explicar a relação dos quadrinhos com a arte e a literatura – inclusive com os clássicos da literatura – não em termos comparativos, mas em termos alternativos” (GARCÍA, 2012, p. 26). Apesar da importância deste debate para o nosso trabalho, afirmamos, aqui, que questionar se os quadrinhos são ou não literatura é algo

* (...) o estudo de quadrinhos sempre se vangloriou por seu alcance interdisciplinar (e com razão), de maneira que tais extensões podem ser, espera-se, mais confortáveis para estudiosos de quadrinhos em primeiro lugar (tradução nossa).

datado devido à grande produção dirigida a tal tensão. A própria relação de Bechdel com a literatura mostra, de maneira prática, que esta discussão não teve exatamente um fim; porém, pretendemos responder a esta tensão também de modo prático. Da mesma maneira que acolhemos, aqui, a interdisciplinaridade, reconhecemos o lado inverso deste método de estudo: torna-se impraticável, levando-se em conta os limites deste trabalho, a abordagem completa dos caminhos oferecidos pela análise da obra de Bechdel. Cohn (2014), ao fazer um balanço de suas propostas para o pesquisador contemporâneo de quadrinhos, reconhece o caráter intertextual do estudo de quadrinhos como benéfico para um entendimento mais profundo da mídia em questão. O estudioso chama atenção, no entanto, à demanda de selecionar as questões pertinentes a cada análise: “Yet, along with this interdisciplinary nature is the need for recognizing which questions can be addressed by which methods, and the demand for negotiating how to interpret findings across numerous disciplines” (COHN, 2014, p. 71)*. Assim, neste primeiro momento, nosso objetivo é mapear a intertextualidade ainda necessária para que, adiante, seja possível direcionar nossa atenção ao objeto. Levando tais definições em conta, seguimos em frente.

1. Autobiografia

Se concentrarmos, primeiramente, a nossa atenção ao campo da literatura, podemos observar a autobiografia como um gênero, desde a sua origem, abalado por instabilidades em sua forma, diretamente ligadas às crises epistemológicas a que é comumente associada. É ainda necessária a redundância de apontar-se o esgotamento da noção clássica de subjetividade, dando lugar a uma espécie de “vácuo teórico” causado pela conseqüente proliferação de proposições teóricas e a impossibilidade de estabelecer critérios estáveis (DUQUE-ESTRADA, 2009, pp. 46-47). Segundo Duque-Estrada, o alcance restrito ao sujeito é paralelo à dificuldade para estabelecer contornos ao conceito de autobiografia, à medida que abordá-la é abordar o que ela não pode ser – ou reconhecê-la em toda parte (p. 27). Deparamo-nos com a “impossibilidade de cumprir a sua mais profunda promessa: apresentar a verdade de uma vida reunida numa trama narrativa” (2009, p. 17). As dificuldades de se definir os limites formais da autobiografia e o reconhecimento do gênero como historicamente depreciado em relação a outros

* No entanto, com esta natureza interdisciplinar vem a necessidade de reconhecer quais questões podem ser atendidas por quais métodos, e a demanda para negociar como interpretar descobertas através de inúmeras disciplinas (tradução nossa).

gêneros literários, considerando-se, no entanto, a onipresença de discursos autobiográficos nos meios de comunicação em massa, tornam inevitável a construção de seu paralelo com o percurso das histórias em quadrinhos, apesar de reconhecermos as diferentes raízes das problematizações de um e de outro.

A origem da autobiografia é identificada nas *Confissões* de Santo Agostinho, porém a diferença entre as diretrizes que guiavam o seu trabalho e as que determinam a autobiografia moderna é significativa a ponto de, por exemplo, estudiosos da área (LEJEUNE, 2008; DUQUE-ESTRADA, 2009; ARFUCH, 2010) considerarem o marco inicial da autobiografia as *Confissões* de Rousseau (ligadas, é claro, às de Santo Agostinho, mas não semelhantes). Jeanne-Marie Gagnebin (2009, p. 133) elenca algumas barreiras que ameaçam o gênero: ilusão de transparência e narcisismo. A primeira corresponde a uma “concepção de clareza e de inteireza do sujeito”, a qual foi levada ao chão depois das reflexões críticas de Nietzsche, Marx e Freud. De acordo com o segundo problema mostrado por Gagnebin, a autobiografia corre o risco de “reforçar uma tendência comum da sociedade contemporânea, a do narcisismo e do individualismo, como se existisse um indivíduo pré-social, por definição precioso, que tivesse o direito de contar sua história, por mais anódina que seja” (2009, p. 133), reproduzindo o disfarçamento de sua real insignificância, enquanto indivíduo, no sistema capitalista. Para a autora, o que constitui a dignidade das grandes autobiografias é a desconstrução crítica destes obstáculos na prática da escrita, algo que pretendemos observar na obra de Alison Bechdel, mulher e homossexual – por definição, “insignificante” para a abordagem clássica dos estudos que pressupõem um sujeito autobiográfico masculino, heterossexual, caucasiano, cisgênero. A reflexão sobre quadrinhos autobiográficos, em relação a este ponto, lembra que a mídia em questão é associada à cultura de massas, mesmo que veicule temas alternativos, segundo Charles Hatfield (2005, p. 112): “this post-Pekar² school of autobiography, like the current comic book field as a whole, is a paradox: a collision of mainstream commercial habits and countercultural sensibility” – “sensibilidade” levada também à questão material da produção de *graphic novels*, agora menos massificadas, como comentaremos abaixo.

Sem ignorar sua negatividade, colocamo-nos um ponto de partida para pensá-la nos aspectos que nos serão pertinentes ao entendimento da obra de Bechdel.

2 Referência a Harvey Pekar, cuja produção de quadrinhos alternativos autobiográficos nos Estados Unidos dos anos 60 a 70 marcaram o início de um novo diálogo com a representação de si, a partir do uso irrefreado da sinceridade e da autoironia.

* Esta escola pós-Pekar de autobiografia, como o campo atual dos quadrinhos como um todo, é um paradoxo: uma colisão de hábitos comerciais *mainstream* e sensibilidade contracultural (tradução nossa).

Começamos nos lembrando da definição de autobiografia escolhida por Philippe Lejeune (2008), cuja contribuição para os estudos autobiográficos é notável, mesmo que passível de correções: “Narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular a história de sua personalidade” (p. 14). No decorrer de sua reflexão, o autor reconhece as lacunas que podem existir em tal definição, apontando para a ambiguidade do termo como origem de seu destaque. Lejeune aponta para o uso igualmente recorrente de autobiografia como substantivo e como o adjetivo (“autobiográfico”), o qual propõe novos desvios em relação ao sentido original presumido, ao se associar a substantivos como “poema”, “romance”, etc (2008, p. 54). Enquadramo-nos, aqui, no segundo caso: o uso de “autobiografia” como adjetivo, no estudo das histórias em quadrinhos autobiográficas. A associação frequente das histórias em quadrinhos com o lúdico e com a leitura descompromissada pode causar espanto no leitor ao deparar-se com a HQ voltada para assuntos mais sérios ou simplesmente realista, seja em seu texto, seu traço ou ambos. Segundo a teoria de Lejeune, este problema seria facilmente resolvido, posto que o seu maior legado conceitual (e também o maior incitador de discussões) é justamente o do pacto autobiográfico, segundo o qual, *grosso modo*, não é levado em questão o modo como a autobiografia é construída – se há verossimilhança, se é “convincente” –, mas sim o acordo formado entre autor e leitor, com base na identidade (inclusive nominal) entre o autor, o narrador e a personagem principal da história (LEJEUNE, 2008, p. 15). A definição de Paul de Man (1979) para a autobiografia, comumente exposta em oposição à de Lejeune, observa a autobiografia como um gênero desfigurado; ou melhor, antes que um gênero, a autobiografia é, segundo de Man, uma figura de leitura ou compreensão. Este viés desarticulador traz equilíbrio ao “conservadorismo dissimulado” de Lejeune (DUQUE-ESTRADA, 2009, p. 50).

Ao lado da desconstrução crítica apontada por Gagnebin (2009), a questão da alteridade se coloca como essencial na reflexão e escrita autobiográficas. A ideia de experiência do outro é permeada pela proposta de Paul Ricœur de “distinguir duas aceitações do termo 'identidade' para melhor definir o conceito de 'identidade narrativa” (GAGNEBIN, 2009, p. 134). A colocação conceitual de uma identidade formada por meio da construção de sua própria história, segundo Gagnebin (2009), permite reconhecer que esta escrita adquire verdadeiro sentido e relevância ao se desviar de sua singularidade, por meio da experiência dos outros e também dos mortos, algo intrínseco à proposta de Bechdel em seus quadrinhos autobiográficos e também em uma de suas principais

influências: *Maus: A história de um sobrevivente*, de Art Spiegelman, como desenvolveremos adiante. Esta alteridade abrange não só os indivíduos envolvidos na elaboração da história do autobiógrafo, mas também os acontecimentos dela. A passagem pelo outro nos leva à atividade da crítica biográfica, ferramenta constantemente utilizada por Bechdel. Para Souza (2011, p. 20), a partir da crítica biográfica, “escritores e pensadores constituem matéria biográfica a ser explorada no nível teórico e ficcional”, promovendo “a criação de diálogos muitas vezes inesperados”. A partir dos processos denominados pela autora de desrealização e dessubjetivação, a matéria biográfica dos autores abordados é, através da liberdade criativa do crítico dada pela maleabilidade que tem sobre seu objeto e o potencial ficcional deste, ressignificada. Desta maneira, os artistas articulados por Bechdel adquirem novo sentido ao leitor à medida que são postos um em relação ao outro.

Para Jean Starobinski (1970), a prática da escrita de si está ligada ao registro de uma forte mudança vivida pelo autor, o qual, ao descrever os acontecimentos de sua vida, procura mapear o processo de sua transformação pessoal. A diferença do autor no momento em que escreve e no momento em que se dá sua narração também configura um problema para Starobinski: a diferença temporal marca uma separação entre identidades dentro de um mesmo eu, sendo que este eu “somente pode empreender a narração do seu passado (...) se puder contar, implicitamente ou explicitamente, com um 'tu' que recebe sua narração” (GAGNEBIN, 2009, p. 137). Esta separação de identidades à qual se refere Starobinski fica mais clara nos quadrinhos autobiográficos, ao passo que se pode ver o autor materializado em desenho (conceito que veremos em detalhe abaixo): sua identidade desenhada pertence sempre ao passado. A necessidade do sujeito de sair de si é levada ao extremo quando Paul de Man (1979), ao refletir sobre o caráter de desfiguração da autobiografia, declara a impossibilidade do eu de se reconhecer ou se inteirar: “The interest of autobiography, then, is not that it reveals reliable self-knowledge – it does not – but that it demonstrates in a striking way the impossibility of closure and of totalization (that is the impossibility of coming into being) of all textual systems made up for tropological substitutions” (p. 922)*. Pensar esta afirmação nos termos da HQ revela-nos uma tensão interessante, posto que o aspecto visual dos quadrinhos procura, justamente, revisitar as imagens vistas (CHUTE, 2010), devolver aos fatos o seu caráter figurativo,

* O interessante da autobiografia, então, não é que ela revela um autoconhecimento confiável – ela não o faz – mas que demonstra, de maneira avassaladora, a impossibilidade de conclusão e totalização (isto é, a impossibilidade do porvir) de todos os sistemas textuais elaborados para substituições tropológicas (tradução nossa).

mesmo que reprocessado pelo autor; enquanto a autobiografia em si é um espaço de impossibilidade desta mesma construção figurativa. A presença da imagem no quadrinho autobiográfico, pode-se dizer, insere um novo patamar à discussão sobre a alteridade pertencente à autobiografia.

A impossibilidade da completa realização da autobiografia, ponto abordado acima, impõe aos teóricos a escolha entre a insistência em sua negatividade ou a abordagem do gênero por suas arestas – alguns caminhos externos de tentativas de conceitualização do discurso autobiográfico deram origem a reflexões de grande contribuição à discussão, como a investigação de um *espaço biográfico*, por Leonor Arfuch (2010). A expressão, que Arfuch afirma ser do próprio Lejeune, é expandida pela autora com a intenção de transgredir a abordagem teórica da “autobiografia como centro de um sistema de gêneros literários afins” (p. 22), seguindo a hipótese de que “o biográfico se define justamente como um espaço intermediário, às vezes como mediação entre público e privado; outras, como indecidibilidade” (p. 28). Apesar de, essencialmente, se ater às mesmas coordenadas dos teóricos cujos limites a autora se dispõe a superar (como LEJEUNE, 2008; e STAROBINSKI, 1970), a camada conceitual de espaço trazida por Arfuch é importante para o estudo do quadrinho autobiográfico, levando-se em conta o duplo sentido do termo *espaço*, como já apontado por Curi (2013, p. 6). Arfuch, seguindo uma linha de pensamento similar à de Hatfield (2005), não defende a vigilância da referencialidade da autobiografia, mas o reconhecimento de seu funcionamento enquanto texto, a inevitável submissão formal do relato de vida ao meio escolhido para veiculá-lo: “(...) a narração de uma vida, longe de vir a 'representar' algo já existente, *impõe sua forma (e seu sentido) à vida mesma*” (2010, p. 33, grifo da autora). Este enquadramento invalidaria a existência mesma de qualquer nível de ceticismo, posto que este é estimulado a partir de uma relação externa com o objeto autobiográfico. Hatfield (2005) demonstra que esta tensão da teoria é absorvida pelo próprio discurso autobiográfico, e observa o movimento da HQ autobiográfica de tentar assimilar o ceticismo (aliado a uma tendência autocrítica). O pensador aborda a questão do compartilhamento de experiência entre autor e leitor, apontando para uma impossibilidade de pensar a experiência fora do âmbito textual, visto que a reflexão contemporânea mostra que apreender a realidade é textualizá-la. É proposta, assim, uma resolução do problema da autobiografia classificando-a como o registro de uma verdade emocional e literária (em comparação à verdade “exata”): “The tacit rules of the genre demand fidelity to such experience, yet storytelling demands license; narrative needs shaping. Thus autobiography inevitably

mingles the factual and the fictive (even among the most scrupulous of practitioners)” (pp. 112-113)*.

Outro âmbito permeado pela questão do ceticismo é o do discurso do trauma, o qual tem pontos em comum com a autobiografia, além de ser um termo bastante assimilado pelo pensamento recente acerca de quadrinhos autobiográficos (sendo necessária a tarefa de repensar a escolha dos termos *trauma* e *autobiografia*), como conferimos nas indagações introdutórias de Hillary Chute acerca dos trabalhos de Alison Bechdel, Marjane Satrapi e outras autoras de quadrinhos autobiográficos:

(...) And why – especially since comics comes up against the conventional understanding that the system of drawing must be inherently more “fictional” than the system of writing – are there so many nonfiction works, especially about trauma, in comics? (CHUTE, 2010, p. 6)**

Para melhor compreender o trauma enquanto conceito, recorreremos aos apontamentos de Sigmund Freud (2010a) sobre o tema em *Além do princípio do prazer*, texto no qual é ressaltada a característica da surpresa, o não-domínio do indivíduo sobre a situação traumática pela qual passa, e o retorno desta situação, principalmente em sonho (pp. 168-169). Cathy Caruth (1996), em sua leitura do texto freudiano em questão, foca-se no paradoxo entre não se entender o que está acontecendo (durante a vivência do trauma) e também não se apreender exatamente o porquê de sobreviver-se ao que aconteceu. A autora trabalha a tensão constante da tomada de consciência sempre alguns segundos após o trauma: “Traumatic experience (...) suggests a certain paradox: that the most direct seeing of a violent event may occur as an absolute inability to know it; that immediacy, paradoxically, may take the form of belatedness” (pp. 91-92)***. Caruth associa a repetição traumática à supracitada incompreensão do evento traumático: “Repetition (...) is not simply the attempt to grasp that one has almost died but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt to claim one's own survival” (1996, p. 64)****. São levantados, aqui, os aspectos da imediaticidade e o da repetição, que podem contribuir a uma percepção formal da HQ um pouco mais ampla, como sugerirá Chute (2010),

* As regras tácitas do gênero requerem fidelidade a tal experiência, porém o contar histórias requer licença; o narrar pede padrão. Portanto, a autobiografia, inevitavelmente, mistura o factual e o fictício (mesmo entre o mais escrupuloso de seus praticantes) (tradução nossa).

** (...) E por que – principalmente já que os quadrinhos se encontram em oposição à noção convencional de que o sistema do desenho deve ser inerentemente mais “fictício” que o sistema da escrita – há tantos trabalhos de não-ficção, especialmente sobre trauma, em quadrinhos? (tradução nossa)

*** A experiência traumática (...) sugere um certo paradoxo: que a visão mais direta de um evento pode ocorrer como uma incapacidade absoluta de sabê-lo; que a imediaticidade, paradoxalmente, pode assumir a forma de atraso (tradução nossa).

**** A repetição (...) não é simplesmente a tentativa de compreender-se que o indivíduo quase morreu mas é, mais fundamental e enigmaticamente, a tentativa mesma de reivindicar sua sobrevivência (tradução nossa).

segundo a qual a HQ autobiográfica institui uma maneira de repetir e revisualizar, através do desenho, o momento do trauma – não se trata de um processo de catarse, mas de materialização (p. 3).

2. História em Quadrinhos: Considerações formais

Como dito previamente, não reconhecemos a necessidade de recompor, de modo detalhado, a HQ desde sua gênese, do ponto de vista formal e histórico (ou com fins ideológicos – acreditamos que a defesa acadêmica das histórias em quadrinhos está bem documentada). Algumas definições, no entanto, são necessárias para delinear a leitura feita em nosso trabalho. Apesar de delimitações formais já terem sido esboçadas nos anos setenta por Eisner (2005), a definição elaborada por Scott McCloud (2005)³ permanece a mais notável, mesmo que seguida de críticas e correções (p. ex., ver GARCÍA, 2012, p. 41 e HATFIELD, 2005, p. 116): “**Histórias em quadrinhos** *s. pl.*, usado com um verbo. 1. Imagens pictóricas e outras justapostas em sequência deliberada destinadas a transmitir informações e/ou a produzir uma resposta no espectador” (p. 9). García (2012), contrário a definições formalistas, sugere uma abordagem da HQ com foco em sua existência enquanto objeto cuja materialidade é determinada por fatores históricos e econômicos; enfim, pela cultura de massas, alinhando-se ao pensamento de David Kunzle: “É muito mais produtivo para a nossa investigação considerar os quadrinhos como *objeto social* e, portanto, 'definidos mais por seu uso comum do que por critérios formais *a priori*” (p. 43, grifo do autor).

Nascida na imprensa e moldada formalmente por ela, a HQ é um exemplo da facilidade com a qual um gênero e/ou um suporte podem afetar uma mídia, transferindo para ela algumas de suas características: para consumo imediato, em papel barato de jornal, as histórias em quadrinhos publicadas no começo do século XIX não tinham profundidade narrativa, e a sua simplicidade (semântica e formalmente) com frequência associou-a ao público leitor infantil. Seu caráter híbrido, no que diz respeito à junção de texto e imagem, contribuiu para a perda de sua validade como arte – algo que, hoje, é visto por parte dos quadrinistas como vantagem enquanto símbolo de resistência e contracultura: há certo prazer em ser *outcast*. Deve-se pensar, é claro, nos outros

3 A obra teórica de McCloud foi publicada no formato de história em quadrinhos. O mais apropriado seria, em respeito à obra do autor e aos ideais desta pesquisa, citá-lo de maneira integral (imagem e texto). Porém, a fim de não provocar a constante interrupção da leitura, optou-se por apenas citar fragmentos de texto do autor.

aspectos desta mídia que levam um artista⁴ a trabalhar com ela – não só as motivações políticas implícitas na escolha da HQ como suporte, mas também (e de modo conjunto) as formais; marcas de uma linguagem autônoma. A história em quadrinhos difere-se de um livro ilustrado ao passo que as imagens que exibe tendem a não traduzir diretamente o que é dito em texto. Devido à proximidade da sua data de aparição (na forma como é feita hoje) com a do cinema, ambos compartilham uma série de elementos, como o caráter sequencial, a composição de cenas, a justaposição de imagens, entre outros. O elemento particular à HQ (McCloud, 2005), no entanto, é a sarjeta, ou *gutter*, identificado como o espaço entre um requadro e outro – no cinema, seria o espaço entre um *frame* e outro, que, não sendo visível ao espectador, cria a ilusão de movimento. Tal espaço, de acordo com Scott McCloud (2005), permite que não haja necessariamente a complementação do requadro seguinte pelo anterior – ambos constroem uma sequência, mas tal sequência não precisa ter uma relação imediata, pois as informações omitidas são fornecidas pelo leitor, numa atividade sináptica nomeada *conclusão*. Portanto, não só as imagens escolhidas pelo quadrinista, em combinação com o texto, podem sugerir a expressão artística procurada, mas do mesmo modo as disposições dos requadros no espaço da página (assim como a página em si, vista como o “requadro maior”) contribuem semanticamente para a obra em sua totalidade, assim como o já citado caráter de manufatura expresso pelo acesso do leitor à escrita e ao traço do quadrinista (CHUTE, 2010). Tais elementos da HQ ajudam a pensar o que faz, a princípio, alguém decidir publicar a sua autobiografia no formato de quadrinhos, mas outras questões permanecem sem resolução. A arte figurativa, enquanto ferramenta de representação da realidade, perdeu a sua força desde o surgimento da fotografia, cuja exatidão jamais seria capaz de superar. No entanto, o modo como o quadrinista emprega o seu traço (todas as escolhas que faz – traço, cor, textura, luz) carrega de sentido, novamente, a obra. Podemos pensar, assim, que a não exatidão e a extrema subjetividade do desenho criam na obra uma atmosfera maior de intimidade, já expressa pela exibição da página diagramada, tracejada e tipografada por um mesmo artista (tal constatação pode ser feita, em certa medida, para outros âmbitos dos quadrinhos: uma obra fictícia porém produzida por um só artista pode passar a impressão de intimidade; mas tal afirmação seria inaplicável a uma HQ produzida por vários artistas, como sugere Hillary Chute) – e reforçam, ao mesmo tempo, a falta de acuidade intrínseca à própria autobiografia – a escolha mesma do desenho, por

4 Usaremos, aqui, o termo “artista” e o termo “quadrinista” com a mesma frequência e sugerindo o mesmo significado.

parte de Bechdel, já seria uma primeira expressão de sua empreitada em direção a uma verdade própria. Para um melhor entendimento do uso da HQ como suporte autobiográfico, é necessário voltarmos a alguns de seus aspectos formais.

Voltemos à ideia de *conclusão*: McCloud reconhece a sarjeta (o espaço entre um requadro e outro) como um recurso único dos quadrinhos, inexistente em qualquer outra mídia, que constitui o espaço no qual duas imagens distintas se transformam “em uma única ideia” (2005, p. 66). A atividade denominada por ele como *closure* (na tradução de MCCLOUD, 2005, denominada como “conclusão” e, em GARCÍA, 2012, “clausura”), ou seja, a informação obtida a partir da leitura entre um requadro e outro, é, para McCloud, o centro do poder dos quadrinhos como veículo de expressão narrativa e artística: “Existe um meio de comunicação que usa a conclusão como nenhum outro... um meio onde o público é um colaborador consciente e voluntário, e a conclusão é o agente de mudança, tempo e movimento” (p. 65). Esta atividade está ligada à noção da HQ como arte que demanda uma participação ativa do leitor, posto que este construirá mentalmente o sentido a partir da observação da passagem de um requadro para outro ou da contemplação dos princípios de organização de uma página. Entender a HQ como um objeto que não inspira passividade a liberta, em parte, de seu estigma de infantilidade e rudimento; mas também inspira associações entre quadrinho e literatura, como o proposto por Charles Hatfield, o qual, contra a comparação entre HQ e cinema, afirma que os quadrinhos são uma forma de escrita (2005, p. 33) – tal assertiva pode ser igualmente prejudicial ao entendimento da HQ, na medida em que invisibiliza o seu caráter figurativo.

A primeira denúncia para a maleabilidade da definição de o que é uma história em quadrinhos é a quantidade de nomes atribuídos à mídia: HQ, gibi, quadrinho, comic, arte sequencial, novela gráfica ou romance gráfico (ou em seu uso mais recorrente no original *graphic novel*). É importante para este trabalho esclarecer a carga ideológica atrás da escolha de um termo ou outro, posto que os quadrinhos autobiográficos de Alison Bechdel são considerados *graphic novels* ou *graphic memoirs*. O uso do termo *graphic novel*, consolidado por Eisner (2005)⁵, se direciona ao engrandecimento da HQ ao colocá-la par a par com a literatura ao apropriar-se de *novel* – ironicamente negando o termo *comic book*, que não deu conta do potencial almejado em questão. A linha de pensamento iniciada por Eisner ainda encontra repercussão em teóricos como Charles Hatfield (2005), cujo subtítulo de sua obra “Alternative comics: an emerging literature”* (apesar de

5 Dizemos que o termo foi consolidado por Eisner pois, apesar de não tê-lo inventado, foi o responsável por sua popularização (DANNER, MAZUR, 2014, p. 181).

* “Quadrinhos alternativos: uma literatura emergente” (ainda sem versão para a língua portuguesa).

preservar os “comics”) já deixa clara a sua posição. Hatfield (2005, p. 29), no entanto, reconhece o teor econômico da busca de Eisner por tal inovação, alegando o esforço do quadrinista para atrair uma nova audiência à sua série de quadrinhos longos, iniciada por *Um Contrato com Deus* (1978). O teórico reconhece como econômica não somente a gênese deste termo, mas também a sua consolidação, contemplando as condições de mercado dos anos noventa que, por tempo limitado, fomentaram a produção de trabalhos inovadores, dos quais Hatfield toma os quadrinhos alternativos e as *graphic novels* como o cerne do desenvolvimento desta “literatura emergente”, como a chama (2005, p. 30). Para Paulo Ramos, a associação à literatura “nada mais é do que uma forma de procurar rótulos socialmente aceitos ou academicamente prestigiados” (2010, p. 17), o que nos leva novamente à problematização do estudo intertextual da HQ. Jacques Dürrenmatt, ao apontar para as principais questões levantadas por quadrinhos autobiográficos francófonos e estadunidenses, mostra que, apesar da ligação eufórica entre HQ e literatura ser reforçada a partir da consolidação do quadrinho autobiográfico, os quadrinhos autobiográficos do fim dos anos noventa não se preocuparam em ser ou parecer literatura; mas resolver (em sua performance mesma) problemas específicos de sua própria mídia (2013, p. 198). Neste sentido, Gillian Whitlock também aponta para a atividade complementar do quadrinista como teórico, historiador e crítico de quadrinhos (2006, p. 966) – a HQ metalinguística e autocrítica denuncia, ela própria, o aumento de suas faculdades enquanto mídia, ao mesmo tempo que expõe a ausência de reflexão direcionada ao seu desenvolvimento.

Unida à aposta mercadológica, a origem da *graphic novel* também pode ser mapeada materialmente: a busca por um novo suporte enfatizava a intenção de se atrair maior atenção ao quadrinho como objeto a ser apreciado e estudado, publicado agora em volumes únicos com brochura, capa dura e papel de qualidade, em oposição às tiras periódicas e descartáveis: “(...) no progresso dos periódicos para o livro havia uma afirmação implícita de valor permanente – afirmação que teria de ser justificada” (MCCLOUD, 2006, p. 29). Cria-se um sistema em que histórias com maior densidade narrativa exigem suportes melhores, enquanto a existência destes novos suportes estimulam a produção de HQs com tais preocupações.⁶

Esta abordagem da HQ como arte nobre, séria, distante de sua origem marginal,

⁶ Importante notar a passagem de Alison Bechdel pelos dois tipos de publicação, iniciando-se como quadrinista com a publicação “Dykes to watch out for”, de painéis serializados, em 1983 (CHUTE, 2010, p. 24)

não despertou o ânimo de todos os quadrinistas, como afirma García⁷, que dedicou um volume inteiro de estudos focado no quadrinho enquanto novela gráfica⁸. Segundo o autor, “em mais de cem anos, não conseguimos ter uma definição satisfatória do que sejam histórias em quadrinhos e sequer um termo adequado para denominá-las”, e o rótulo de *novela gráfica*, que inicia a fase mais recente dos quadrinhos “aparece como um nome que provoca a desconfiança generalizada, inclusive, e talvez mais que em qualquer outro lugar, entre seus próprios praticantes” (2012, p. 20). García dá o exemplo da expressão criada por Daniel Clowes, “comic-strip novel”, a qual traduz a importância que o quadrinista vê em não se deixar absorver completamente pela não-margem, como afirma em seu manifesto *Modern Cartoonist*:

A aura de veracidade (...) é consequência de sermos considerados simplórios e (cultural e financeiramente) insignificantes. O escritor de quadrinhos sofisticado e importante pode, por ora, se aproveitar disso para seu benefício, 'jogando dos dois lados', com a consciência de que, se conseguir certo grau de aceitação junto aos criadores mais respeitáveis, essa qualidade não pouco substancial se perderá para sempre. (CLOWES, 1997, *apud* GARCÍA, 2012)

Opera-se, aí, um curioso movimento de dupla melancolia; visto que a aura dos quadrinhos estaria em sua exclusão e seu caráter simplório e reprodutível, enquanto a perda dela se dá com sua entrada no âmbito da cultura. A busca por uma visão séria da HQ, e da visão dos quadrinhos enquanto experiência de leitura, também contrapõe a associação entre HQ e analfabetismo, comum nos anos trinta nos Estados Unidos (Hatfield, 2005, p. 33 e García, 2012, pp. 22-26).

Hatfield (2005) sugere a leitura das imagens nos quadrinhos como, elas mesmas, palavras ou caracteres impressos, devido ao seu caráter estático: “These are images that *stay*, unlike the successive moments in a film or video as it is being viewed. In that sense the images in comics read more like printed words or characters” (p. 33, grifo do autor)^{*}. Em seguida, com base na relação de contraste entre palavra e imagem indicada por McCloud (2005), o teórico ressalta a tensão entre as experiências de leitura passiva (da observação de imagens) e ativa (da interpretação de texto), finalmente cedendo que tal limite não é muito bem marcado: “Yet in comics word and image approach each other: words can be visually inflected, reading as pictures, while pictures can become as abstract

7 E também McCloud (2006, p. 43).

8 No Brasil, o termo mais utilizado é *romance gráfico*; no entanto, a versão brasileira da obra de García manteve o termo *novela gráfica*.

* Trata-se de imagens *estagnadas*, ao contrário dos momentos sucessivos em um filme ou vídeo enquanto é assistido. Neste sentido, as imagens nos quadrinhos são lidas mais como palavras impressas ou caracteres (tradução nossa).

and symbolic as words” (p. 36)*. Este trânsito entre funções de compreensão é importante para estudar as escolhas de composição de Bechdel em sua atividade de representar o texto literário ocupando o local da imagem em seus quadrinhos, como veremos adiante.

Ao pensar na imagem da história em quadrinhos, podemos considerá-la o pilar que sustenta a mídia e a fonte de grande parte de sua controvérsia. Apesar da importância de sua interdependência com o texto, a imagem na HQ deve ter algum tipo de autonomia expressiva; não funcionar apenas como suporte narrativo, lembrando-nos a afirmação de McCloud: “a ideia de que uma figura pode evocar uma resposta emocional ou sensual no espectador é vital nos quadrinhos” (2005, p. 121). Um dos principais incômodos gerados pelos quadrinhos (aos entusiastas de uma arte mais tradicional) é o traço cartunizado de suas imagens. McCloud (2005), que examina o cartum “como forma de amplificação através da simplificação”, vê o traço cartunizado como recurso que promove o envolvimento do leitor com a narrativa e as personagens expostas. A eliminação de detalhes, segundo o autor, significa a concentração em detalhes específicos: “Ao reduzir uma imagem ao seu 'significado' essencial, um artista pode ampliar esse significado de uma forma impossível para a arte realista (...) Quanto mais cartunizado é um rosto, mais pessoas ele pode descrever” (MCCLOUD, 2005, pp. 30-31).

Este é um dos pontos que colocam em tensão a existência de quadrinhos autobiográficos: a persona do autor é desenhada de maneira simples, de modo a aumentar a intimidade do leitor com o seu relato (que não seria tanta se este não tivesse contato com a materialidade fornecida pelo desenho), enquanto viabiliza a sua descaracterização, podendo enfraquecer o seu discurso autobiográfico. Em contraposição, a definição seguinte que McCloud dá ao cartum – como representante do mundo interno, enquanto o realismo tradicional seria o veículo do mundo externo (p. 41), coloca a aparência física de seres e objetos em segundo lugar, destacando a prioridade ao seu potencial de representação: “Ao trocar a aparência do mundo físico pela ideia da forma, o cartum coloca-se no mundo dos conceitos” (*idem*). Desta maneira, os cenários nos quadrinhos tendem a ser mais realistas, posto que não se espera que despertem identificação no leitor, mas que facilitem a sua imersão sensorial na história (pp. 42-43). A alternância entre traço simples e rebuscado presente nos desenhos de Bechdel regula, portanto, não apenas a ilusão de arquivo ou veracidade de sua narrativa; mas determina o seu grau de opacidade em relação ao leitor – nos trazendo à questão do quanto de

* No entanto, palavra e imagem aproximam-se um do outro nos quadrinhos: palavras podem ser visualmente moduladas, sendo lidas como imagens, enquanto imagens podem tornar-se tão abstratas e simbólicas como palavras (tradução nossa).

intimidade a forma dos quadrinhos permite, e se sua combinação entre imagem e palavra é, de fato, a mais apropriada para o gênero autobiográfico. McCloud (2005) nota que a ideia de aproximação se dá com a interação esperada com o leitor na atividade de conclusão/*closure*, como vimos, intimidade que, segundo o teórico, só é superada pela palavra escrita (p. 69). Segundo o autor, a imagem mais rebuscada provoca a diminuição do envolvimento do leitor (no que diz respeito à atividade de conclusão), afirmando que quanto mais atenção é dada ao plano da imagem (e quanto mais o leitor toma consciência da arte empregada no quadrinho lido), mais difícil pode ser de desempenhar-se a atividade de conclusão (p. 91). Novamente o plano de composição de Bechdel nos remete à tensão entre expor-se e desviar o envolvimento do leitor de tal exposição. De todo modo, McCloud faz um comentário sobre a obra de Eisner que pode ser aplicado à de Bechdel: "(...) uma ampla gama de estilos de traço capturam uma ampla gama de estados de espírito e emoções" (p. 126).

Ainda sobre a indagação se o meio da HQ fornece o aparato formal que melhor se ajuste ao registro da memória, levamos em conta a seguinte afirmação de Art Spiegelman:

Os quadrinhos são um meio de expressão de conteúdo muito concentrado, transmitindo informações em poucas palavras e imagens-códigos simplificadas. Parece-me que esse é o modo como o cérebro humano formula pensamentos e lembranças. Pensamos em desenhos. Os quadrinhos têm demonstrado sua habilidade em contar histórias de aventuras e ação ou humor. Mas a pequena escala das imagens e a franqueza desse meio, que tem algo em comum com a escrita, permitem aos quadrinhos um tipo de intimidade que também os torna surpreendentemente adequados à autobiografia. (SPIEGELMAN, 2004, p. XI)

Apesar de não haver espaço, no presente trabalho, para desenvolver as questões cognitivas envolvidas na associação entre os quadrinhos e o registro da memória (em especial, a autobiografia), procuraremos investigar o pensamento correspondente construído no âmbito da teoria literária, principalmente por Hillary Chute (2010) e Charles Hatfield (2005).

3. Quadrinhos autobiográficos: primeiras questões

Segundo Charles Hatfield, foi por meio da autorreflexão crítica do *underground* norte-americano que os quadrinhos encontraram, pela primeira vez, algum tipo de emancipação do caráter industrial próprio da HQ: "The reassessment of comics as a means of self-expression, then, began with the underground's usurpation of that

commonplace object, the comic book (...)” (2005, p. 8)* – podemos considerar que o caráter autobiográfico, mesmo que de modo indireto, pode estar associado, desde o começo, à construção da noção de quadrinhos como instância artística moldada pela contracultura. Hatfield, entre outros teóricos, considera a publicação da revista *ZAP Comix* n. 1, por Robert Crumb, o ponto inicial da HQ alternativa, ou seja, contrária às normas de produção do *mainstream*: “Thus Crumb demonstrated that it was possible (though not easy) for one cartoonist to take complete control of a package whose very dimensions were designed with impersonal assembly-line production in mind” (2005, p. 11)**. Podemos traçar um caminho de influências que levaram à atual produção de Bechdel: o impulsionamento do *underground* por Crumb fez Justin Green, colega de Art Spiegelman em publicações de HQs alternativas nos anos 70, levar adiante o seu projeto artístico, publicando o primeiro quadrinho autobiográfico da história, *Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary* (1972) (HATFIELD, 2005, p. 131) – sem o qual, pela sua vez, Spiegelman não teria publicado *Maus*. *Maus*, de modo único, influenciou a geração de quadrinistas – entre eles, Alison Bechdel – que, desde o começo dos anos 2000, publicam obras autobiográficas. A abertura do campo da autobiografia nos quadrinhos possibilitou a entrada de Bechdel na área; mas isto só foi possível, de fato, devido ao aumento gradual da presença e visibilidade femininas na produção de HQs – meio que, como qualquer outro pertencente à sociedade ocidental masculinista, desde o seu início dificultou ou invisibilizou a entrada das mulheres, como artistas e como protagonistas das histórias produzidas: “O feminino, em termos simbólicos e de representação, continua sendo objeto a ser reprimido. Seja o feminino presente na mulher, seja o feminino presente no homem, é a tradicional representação do feminino que parece sofrer grandes repressões” (BOFF, 2014, p. 59). A autora ressalta, no entanto, que a posição secundária da mulher nos quadrinhos também deve ser relativizada, e que boa parte de seu protagonismo não significou a representação “de um ambiente libertário e de autonomia feminina” (pp. 69-71) – a produção mesma de Alison Bechdel pode servir como exemplo da dificuldade de livrar-se da opressão do patriarcado, mesmo em vivências alternativas e criticamente conscientes do seu mecanismo.

A noção mesma de quadrinhos autobiográficos contém algumas tensões. O gênero autobiográfico, por si só, gera desconfiança quando se é lembrada a impossibilidade

* A reavaliação dos quadrinhos como um meio de autoexpressão, então, começou com a usurpação, pelo *underground*, daquele objeto trivial, a revista em quadrinhos (tradução nossa)

** Assim, Crumb demonstrou que era possível (apesar de não ser fácil) o controle completo de um cartunista sobre um invólucro cujas dimensões mesmas foram definidas sob o modelo de produção em série (tradução nossa).

absoluta de registrar-se uma vida, apreendê-la em sua totalidade, não só pelas limitações próprias da materialidade da literatura como pelo seu caráter de construção imaginativa e artística, que segue outros padrões de funcionamento à parte dos parâmetros da realidade, como apontado no primeiro item desta introdução. Além de desconfiança, a autobiografia torna-se aversiva, podemos dizer, quando associada à época atual, não por acaso a de sua maior popularidade: uma época na qual não há somente a pobreza de experiência que já afetava gerações anteriores, mas o surgimento da criação de uma experiência falsa, destilada também em obras tidas como ficcionais. A respeito desta questão, Adorno (2006) destaca a perda da potência expressiva do romance e da pintura para os meios próprios à indústria cultural, apontando a presença de elementos biográficos em produções literárias contemporâneas como consequência da padronização resultante de tal perda da identidade da experiência (pp. 55-57) – possivelmente, esta mesma perda é o que facilitou, na atualidade, a identificação do público com o quadrinho autobiográfico e seu consequente fascínio pelo mesmo; porém, não se deve esquecer do potencial próprio à alteridade presente em tais obras. O crescente interesse pela história em quadrinhos como objeto de estudo ou de apreciação pode ter relação direta com a posição de destaque da autoficção, mas remete mais à expansão tanto da abrangência dos estudos da Teoria quanto a um impulso, também internamente conflituoso, de voltar-se para um modo de produzir narrativas que ainda hoje tem forte caráter de manufatura e artesanato (e, por isso, é carregado da subjetividade de seu autor) e ao mesmo tempo é incontornavelmente moldado por regras externas a si; mercadológicas – em espelhamento com o conflito entre o reconhecimento de experiências pessoais e padronizadas como constitutivas do sujeito. A autorreflexão, presente nas obras do *underground* que precederam o quadrinho autobiográfico como o conhecemos hoje – intermédio entre objeto de contracultura e produto da indústria cultural –, seria um passo para a aproximação entre indivíduo e texto, à medida em que o indivíduo coloca a si mesmo como discurso (CURI, 2013, p. 44).

A união da HQ com a autobiografia, instaurada nos anos sessenta pelo anti-heroísmo de Robert Crumb e Harvey Pekar (HATFIELD, 2005, p. 110), absorvida nos anos noventa por autores independentes canadenses (explorando um estilo “confessional e autodepreciativo” – MCCLOUD, 2006, p. 112; fazendo ressurgir o espírito criativo da era *underground* “filtrado pela sensibilidade de uma geração autorreferente e irônica” - DANNER, MAZUR, 2014, p. 232) e espalhada para o resto do mundo a partir dos anos 2000 (DÜRRENMATT, 2013, p. 196), já despertou a atenção de teóricos como Chute

(2010) e Hatfield (2005), como mencionado. Além das questões clássicas atribuídas à recepção da autobiografia, a presença da imagem no quadrinho autobiográfico vem instituir, a princípio, uma nova camada de desconfiança e busca por referenciais externos à obra, que correspondam aos fatos e também às construções pictóricas observadas, da mais realista representação à mais abstrata. Por outro lado, teóricos como Alexander Danner e Dan Mazur (2014) veem a representação visual como capaz de despertar empatia no leitor, sendo sua combinação com a literatura intimista eficaz para narrativas traumáticas (pp. 296-297). Curi (2013) vê a imagem transpassada pelo crivo do autor da autobiografia como um aspecto interessante, visto que, apesar de mediada, a realidade produzida pelo autor “diminui o espectro possível de interpretação por parte do leitor” (p. 104).

Como visto, a HQ autobiográfica é historicamente associada ao quadrinho alternativo, apesar de hoje ter perdido, em parte, o seu caráter irreverente. Hatfield (2005) foca em seu potencial como argumento cultural radical, dando valor ao elemento da intimidade e destacando obras do fim dos anos setenta que chamam atenção ao seu caráter confessional “descarado”, “spot-lighting their own manias and fears with a frankness and insistence that amount to a compulsive howl of despair (...) it is this intimacy that authenticates their social observations and arguments” (p. 114)*. O espaço expressivo criado por essas obras deu início à publicação de quadrinhos focados na visibilidade feminina e lésbica através da exposição de vivências cotidianas – publicações não estritamente autobiográficas, mas incentivadoras do autoconhecimento feminino e da associação entre o privado e o político, corrente à qual Alison Bechdel está associada. Este espaço aberto permitiu não só a visibilidade das mulheres e/ou lésbicas, mas de grupos desde sempre sem acesso à fala (trazendo com mais evidência para a indústria cultural a já conhecida torrente de testemunhos desveladores de vivências subalternas) – segundo McCloud, hoje, os quadrinhos “são uma das poucas formas de comunicação de massa na qual vozes individuais ainda têm chance de ser ouvidas” (2005, p. 197). McCloud atenta, ainda, para a importância política do aproveitamento deste espaço:

Sob alguns aspectos, um relato verdadeiramente honesto da vida cotidiana, na ficção ou na não-ficção, pode servir a um propósito social e político, já que ajuda a combater as imagens distorcidas da sociedade que nos são continuamente oferecidas pelos meios de comunicação em massa... Especialmente se as vidas retratadas não são as dos beneficiários do atual estado da sociedade. (MCCLOUD, 2006, p. 38)

* destacando suas próprias manias e medos com uma franqueza e insistência que equivalem a um grito compulsivo de desespero (...) é esta intimidade que autentica suas observações sociais e seus argumentos (tradução nossa).

É necessário notar-se, portanto, que o quadrinho autobiográfico de maior notoriedade, supracitado, foi feito por um judeu que narra a história da sobrevivência de seu pai aos campos de concentração: *Maus* (2005), de Art Spiegelman. Publicado originalmente em dois volumes, em 1986, este quadrinho dá continuidade, “com muito mais clareza do que o poderiam a câmara ou os artigos impressos”, à crueza de estilo experimentada no fim dos anos setenta, “como que para contradizer intencionalmente e em todos os sentidos as populares fantasias de superpoder do grande mercado” (MCCLLOUD, 2006, p. 40).

Observa-se também em Hatfield (2005) a associação feita entre a queda da ideia clássica de super-herói e a busca por histórias vividas por protagonistas menos idealizados. O autor traz atenção aos elementos que constituem a crescente presença de quadrinhos autobiográficos: não se trata de apenas narrar vidas, mas deparamo-nos com uma nova configuração de herói somada à apreciação do comum, do cotidiano. As HQs de Bechdel, no entanto, pouco têm de mundano: “It is here, on the activist end of comic book culture, that autobiographical comics have flourished, overturning the corporate comics hero in favor of the particular and unglamorous common man or woman” (HATFIELD, 2005, p. 111)*. Bechdel, através da reconstrução de sua vivência como artista (e sua aversão/adoração pelo rebuscamento intelectual do pai) demonstra, a todo instante, uma busca pelo ordinário em conflito com a vontade de se destacar.

Hatfield encara a notoriedade de *Maus* também como ponto a partir do qual começa a dificultar-se a limitação entre *underground* e *mainstream* (oposição que reflete outra; entre autenticidade e reprodução): “In fact, *Maus* represents the entry of the underground into the mainstream book trade (...)” (2005, p. 18)**. A menção de McCloud à meticulosa documentação usada para a produção de *Maus* em relação ao seu produto final, em quadrinhos, entra em ressonância com o questionamento acerca da HQ como suporte para relatos verídicos. Douglas Wolk associa o aspecto da crença ao formato narrativo-visual da HQ: “It's not just unreal, it's deliberately constructed by a specific person or people. But because comics are a narrative and visual form, when you're reading them, you *do* believe that they're real on some level” (WOLK, 2007, p. 20, grifo do autor)***. Bechdel trabalha, em seus quadrinhos, esta confiança em seu aspecto visual,

* É aqui, no braço ativista da cultura dos quadrinhos, que os quadrinhos autobiográficos floresceram, derrubando o herói dos quadrinhos corporativos em favor do homem ou da mulher comuns, individuais e sem glamour (tradução nossa)

** De fato, *Maus* representa a entrada do *underground* no comércio *mainstream* de livros (tradução nossa).

*** Não é apenas algo irreal, é deliberadamente construído por um ou mais indivíduos. Mas devido ao fato de os quadrinhos serem uma forma narrativa e visual, quando são lidos, acredita-se *de fato* que são reais em algum nível (tradução nossa).

alternando entre apoiar-se completamente à fidelidade da imagem e desestabilizá-la.

O que, possivelmente, mais provoca incômodo na leitura de HQs autobiográficas guiada por qualquer tipo de busca por verossimilhança é a presença pictórica do autor, em sua versão autodesenhada. Como mencionado anteriormente, na maioria dos casos os autores não reproduzem a sua imagem de maneira realista – o leitor depara-se com a proposta de um discurso que se atém ao real associado a traços caricaturais; distorcidos. Não se trata, além disso, de um autorretrato singular: a imagem do autor permeia toda a obra, posto que o tempo é expresso espacialmente na HQ, e dificilmente um autorretrato será idêntico aos demais dentro da mesma. Chute (2010) vê este recurso como possibilitador de um projeto contínuo e aberto de autorrepresentação, na qual haja diálogo entre suas diferentes modalidades (p. 5), ao passo que Hatfield associa a fragmentação do espaço a uma conseqüente fragmentação da identidade do autor de tais quadrinhos, afirmando que a verdade deste autor consiste em se permitir identidades múltiplas, repetidas – tal fenômeno existe em qualquer modalidade autobiográfica, porém se torna mais clara nos quadrinhos (2005, p. 126). O trabalho da alteridade multiplicada através da incorporação da artista no desenho promove, no espaço da página do quadrinho em que a desenhista é objeto e também sujeito das narrações da obra, uma atividade de reelaborar outra alteridade, a do feminino, em relação à sociedade patriarcal no qual está inserido.

Volta-se à menção ao que não pode ser representado: tanto na autobiografia como na HQ, todos os pontos que perpassam as suas definições e suas existências enquanto forma são negativos. Esta relação com a ausência se insere também formalmente no quadrinho, no que diz respeito às escolhas de enquadramento: “Comics omit far more visual information than they include” (WOLK, 2007, p. 132)*, e esta ausência é encarada de maneira dupla por Hillary Chute. Ao associar a imagem no quadrinho como indicadora de presença (ao pensar na visibilidade feminina e na HQ como ferramenta de re-visualização do trauma), a autora declara: “Against a valorization of absence and aporia, graphic narrative asserts the value of presence, however complex and contingent” (CHUTE, 2010, p. 2)**, enquanto pensa, por outro lado, o índice de ausência na HQ (ao constatar os *gaps* entre um requadro e outro, assim como as pausas da própria memória traumática): “Images in comics reappear in fragments, just as they do in actual recollection; this fragmentation, in particular, is a prominent feature of traumatic memory

* Os quadrinhos omitem bem mais informações visuais do que incluem (tradução nossa).

** Contra uma valorização da ausência e da aporia, a narrativa gráfica alega o valor da presença, não importa o quão complexa e contingente (tradução nossa).

(...) [a] narrative punctuated by pause or absence” (p. 4)*, em diálogo com o supracitado pensamento de Caruth, sobre os intermédios entre os momentos de compreensão do trauma vivido e a ausência ou incapacidade de sua apreensão. Gillian Whitlock, que cunha o termo *autographics* para os quadrinhos autobiográficos, aponta, por outro lado, para o potencial da HQ de ativar a memória nostálgica, dada a complexa relação dos quadrinhos com as primeiras experiências de leitura, exigindo do leitor um trabalho mais aprofundado de associação entre memória e trauma, assim como para o autor da HQ autobiográfica é cognitivamente mais significativo repensar e retrabalhar o trauma em um formato que é presente em sua vida desde muito cedo (2006, p. 967).

Pensando-se no conceito de *closure*, indaga-se se a participação do leitor ainda continuaria tão ativa, e em que medida isto é positivo na valorização da representação de minorias sociais e eventos traumáticos. Deve-se observar em que medida a repetição de elementos criada por Bechdel proporciona certo nível de familiaridade com o leitor, promovendo, dentro da HQ, a criação de um conjunto de referências que facilitem a sua atividade de conclusão. No entanto, deve-se insistir em problematizar o afirmar-se a identificação através da cartunização, como mostramos acima em referência a McCloud (2005). Hatfield (2005) dá continuidade a esta discussão, afirmando que não há universalidade na simplificação, assumindo a identificação, porém não completa:

Yet McCloud errs in, one, assuming the universality of these culturally coded distinctions or attributes (...); and two, arguing that the reader identifies with (...) the cartoon image in some absolute sense (...) the logical principles or signifying practices of comics, no less than film, militate against a thoroughgoing identification of observer and observed. (HATFIELD, 2005, p. 117)**

Ainda sobre a persona desenhada do autor, Chute coloca a questão: “What does it mean for an author to literally reappear – in the form of a legible, drawn body on the page – at the site of her inscriptional effacement?” (2010, p. 3)*** – Chute, cujo conceito de *embodiment* (incorporação do autor pelo desenho) nos é caro, não considera, aqui, o caráter de reprodução inerente à reaparição em desenho, como se todas as reaparições

* As imagens nos quadrinhos reaparecem em fragmentos, assim com o fazem no ato real da lembrança; esta fragmentação, em particular, é uma característica proeminente da memória traumática (...) [uma] narrativa pontuada por pausa ou ausência (tradução nossa).

** No entanto, McCloud erra em, um, assumir a universalidade dessas distinções ou atributos culturalmente codificados (...); e dois, argumentar que o leitor se identifica com (...) a imagem cartunizada em algum sentido absoluto (...) Os princípios lógicos ou as práticas de significação das histórias em quadrinhos, não menos do que o filme, militam contra uma identificação extrema de observador e observado (tradução nossa).

*** O que significa, para uma autora, literalmente reaparecer – na forma de um corpo legível, desenhado na página – no local do apagamento de seu registro? (tradução nossa)

desenhadas mantivessem sua aura intacta. A solução buscada por Hatfield para o conflito entre uma ideia de verdade e a submissão a padrões de mercado é o que o autor chama de “autenticidade irônica”, a qual, segundo observaremos, é constantemente usada por Bechdel em seus recursos à metalinguagem: “We might call this strategy (...) authentication through artifice, or more simply ironic authentication: the implicit reinforcement of truth claims through their explicit rejection” (2010, p. 125)*. A fim de não se deparar com um relativismo paralisante, o autor aponta também para o ideal funcionamento do quadrinho autobiográfico (e da autobiografia em geral) destacando a diferença estabelecida por Merle Brown, entre *fictive* e *fictitious*: “(...) a story may be fictive yet truthful, insofar as it 'implies as part of itself the art of its making' (...) The fictive, then, problematizes itself, while the merely fictitious strives for transparency” (2005, p. 124)**. Com base no panorama teórico abordado, será dada atenção ao funcionamento dos quadrinhos de Alison Bechdel, sem perder-se de vista a relação que estabelecem entre segurança e instabilidade, assim como a aproximação entre visibilidade e ausência – questões que, ao invés de se opor, andam juntas.

* Podemos denominar esta estratégia (...) como autenticação através do artifício, ou simplesmente autenticação irônica: o reforço implícito de afirmações da verdade através da rejeição explícita das mesmas (tradução nossa).

** Ambos os termos *fictive* e *fictitious* são vertidos ao português da mesma maneira: “fictício”. Porém, o primeiro (*fictive*) alude a uma coesão interna da obra – sentido que é ausente no segundo termo (*fictitious*), de modo que o trecho de Hatfield poderia ser vertido da seguinte forma: (...) uma história pode ser fictícia porém verdadeira, à medida que 'implique como parte de si a arte de sua feitura' (...) O fictício, então, problematiza a si mesmo, enquanto o meramente imaginário busca por transparência.

AS ALTERIDADES DE *FUN HOME*

1. Início da produção: visibilidade através de *Dykes To Watch Out For*

Alison Bechdel encontrou, nos quadrinhos, não apenas uma ferramenta para destilar sua obsessão de registrar a própria vida, mas um espaço para expor e debater assuntos como feminismo e homossexualidade, primeiramente em páginas de quadrinhos fictícios publicadas em série, sob o título *Dykes To Watch Out For*, e posteriormente na publicação de suas memórias relacionadas a seu pai (*Fun Home – a Family Tragicomic*, 2006)⁹ e à sua mãe (*Are you my mother? – A comic drama*, 2012). *Dykes To Watch Out For*,¹⁰ considerada a primeira série lésbica de quadrinhos (série de painéis, enquanto a primeira série lésbica de revistas em quadrinhos é *Come Out Comix*, publicada em 1973 por Mary Wings) (CHUTE, 2010, ROBBINS, 2013), inspirada na revista *Gay Comix*, publicada no início da década de 1980 pela editora *underground Kitchen Sink*, surgiu da necessidade de Bechdel de reconhecer-se visualmente em sua cultura; ganhar visibilidade (CHUTE, 2010, p. 24). Deste modo, o veículo da HQ lhe proporcionava, em sua primeira fase, a visualização de um grupo não representado pela cultura em geral – no caso, as lésbicas – alimentando a construção de sua identidade nos âmbitos públicos e privado, processo que pode ser também observado em *FH*. As histórias contadas em *DTWOF*, no intuito de representar quase jornalisticamente a realidade de mulheres lésbicas, foram inspiradas nas observações de Bechdel do seu grupo social, sendo inegável o caráter autobiográfico presente desde os seus primeiros quadrinhos, mesmo sendo estes fictícios (CHUTE, 2010, p. 177). Não por acaso, a qualidade da série é associada ao seu potencial para a representabilidade: “Bechdel's fame is well deserved. Her characters are real, and funny as only real people can be” (ROBBINS, 1999, p. 103)*. Além da importância para a representação lésbica, *DTWOF* contribuiu para a visualização do corpo feminino em sua diversidade de raças e estaturas, proporcionando uma produção com a qual o público pudesse se identificar e a utilização do corpo como discurso através da reflexão sobre o mesmo (BOFF, 2014, p. 46); ao contrário de seu uso compulsório como objeto de erotização. A associação de Bechdel com a representabilidade feminina na arte é tal que a autora é mais reconhecida, hoje, pelo teste

9 Título, daqui em diante, referido pela sigla *FH*.

10 Título, daqui em diante, referido pela sigla *DTWOF*.

* A fama de Bechdel é merecida. Os seus personagens são reais, e engraçados como somente pessoas reais podem ser (tradução nossa).

que leva o seu nome – *The Bechdel Test* –, que especificamente por seus quadrinhos. O “Teste de Bechdel”, nome dado a um teste debatido por personagens de *DTWOF* que tentavam verificar a presença feminina no cinema, foi retomado pela discussão pública a partir de sua popularização no canal *The Feminist Frequency*, de Anita Sarkeesian¹¹, e consiste de três passos: 1) Conferir se há mais de uma personagem mulher na obra a ser analisada; 2) Se as mulheres conversam entre si; 3) Se o assunto da conversa é qualquer outro que não um homem ou homens (BOFF, 2014, p. 64). O crescente e constante uso do teste, aplicado comumente ao cinema porém podendo ser usado para constatar a visibilidade feminina em outras obras de arte, demonstra uma preocupação, já antiga, das ditas minorias em relação a se ver na cultura. Bechdel, associando o pessoal ao político, permeia este tópico, de maneira evidente ou sutil, com variados tons de ironia, em todas as suas publicações.



Figura 1 – A linguagem irônica de Alison Bechdel*

11 Vídeo “The Bechdel Test for Women in Movies”, publicado no YouTube em 07/12/2009.

* Por que eu não pude ser apenas cartunista? Por que Deus teve que me fazer uma cartunista da minoria oprimida? (tradução nossa)



Figura 2 – Trecho da introdução a *The Essentials Dykes To Watch Out For* (2008)*

Tal busca por documentar-se provavelmente não seria levada à esfera da expressão artística, entretanto, se não houvesse uma corrente de produções de quadrinhos autobiográficos sendo construída nas décadas anteriores, como mencionado na introdução a esta dissertação – os movimentos de autorrepresentação nos quadrinhos encontram-se interligados. Justin Green, autor da primeira autobiografia em quadrinhos, inseria-se num contexto em que a figuração impressionista estava sendo combatida e a expressão mais “direta” começava a ser privilegiada, sob o ponto de vista da assimilação de conceitos e ideais promovidos pela contracultura (CHUTE, 2010). O contexto em que Bechdel produziu *FH*, no entanto, já apresenta mudanças consolidadas trinta anos depois da primeira publicação de Green, a começar pelo processo de produção e veiculação: os *comix* dos anos 60 e 70 eram difundidos na forma de *zines*, revistas cuja produção, simples e barata, focava-se mais no poder de transmitir o que queria ser dito e menos no acabamento de sua forma – a própria falta de rebuscamento acabava por aumentar o interesse em tais revistas, cuja expressão direta correspondia a uma necessidade daquele contexto (CHUTE, 2010, pp. 14-17). Ao passo que se foi dando preferência a narrativas de edição única, não serializadas, e aumentou-se o interesse em preservar melhor as obras cuja contemplação ultrapassava a de um consumo imediato, surgiram edições de quadrinhos no formato de livro, processo este que se observa também na passagem de romances folhetinescos primeiramente publicados em jornais para suas edições definitivas em volumes únicos. A própria série de Bechdel (*DTOWF*) passou por este processo, sendo reunida em livros depois de anos de sua publicação em jornal, além de possuir o traço comum à HQ alternativa, que, mesmo seguindo a linha realista adotada

* Ser uma sapatão assumida não era uma tarefa fácil. A gente não tinha ‘The L Word’. A gente não tinha apresentadoras lésbicas de programas de TV vespertinos. Não tínhamos filhas assumidamente lésbicas do vice-presidente bizarro. (tradução nossa)

por Bechdel em todas as suas produções, possui mais hachuras e sombreados (CHUTE, 2010, p. 253). Assim, por mais que persista a tensão entre o valor artístico dos quadrinhos e sua essência industrial, esforços foram feitos para que tal mídia fosse vista de modo separado de sua primeira aparição material e, veiculada no formato livro nos anos 80, ganhou mais força ao possibilitar a publicação de obras como o supracitado *Maus* (1986), de Art Spiegelman, *The Dark Knight Returns* (1986), de Frank Miller, e *Watchmen* (1987), de Alan Moore e Dave Gibbons. Este novo porte material, associado ao termo *graphic novel*, como vimos, pode, por outro lado, ser expressivo de uma elitização da HQ, dada a sua mudança das bancas para o espaço da livraria e a elevação de seu preço. A mudança em questão é tida por Trina Robbins como ponto positivo ao pensar-se o crescimento da produção de quadrinhos feitos por mulheres e para mulheres, a partir de resultados de pesquisas que afirmam a maior probabilidade de mulheres comprarem livros para si e para os outros: “Getting comics into bookstores was key in gaining access to women readers (...) this audience was eager to read about women's experiences” (ROBBINS, 2013, p. 160)*.

A autobiografia, gênero pertencente às inúmeras expressões autocentradas que hoje fazem parte da expressão popular (testemunhos, documentários, confissões, blogs, perfis em redes sociais, diários publicados etc.), trouxe benefícios quando possibilitou a expressão de minorias, mas a sua introdução na literatura, através de textos híbridos ou declaradamente autobiográficos, faz parte do movimento observado por Adorno (2006), como visto na introdução, caracterizado por gerar obras de valor artístico questionável, direcionadas ao consumo de massa, assim como era (ou ainda é) pensado o destino de qualquer gênero que seja veiculado pela HQ. À parte da discussão de definir HQ como objeto artístico ou não, consideramos a sua inserção na arte e nos meios de comunicação de massa algo positivo, a partir do momento em que a sua visibilidade alimenta o pensamento crítico em torno de seu funcionamento e, no caso específico de Bechdel, pode causar reações diversas da crítica ao mesmo recurso utilizado, como apontado por Jacques Dürrenmatt, ao se referir ao uso de referências literárias, aclamado em *FH* e problematizado em *Are you my mother?* – o teórico aponta a prática da intertextualidade como pertencente não só à autobiografia, mas também à autoficção e, de modo mais abrangente, às ficções moderna e pós-moderna. Tal prática, vista pelo autor – para o qual o trabalho de Bechdel seria seu principal exemplo – como asseguradora de uma

* Trazer os quadrinhos para as livrarias foi essencial para ganhar o acesso às mulheres leitoras (...) esta audiência estava ávida por ler sobre as experiências das mulheres (tradução nossa).

legitimidade literária, aponta também para o enriquecimento cultural dos comentários do autobiógrafo acerca de sua própria vida (2013, p. 197). Whitlock relembra a existência do estilo *academic memoir*, construída de modo a autorizar o self através da exposição de sua virtuosidade (2006, p. 972). Desta maneira, *FH* surge em um contexto no qual uma mídia híbrida como a HQ ganhou notoriedade e aceitação ao ser difundida por grandes editoras, enquanto o gênero também híbrido da autobiografia passa por um misto de veneração¹² e aversão. *FH* adiciona, ao gênero do qual faz uso e também à mídia que o veicula, pontos que tentaremos, aqui, explorar.

2. Alteridade na literatura

Uma autobiografia nunca é essencialmente “auto”, como vimos em Gagnebin (2009) e Hatfield (2005). Assim como em *Maus*, em *FH* fica evidente que a história narrada irá se concentrar tanto no pai do autor como no próprio autor, senão mais – suas semelhanças, como apontado por Chute, são estruturais, senão estilísticas (2010, p. 177). Hatfield (2005, p. 130) vê a supracitada persona desenhada do autobiógrafo como dispositivo narrativo facilitador da biografia de terceiros envolvidos a ele, construindo uma segunda camada de alteridade e retirando qualquer caráter narcisista que poderia haver na reprodução compulsória da autoimagem do autor. Alison Bechdel leva sua pulsão biográfica além, quando se propõe a biografar, de modo breve, os artistas a que faz referência, criando para eles suas próprias personas desenhadas – a questão é se estas, no entanto, possuem a mesma função narrativa, ou se o seu poder de enunciação é anulado pela figura de Bechdel.

Algo óbvio mas que deve sempre ser lembrado, no entanto, é que o leitor da história em quadrinhos confronta-se com imagens justapostas ao texto que lê. As imagens justapostas ao texto sugerem uma concordância ideológica a ser seguida no momento da leitura. Desenhos referentes à autobiografia deveriam, por exemplo, seguir o pacto visto em nossa introdução, cunhado por Lejeune (2008), entre autor e leitor acerca da veracidade do que é narrado (e, no caso, mostrado), para citar apenas uma linha de pensamento. O leitor de *FH* depara-se, porém, com imagens do pai de Alison, referentes à narrativa que a autora entremeia à sua; a biografia dele construída com base em documentos, fotos, depoimentos de sua mãe. Deste modo, temos um duplo problema

¹² Não podemos nos esquecer, por exemplo, do papel das obras de Virginia Woolf, Marcel Proust e James Joyce, na consolidação de romances marcados por elementos autobiográficos.

com esta autobiografia em quadrinhos: além do fato de Bechdel desenhar, representar, *incorporar* as cenas que viveu, ela elabora, sem nenhuma diferenciação formal ou falta de naturalidade, imagens de eventos nos quais não esteve presente, levando tal operação ao extremo em *Are you my mother?* (2012), como veremos adiante. Podemos considerar esta escolha formal como uma fragilidade da obra de Bechdel que desafia a sua interpretação. Tais imagens não-presenciadas são completamente imaginadas pela autora, a partir de relato de terceiros ou pesquisas autônomas, enquanto as demais são reconstruídas e permeadas por um processo de composição que, em si, comporta escolhas conscientes das regras gerais de sua produção. Hatfield (2005, p. 128) sugere que a tensão entre imagem e palavra promove a ocorrência de imagens surreais, bizarras, expressionistas etc. que não anulam o teor de veracidade do relato autobiográfico; podem coexistir com ela. Para o autor, a noção de alteridade nos quadrinhos pode ser fruto da tensão entre os códigos de representação da palavra e da imagem, e esta tensão pode dar origem a metáforas visuais cujo poder de subjetividade equilibraria a objetividade insossa da preocupação por uma verdade autobiográfica. Concordamos com o sucesso do recurso a esta tensão desde que a obra se mostre consciente dos limites que explora.

Assim como nem todas as imagens que vemos na HQ de Bechdel não são, essencialmente, autobiográficas, não se deve tomar por inocente a escolha dos textos que a autora utiliza ao construir paralelos, nos mais variados níveis, com seu pai ou consigo – Ariela Freedman destaca a escolha do modernismo literário pela autora como maneira de construir para si um espaço nesta área (2009, p. 126), algo que a própria teórica problematiza em seguida ao apontar que Bechdel aborda tais obras também em tom irreverente e iconoclasta. O tópico da ausência se encontra, ao longo da obra, desenvolvido em diferentes níveis narrativos e formais. *FH* torna-se, assim, um caso passível de investigação, no qual autobiografia e invenção ocupam posições praticamente intercambiáveis; assim como parece se dissolver o limite entre autonomia artística e a submissão a padrões próprios à indústria cultural. Devem ser levados em conta os recursos formais e narrativos usados pela autora para expor a fragilidade do gênero/meio com que lida, e em que medida tal exposição contribui para a autenticidade de sua obra ou reforça o seu caráter reprodutível. Um dos objetivos deste estudo é pensar, também, se *FH* funciona como autobiografia e o que provoca tensão em sua estrutura enquanto tal – e se tal tensão tem relação direta com o fato de ser uma história em quadrinhos.

Bechdel abre a sua HQ com uma referência ao *Portrait of the Artist as a Young*

Man, de James Joyce, que será o tema de fundo de todo o capítulo. Os capítulos de *FH* não progridem linearmente; são estruturados tematicamente. A narrativa é recursiva, em camadas, e os eventos e imagens se sobrepõem e se repetem (CHUTE, 2010, p. 180). A referência a Joyce inicia, com o título do primeiro capítulo “Old father, Old artificer”, uma série de apropriações e comparações encaradas, na maioria das críticas e revisões do livro, como algo positivo: “*Fun Home* é um livro literário” (CHUTE, 2010, p. 178).

Propomo-nos entender qual é a relação do livro com as obras que aborda e, principalmente, o que sobra dele quando tais construções são minadas. A única posição que pode ser considerada como uma tentativa de desestabilizar *FH* quanto aos paralelos presentes nele é a visão de que Bechdel faz tais comparações por ser emocionalmente distante de sua família (ou melhor, pela ligação emocional da autora com sua família se dar através da admiração incorrespondida e do ressentimento); por construir transposições que impeçam o seu contato imediato com a atividade de narrar diretamente a história de seus pais. Mesmo que tal afirmação não seja de todo equivocada, não se questiona o mecanismo pelo qual a quadrinista escolheu as obras que faz aparecer: aceita-se que ambos Bruce e Alison são leitores ávidos e as obras e os paralelos que lá se encontram têm sua razão de ser com base em um critério puramente sentimental, indissociável de uma visão romântica que não separa a vida da literatura, visão esta que transparece na HQ pela reprodução de cartas em que Bruce expressa sua admiração por obras e personagens literários ou pelos relatos da própria Alison, ora transmitindo de modo direto a fala de seu pai, ora supondo em suas ações a origem em tal maneira de vivenciar o mundo. Chute (2010, p. 185) considera a escolha de tais paralelos como um modo de criticar a distância emocional em sua família e deixar a narrativa ainda mais íntima de Bruce, como se, caso ele a contasse, não haveria diferença entre o seu relato e o presente em *FH*. A literatura, na visão de Chute, está fora da dinâmica da família ao mesmo tempo em que é, ela mesma, a dinâmica da família. Freedman, por sua vez, encara *FH* como um *bildungsroman* “literário” (2009, p. 130; 133), indicando a formação da autora e a estruturação do quadrinho como moldadas pelo ato da leitura e da apreensão do literário unida ao ato de recursar esta formação ao passo que a adquire; propondo outra em seu lugar.

No terceiro capítulo de *FH*, Bechdel, numa tentativa de desestabilizar a si mesma, tenta explicar ao leitor os critérios que movem a sua estruturação autobiográfica:

I employ these allusions to James and Fitzgerald not only as descriptive devices, but because my parents are most real to me in fictional terms./And perhaps my cool aesthetic distance itself does more to convey the arctic climate of our family than any particular literary

comparison. (BECHDEL, 2006, p. 67)*

Aqui, a quadrinista traz à tona novamente a autoconsciência de um aparelho “produtor” externo à obra, que reflete sobre as regras de seu funcionamento. Bechdel tem noção de que está se apoiando em um “device”, um recurso para catalizar a sua narrativa em meios literariamente (e mercadologicamente) aceitáveis. Ela instaura, junto à regra geral, uma regra própria: “my parents are most real to me in fictional terms”. Este gesto centraliza a questão da tensão autobiográfica, e a artista, neste caso, se coloca no papel de leitor que aceita e incorpora a hibridez do gênero – sendo a única pessoa que teria algum domínio dos fatos, autoridade sobre o acontecido, ela é a primeira a colocar em prioridade a ficção. Por outro lado, é possível que o seu desconhecimento do conjunto dos fatos a permita e a estimule a preencher os *gaps* (lacunas identificadas por Chute) com ficção, dando assim um resultado final que passa a ideia de totalidade e, portanto, de real. No entanto, a segunda frase, ainda que permeada de dúvida (e talvez justamente por isso) destrói parte do que foi anteriormente estabelecido. Ao colocar a própria frieza antes de “qualquer comparação literária” (2007, p. 73), Bechdel dá integridade à sua representação, mas coloca em evidência novamente o esqueleto da obra e as suas inseguranças – este ato, por sua vez, pode funcionar como reforçador da autenticidade da obra e da sinceridade (ou, para Hatfield, honestidade) do autocrítico/autobiógrafo, ou pode ser mais uma das várias hipóteses que a autora levanta quase inutilmente – tal suposição, por exemplo, não a impede de continuar fazendo comparações literárias durante todo o livro. Freedman (2009, p. 127) inverte a sentença de Bechdel, afirmando que, para a quadrinista, seguindo a filosofia wildeana de que a ficção determina a forma mesma de nossas experiências, as ficções são mais reais em termos autobiográficos – afirmação com a qual concordamos, sem perder de vista a noção de que, ainda assim, as ficções escolhidas por Bechdel para serem representadas podem passar por crivos outros.

A tensão dialética que Alison quer estabelecer desarma, a princípio, qualquer impulso de não-aceitação dos seus termos – o leitor se dá como vencido pela conexão, quase mágica, feita entre o real e o fictício pela autora. A maneira como expõe a autoconsciência de seu processo de produção é feita de modo a estabelecer as verdades que escolhe: sua aparência de vulnerabilidade logo é mesclada à posição de superioridade ao escolher quais fraquezas revelar. Bechdel dá um novo sentido ao termo

* “Faço uso dessas alusões a Henry James e Fitzgerald não só como recursos descritivos, mas porque meus pais são mais reais para mim em termos de ficção./E talvez meu distanciamento estético transmita melhor o clima ártico de minha família do que qualquer comparação literária” (2007, p. 73).

“autoficção” ou à “autobiografia literária”, se tivermos como referência os trabalhos de Virginia Woolf e Marcel Proust. Ela recria o mesmo padrão de *FH* em *Are You My Mother?*¹³, não só pela vasta reprodução de documentos e arquivos, mas pela incorporação de personagens, também não-fictícios, externos diretamente à sua história: escritores e, em *AYMM?*, psicanalistas, como se os textos e as biografias deles contribuíssem para preencher os vazios na exatidão (ou na validade) de sua própria história, de modo que Bechdel transforma a sua inclusão em uma regra externa ao funcionamento de *AYMM?* – os moldes, antes vazios, podem ser supostos como aleatoriamente preenchidos. O que guia tal “preenchimento” em *FH* são os escritores que Bruce Bechdel admirava e que Alison leu mais pela pressão da figura de seu pai que por pleno prazer (apenas um dos indícios da figura de Bruce em *FH* ser mais forte que a de Helen Bechdel em *AYMM?*) e, em *AYMM?*, a predominância é de autores escolhidos apenas por Alison – não há, praticamente, experiência literária compartilhada.¹⁴ Outro ponto em que observamos a suplementação fornecida pelas biografias citadas é o da dramaticidade. Se contarmos com a dramaticidade das personagens externas a *FH* e *AYMM?*, é possível que elas ultrapassem a ação vivida pela própria autobiógrafa. Neste quesito, nota-se uma fuga à noção geral de autobiografia: Alison Bechdel apresenta pouca ou nenhuma narração de sua vida, no sentido de ações representadas – sem contar-se a trama secundária de sua revelação como lésbica, a autora reconhece que o único acontecimento propriamente dito de *FH* é a morte de Bruce Bechdel (CHUTE, 2010, p. 254). A ação mais presente, a da leitura, funciona como um ponto de acesso aos demais momentos de ação do livro e aos autores que serão incorporados por Alison à trama. Chute diz: “Reading is the site where almost everything happens in *Fun Home*.” (2010, p. 184)*: a leitura é o grande vínculo entre Alison e Bruce, além de ter grande peso na catexia de Alison relacionada à sua sexualidade e ser o único espaço de encorajamento encontrado por Bruce quanto à sexualidade de Alison: mesmo sem ter plena consciência disso, Bruce ajuda a filha ao recomendar-lhe a leitura de *Paradis Terrestre*, de Sidonie Colette. Sexualidade e leitura correm sempre em paralelo em *FH*, e isto é importante para expressar outro vínculo, de força igual ou maior ao da leitura – a homossexualidade de ambos. No entanto, Bechdel continua sozinha: o recolhimento do pai, a internalização de sua opressão, são também transportados ao âmbito da literatura e

13 Referido, a partir de agora, pela sigla *AYMM?*

14 Helen demonstra maior atenção (e identificação) à obra de Sylvia Plath (cf, por exemplo, p. 172) e, como Alison prefere Woolf, é esta que ocupa toda o campo referencial de *AYMM?*. Alison, pelo menos neste aspecto, não se submete à mãe.

* A leitura é o lugar onde quase tudo acontece em *Fun Home* (tradução nossa).

do mito pela autora (Bruce Bechdel é Dédalo e Ícaro; é Dedalus e Bloom) – pelo paralelo literário que confirma a autossuficiência do pai e os múltiplos papéis atribuídos a ele, a autora lhe confere uma morte e ausência duplas.

Tal “distância estética” se mostra também no âmbito formal da obra, no que diz respeito à posição espacial do texto: a narrativa se encontra isolada dos requadros da página, seja envolvida por quadros dependentes (inseridos em requadros com imagens), independentes (caixas de texto que, sozinhas, fazem parte da sequência de requadros) ou literalmente fora da sequência, preenchendo os espaços vazios entre um quadro e outro – área conhecida como sarjeta (MCCLLOUD, 2005), como visto em nossa introdução (ver Figura 3)



Figura 3 – FH, p. 16 (detalhe). Exemplo do texto da narrativa externo aos requadros ou usado em quadros dependentes (como no segundo quadro: “They were lies”), ou em quadros explicativos/descriptivos (como no primeiro e terceiro quadros: “incipient yellow lung disease” e “bronzing stick”).

O primeiro efeito desta escolha formal é a aparência de descolamento entre a narrativa e as imagens, como se não devêssemos, a princípio, lê-los em conjunto – algo que Alison reforça ao fazer desaparecer, ao menos superficialmente, qualquer relação entre um e outro. De acordo com Scott McCloud (2005), o espaço entre um quadro e outro, na história em quadrinhos, tem a função de representar a passagem do tempo; aquilo que o leitor pressupõe cognitivamente ter acontecido para que a imagem do quadro anterior se tornasse a imagem do quadro seguinte (McCloud, 2005, p. 60 e ss.). A leitura dos quadrinhos torna-se menos passiva neste sentido, como visto

anteriormente – contribui-se o tempo inteiro com o conhecimento próprio para preencher as lacunas entre os quadros. Se parte da narrativa de Bechdel encontra-se em tais lacunas, podemos observar um outro modo de deixar clara a impossibilidade performática da autobiografia, a qual jamais será um construto hermético e perfeito e, sim, uma combinação de sentidos que se alimenta da contribuição ativa de seu leitor. De modo mais geral, Will Eisner (2005) afirma que a leitura dos quadrinhos só se dá com base em um conhecimento mútuo do mesmo universo de informações visuais (para que tal contribuição cognitiva aconteça): “(...) para que uma mensagem seja compreendida, o artista sequencial deverá ter uma compreensão da experiência de vida do leitor. É preciso que se desenvolva uma interação, porque o artista está evocando imagens armazenadas na mente de ambas as partes” (pp. 2-7). Quando se trata de uma autobiografia, parece, então, impossível o compartilhamento de conhecimento, dada a especificidade do relato e a intransponibilidade de experiências. O caráter universal da forma contrapõe-se à subjetividade da experiência e de sua representação. A saída encontrada para tal problema, no caso dos quadrinhos autobiográficos, é a repetição de imagens cujo efeito é a criação de uma noção de experiência (compartilhada) no leitor que, ao ter convivido com tal repetição, poderá se identificar com o que lê e experienciar o trauma exibido – tal é a linguagem criada, chamada por Eisner também de “forma literária”, advinda do uso de símbolos reconhecíveis e imagens repetidas para expressar ideias semelhantes. Eisner termina seu livro reconhecendo a dificuldade da participação ativa na leitura de uma obra realista ou, neste caso, autobiográfica:

Uma composição artística que retrata a vida não permite uma participação muito grande da imaginação do leitor. Contudo, o reconhecimento de pessoas (...) e o acréscimo de ações intermediárias são suplementos fornecidos pelo leitor a partir das próprias experiências (EISNER, 2005, p. 148).

De todo modo, não devemos perder de vista a impossibilidade de se medir exatamente, a partir da obra, o grau de participação e compartilhamento de experiências do leitor de quadrinhos autobiográficos, que terá acesso à verdade do autor sempre – e apenas – através de distorções de traços e da reconhecibilidade de estereótipos. O contexto cultural e mercadológico no qual a obra em quadrinhos se insere continua um ponto incontornável; e como todo meio de comunicação em massa, a sua relação com o estereótipo é quase obrigatória (BARBOSA, 2009, p. 104). Segundo Barbosa (2009), a colaboração específica da HQ para a construção da realidade é justamente o viés subjetivo que o artista (principalmente o autor de quadrinhos históricos ou, no nosso caso, autobiográficos) emprega ao reproduzir documentos “que são tidos como verdadeiros”: o

caráter massificado dos quadrinhos abre a possibilidade de reescritas da História (e, aqui, de histórias pessoais) “com um olhar cotidiano, influenciado pelos novos estereótipos ou por novos ícones da cultura de massa”, de maneira a reelaborar parâmetros de realidade e dialogar com um pensamento social historicamente localizado (p. 106). A estruturação da narrativa de Bechdel através da releitura de documentos familiares com base no diálogo com elementos de nível variado de massificação permite esta construção intermediária entre a experiência comum, social, e aquela inerentemente intransponível.

A criação das imagens autobiográficas – desenhar a si mesmo, os seus parentes e conhecidos vivendo os momentos relatados – é associada ao ato da incorporação [*embodiment*] por Hillary Chute e tido como essencial para abordar a história de sua família e assumir os *gaps* (também cruciais em sua argumentação) inevitáveis nos quadrinhos e também na atividade de autobiografar-se. Para a teórica, Bechdel toca seu pai através do ato de desenhá-lo, incorporando a sua ligação com o passado e com o próprio Bruce, ao mesmo tempo que, ao fazê-lo no formato da HQ, reconhece a insolubilidade de alguns vãos de sua história familiar (2010, p. 175). O desenho é um link ao qual a autora pode se identificar, reviver a sua história e tentar resolvê-la no plano artístico e psicanalítico, através da atividade da repetição intrínseca ao processo do quadrinho e da criação de um plano de exposição gráfica e alteridade que sustente, ao menos em parte, a catarse da autora que expõe a sua vivência do trauma – sabendo-se, no entanto, que esta repetição controlada não corresponderia em sua totalidade à repetição própria ao trauma (CARUTH, 1996). Porém, o formato da HQ pode gerar um distanciamento ainda maior entre a autora e sua história, na medida em que o catalisador entre ambos vira mais um obstáculo, quando o desenho vira mais um duplo que uma mediação.

Os *gaps* sugeridos por Chute (2010), dos quais o formato dos quadrinhos nos faz lembrar a todo instante da leitura, não são só da história da família, mas também da memória da autora. Para a teórica, no entanto, os vãos na história são intencionais e essenciais – tal pensamento acaba com a noção de imperfeição, de margem para erro – e fazem com que o leitor entenda melhor a história através de sua tentativa de entender os vazios deixados por Bechdel e preenché-los, assim como as sarjetas promovem a compreensão cognitiva de uma narrativa gráfica: “The result is a deeply crafted, intensely structured object – like a map, or a key, of the relationship it examines” (p. 177)*. Chute

* O resultado é um objeto profundamente trabalhado, intensamente estruturado – como um mapa, ou uma chave, do relacionamento que examina (tradução nossa).

considera o formato dos quadrinhos como viabilizador da impossibilidade mesma de se chegar a uma verdade: “In its comics form we see the materialization of epistemological problems. The book does not seek to preserve the past as it was (...) but rather to circulate ideas about the past with gaps fully intact” (2010, p. 180)*. O caráter de construção, de molde e proteção é tirado da responsabilidade de Bechdel por Chute: a “culpa” de não poder apreender(-se) o real é colocada inteiramente no aspecto formal da HQ, da sarjeta, e não no trabalho de composição da artista. Ao mesmo tempo, a priori é sabido que a artista e sua obra não apreenderão o real.

Com base nas referências que faz, Bechdel estabelece duplos que se ressignificam ao longo do livro, como se precisasse contar sua história de modo mais didático, algo que acrescenta valor semântico aos personagens envolvidos enquanto tira deles seu teor humano, real. O primeiro duplo que Bechdel constrói é feito a partir das figuras míticas de Dédalo e Ícaro, fazendo proveito das origens do livro de Joyce: “for if my father was Icarus, he was also Daedalus (...) who answered not to the laws of society, but to those of his craft”(2006, p. 7)**. Bruce Bechdel tem, neste primeiro momento, as arestas de sua personalidade começando a ser exploradas: O pai de Alison transita entre a figura de Ícaro quando esta ressalta sua vida pessoal e sexual (Bruce tem, desde adolescente, relações com outros homens, algo que não interrompe depois de se casar), e pende para Dédalo ao mostrar sua obsessão de restaurador com a casa onde a família Bechdel mora: um sobrado de 1867, no estilo *Gothic Revival* (estilo arquitetônico popular no século XIX), em Beech Creek, Pennsylvania. Bruce, no entanto, não atendeu totalmente às suas próprias leis, já que cometeu suicídio em torno dos quarenta anos de idade – fato suposto pela autora, a qual tenta justificar com apoio em sua não-realização artística ou sexual, tomando-o como exemplo para não repeti-lo; para sobreviver a ele: *FH* é um quadrinho obcecado com a não-repetição, apesar de sua pulsão material e psíquica a repetir (CHUTE, 2010, p. 184) – o livro não é apenas um funeral para o pai morto, mas uma elegia ainda em vida para a morte de suas vidas artísticas. Esta convivência com a contradição é mostrada formalmente no momento em que Alison compara sua casa ao labirinto de Dédalo, e enquanto narra que “Escape was impossible” (ver Figura 4), desenha a si mesma saindo de casa, lembrando-nos da supracitada possibilidade de convivência entre o contraditório na imagem e o verossímil no discurso (HATFIELD, 2005,

* Em seu formato de quadrinhos, vê-se a materialização de problemas epistemológicos. O livro não se propõe a preservar o passado como era (...), mas, antes, a circular ideias sobre o passado com suas lacunas totalmente intactas (tradução nossa).

** “Porque, se meu pai era Ícaro, era também Dédalo (...) que se sujeitava não às leis da sociedade, e sim às de seu ofício” (2007, p. 13).

p. 128). A relação com a disposição do espaço é importante para a leitura de *FH*, tanto em seu sentido metafórico (a criação de Bechdel foi pautada no reconhecimento dos rígidos limites (auto)impostos de seu pai) como no físico – Chute e DeKoven apontam para a pertinência da relação entre os quadrinhos, mídia focada na organização de espaços, e a arquitetura (2006, p. 775).

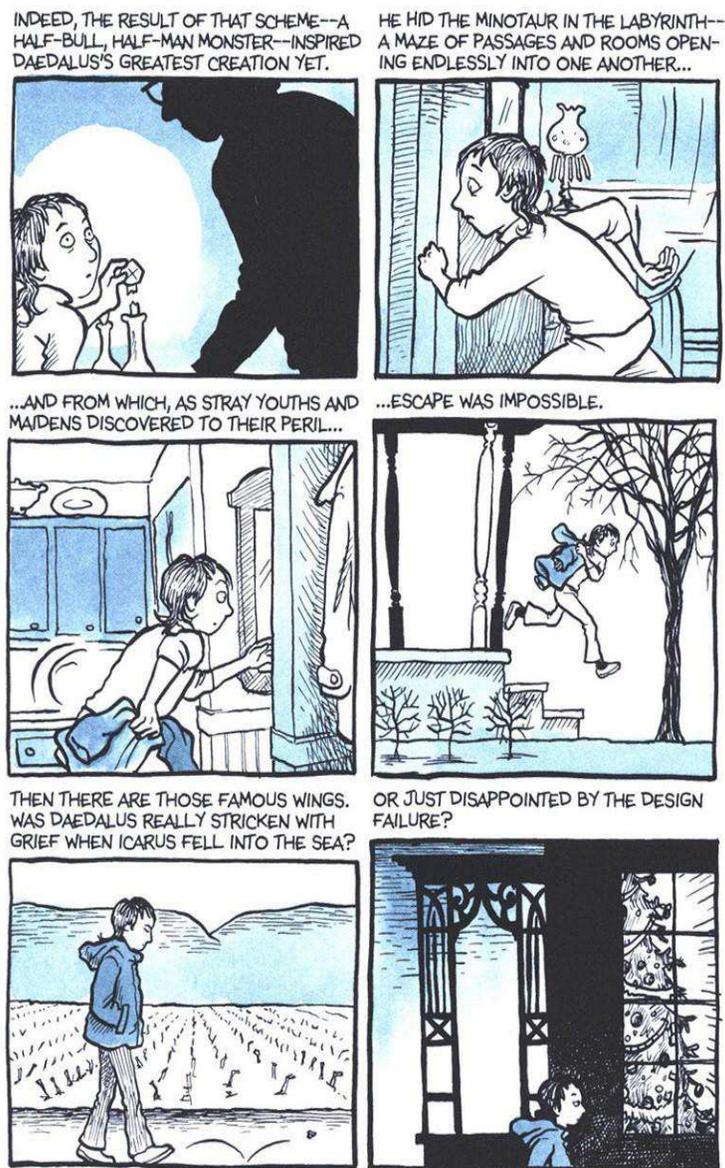


Figura 4: *FH*, p. 12.

A autora manipula os duplos que vai construindo de modo a se colocar cada vez mais como o inverso de seu pai, quando na verdade sabe, e também faz questão de deixar claro, que eles têm pontos cruciais em comum. Hillary Chute vê tal processo como “identification and concomitant disidentification with fathers” (2010, p. 176)*, um processo observado também em *Maus* e em *AYMM?*. Uma das características que mais causam aversão a Alison é o cuidado de Bruce com a casa, associado à vida falsa que levava em família: “I grew to resent the way my father treated his furniture like children, and his children like furniture” (Bechdel, 2006, p. 14)** – o pai, assim como a casa (cuja cor verde que lhe permeia as paredes também é a cor aquarelada das imagens de *FH*¹⁵), revestia a sua falsidade com uma aparência impecável de harmonia e beleza – “he used his skillful artifice not to make things, but to make things appear to be what they were not” (p. 16)***: nesse sentido, Alison também é Dédalo, na medida em que usa da construção, do trabalho artífice, para elaborar sua autobiografia. O requadro com Bruce tirando a foto, escolhendo a composição da imagem, mostra exatamente o que é feito por Alison (ver Figura 5). A casa tem o papel de superfície adicional para camuflar a frustração de Bruce, enquanto funciona também como um dos poucos âmbitos nos quais ele pode se expressar genuinamente. Quanto à cor de *FH* associada à cor da casa, Chute (2010, p. 179) afirma que a HQ constrói sua narrativa como um local alternativo para a história da família. Em relação a isso, pouco pode ser dito sobre a cor vermelha de *AYMM?*, comumente associada ao interior do útero.

* Identificação e concomitante desidentificação com pais (tradução nossa)

** “Me aborrecia o fato de ele tratar móveis como crianças e crianças como móveis” (2007, p. 20).
15 CHUTE, 2010

*** “Ele usava toda sua técnica e habilidade não para fazer coisas, mas para fazê-las parecerem o que não eram” (2007, p. 22).

I DEVELOPED A CONTEMPT FOR USE-
LESS ORNAMENT. WHAT FUNCTION WAS
SERVED BY THE SCROLLS, TASSELS, AND
BRIC-A-BRAC THAT INFESTED OUR HOUSE?



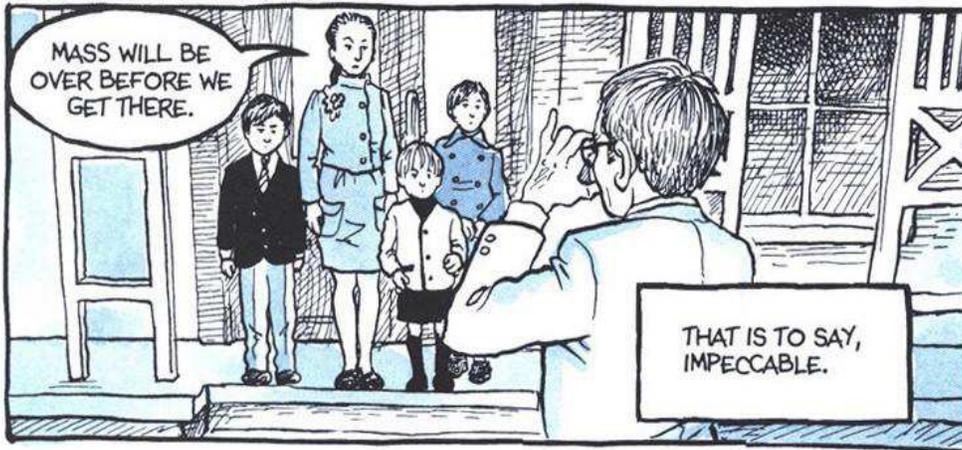
IF ANYTHING, THEY OBSCURED FUNCTION.
THEY WERE EMBELLISHMENTS IN THE
WORST SENSE.



MY FATHER BEGAN TO SEEM MORALLY
SUSPECT TO ME LONG BEFORE I KNEW
THAT HE ACTUALLY HAD A DARK SECRET.



HE USED HIS SKILLFUL ARTIFICE NOT TO MAKE THINGS,
BUT TO MAKE THINGS APPEAR
TO BE WHAT THEY WERE NOT.



Na primeira referência direta ao suicídio de Bruce, Alison traz à tona também a questão da ausência: “his absence resonated retroactively, echoing back through all the time I knew him” (2006, p. 23)*. A ausência é, como vimos, associada às lacunas formais nos quadrinhos por Chute, que contrabalança a busca de Alison por presença. Ela acrescenta, alimentando a oposição Alison *versus* Bruce, a obsessão por presença ao caráter do pai, através da qual ele tenta cobrir os vãos e imperfeições de sua família e de sua personalidade (2010, 180). Na visão de Chute, a própria tensão entre presença e ausência é o cerne do livro, estabelecendo coerência entre o assunto que veicula e o modo como é apresentado: “The contrast, the paradox, of presence and absence limns the book; it is the form, and theme, that most fundamentally constitutes *Fun Home*” (p. 180)**.

Bechdel divide seu livro em capítulos temáticos, mas alonga alguns duplos que constrói de modo que ultrapassem seus espaços, como se cada capítulo contivesse em si o universo do livro inteiro. Assim, começa o segundo capítulo “A Happy Death” (referência direta ao livro *La Mort Heureuse*, de Albert Camus) continuando a comparação entre Bruce e Dédalo: “his death was quite possibly his consummate artifice, his masterstroke” (2006, p. 27)***. A autora compõe cenários com páginas de jornal, aumentando a aura de factualidade de seu relato, e o livro de Camus é utilizado para interpretar não só o suicídio de Bruce, mas seu enredo é comparado ao casamento dele com Helen. É iniciado, aqui, um sistema que será usado até o fim da obra: designar requadros inteiros para a reprodução destacada de um trecho de uma obra literária, usando-o em momentos mais raros para o destaque de verbetes de dicionário e outras reproduções textuais. Tal recurso é usado para exibir algo do texto destacado que Bechdel pretende relacionar à história que conta, porém algumas destas “exibições” podem parecer arbitrárias. A quadrinista reproduz, no entanto, as páginas de livros tocados por ela e seu pai: não observamos apenas o texto reescrito, mas entra também para a composição da imagem os rastros deixados por seus leitores: grifos, manchas, comentários. Este ato de transformar o texto em imagem aumenta a sensação de intimidade entre autor e leitor, a ponto de confundir: o texto exibido em *close-up* nos faz repetir o próprio ato de leitura de Alison – o *embodiment* dos textos e cartas (ou como Chute o chama, “public rearchivement”) força ao próprio leitor um outro tipo de “incorporação” que não é causado pela maioria dos

* “Mas sua ausência ressoava retroativamente, ecoando por todo o tempo que o conheci” (2007, p. 29).

** O contraste, o paradoxo, da presença e da ausência delinea o livro; tal é a forma, e tema, que constitui *Fun Home* da forma mais fundamental (tradução nossa).

*** “Sua morte foi a artimanha final, seu golpe de mestre” (2007, p. 33).

requadros: a sua colocação na “primeira pessoa”; o ponto de vista de Bechdel – este primeiro plano é reproduzido na representação de terceiros em *AYMM?*. Tal efeito é barrado pela constante presença da versão pictórica da autora – podemos considerar que a narrativa é em primeira pessoa, mas a maioria das imagens, pensando nestes termos, é em terceira pessoa: talvez seja esta a maior fonte de estranhamento que a persona desenhada do autor pode causar. A necessidade da presença quase constante do autor incorporado na HQ autobiográfica é um ponto que requer maior reflexão – entra em jogo a prioridade do artista em suas escolhas de composição, além do fato de ele não fazer parte, a princípio, dos conjuntos pictóricos de suas lembranças. Pensando-se em questões formais de assimilação da história, é compreensível o desenho constante de si mesmo, apesar de o leitor já saber que se trata de uma narrativa em primeira pessoa. Tal exercício tem efeito, também, na construção de identidade do autor.

O ato de destacar textos desperta, entretanto, outras questões: o fato de Alison separar requadros inteiros para a reprodução de trechos de obras conhecidas como as de Albert Camus, Marcel Proust, Scott Fitzgerald e James Joyce (mesmo que para contradizê-los), enquanto a menção às obras lésbicas (conhecidas, mas em um círculo social menor) se reduz a seus títulos ou sua aparição como componentes do cenário pode dizer algo sobre a visão que Bechdel tem da literatura, e o uso que faz dela para valorizar o seu livro e também a mídia dos quadrinhos como um todo. Ora, tal pensamento se sustentaria, não fosse a presença de elementos da cultura popular ocupando praticamente o mesmo espaço dado ao que é referido como alta literatura: enquanto Bechdel ressalta a semelhança física de seu pai com Albert Camus (2006, p. 47), em seguida compara a si mesma, em uma foto de infância, com a personagem Wendy da Família Addams (p. 35). *A Família Addams*, criação do cartunista Charles Addams, é uma das poucas referências feitas aos quadrinhos em *FH*, e sua ausência no livro é, de qualquer modo, eloquente – por mais que a linguagem dos quadrinhos esteja obviamente presente nos mais variados níveis, quase não há referência direta a eles, muito menos com fins autobiográficos. Bechdel faz uso autobiográfico, no entanto, d'*A Família Addams*, ao compará-la à sua família, reconhecendo nela a conformidade suburbana unida a elementos incomuns; tétricos. Em “That Old Catastrophe”, o terceiro capítulo do livro, Bechdel mostra – numa cena que ela não presenciou, note-se – uma HQ sendo lida por um colega de exército de Bruce, homem claramente medíocre e muito menos culto que este. Espera-se que esta seja uma referência irônica ao estereótipo do leitor mediano de quadrinhos, porém não resolve a questão da ausência material e discursiva dos mesmos.

Quanto à literatura lésbica, deve-se notar, de todo modo, que ela comporta as únicas representações gráficas da autora tocando um livro. Não existe referencialidade nem paralelismos que constroem um mapeamento da cultura lésbica; porém não há também *gaps* entre Bechdel e livros sobre lesbianismo, e sua relação de menor veneração e maior intimidade para com eles pode ter origem na ausência, ao menos a princípio, de qualquer relação entre eles e os pais da autora. No primeiro requadro da página 76 (ver Figura 6) vê-se a materialidade do livro sendo explorada em um outro nível: a autora liga o livro ao seu corpo da maneira mais íntima possível, com uma mão tocando-o e a outra masturbando-a. A posição “carnal” que o livro adquire o coloca em uma categoria distinta, externa (agora também em outro nível) ao círculo das obras canônicas incorporadas por Bechdel. A ironia do último requadro (“What are you reading? Anything good?”/“– Uh... Not really.”) expressa a relação essencial e de prioridade que a autora tem com tais livros (fazendo-a desistir das demais leituras) e uma certa submissão artística a seus pais, cujo juízo de valor estético provavelmente não aprovaria tais leituras.

* “Está lendo alguma coisa boa?”/“– Hm... Não exatamente” (2007, p. 82).



76

Figura 6: FH, p. 76.

A forma acompanha este pensamento, sendo o único destaque (até então) dado aos textos exibido sem isolamento, em confronto com o rosto de Bechdel (ver Figura 7) – o texto não é colocado em um pedestal, na moldura isoladora e enobrecedora do requadro. Ao mesmo tempo, a autora se desenha atrás da pilha de livros, como se eles fossem os únicos a de fato lhe fornecer real proteção. A relação espacial de Bechdel com os livros lésbicos reforça o papel desta literatura em sua formação individual e, a princípio, diferente de seus pais, trazendo-lhe uma breve sensação de emancipação pela leitura, tema desenvolvido por Michèle Petit: “Este espaço criado pela leitura não é uma ilusão. É um espaço psíquico que pode ser o próprio lugar da elaboração ou da reconquista de uma posição de sujeito” (2013, p. 43). Por outro lado, enquanto a literatura lésbica não é citada, as obras apropriadas pela autora ganham um aspecto de suspensão e aleatoriedade em relação ao resto da narrativa (quando destacadas em requadros que as

isolam) e, além disso, sofrem a interferência da recriação formal e semântica de Bechdel. A falta de referência direta às obras lésbicas as mantém “intactas” e, deste modo, mais reverenciadas e protegidas. O que entendemos aqui como a interferência da autora pode ser comparado ao processo de “desrealização” e “dessubjetivação” ao qual Souza (2011, p. 20) faz menção ao discorrer sobre a crítica biográfica, comentada em nossa introdução, cuja terminologia pode também ser aplicada à atividade que Bechdel desenvolve em *FH*.

O segundo capítulo de *FH* deixa mais evidente a sua instabilidade. O sistema autobiográfico de Bechdel se aproxima ao de um jogo, no qual há aproximação e distanciamento constantes do objeto da narrativa (ver Figura 8): “To be fair, everyone smoked” (2006, p. 48)*. As notas autobiográficas sobre Camus, assim como todas as demais, são citadas sem que Bechdel mencione nenhuma fonte, sugerindo que não somente a autobiografia de Bechdel estaria dentro do “pacto” de Lejeune ou da noção de honestidade reelaborada por Hatfield mencionados em nossa introdução, mas todas aquelas que a autora reconstrói. Note-se que Bechdel leva em conta o autor antes do narrador (“Camus also said...”**), além de comparar o texto dele à sua verossimilhança autobiográfica (“but then, he wasn't a mortician”), supondo a interferência direta da vida do autor em seu texto. “*I suspect that, for my father, death was all too convincing*” – os usos constantes de “*I believe, I suspect, I think*” (e. g. 2006, pp. 13; 28; 47; 48; 64 etc.) fazem de *FH* um prolongamento do diário de Bechdel e sua crise epistemológica.

* “Na época, porém, todo mundo fumava” (2007, p. 54).

** “Camus também disse (...)/Por outro lado, ele não era um embalsamador/Suspeito que, para meu pai, a morte era bem convincente” (2007, p. 54).

THAT IS IN FACT WHAT CAME TO PASS, BUT NOT IN THE WAY ANY OF US HAD EXPECTED.



I'D BEEN HAVING QUALMS SINCE I WAS THIRTEEN...

...WHEN I FIRST LEARNED THE WORD DUE TO ITS ALARMING PROMINENCE IN MY DICTIONARY.



lesbian

les-bi-an \ˈlez-bē-ən\ *adj*, often cap **L** : of or relating to the reputed homosexual band associated with Lesbos | of or relating to homosexuality between females
lesbian n, often cap : a female homosexual
les-bi-an-ism \-ə-niz-əm\ *n* ; female homosexuality
lese maj-es-ty or *lèse ma-jes-té* \ˈlez-ˈmaj-ə-sté\
majesté fr. L læsta majestas, lit. injured majesty | 1 : committed against a sovereign power 2 : an offense

BUT NOW ANOTHER BOOK--A BOOK ABOUT PEOPLE WHO HAD COMPLETELY CAST ASIDE THEIR OWN QUALMS--ELABORATED ON THAT DEFINITION.

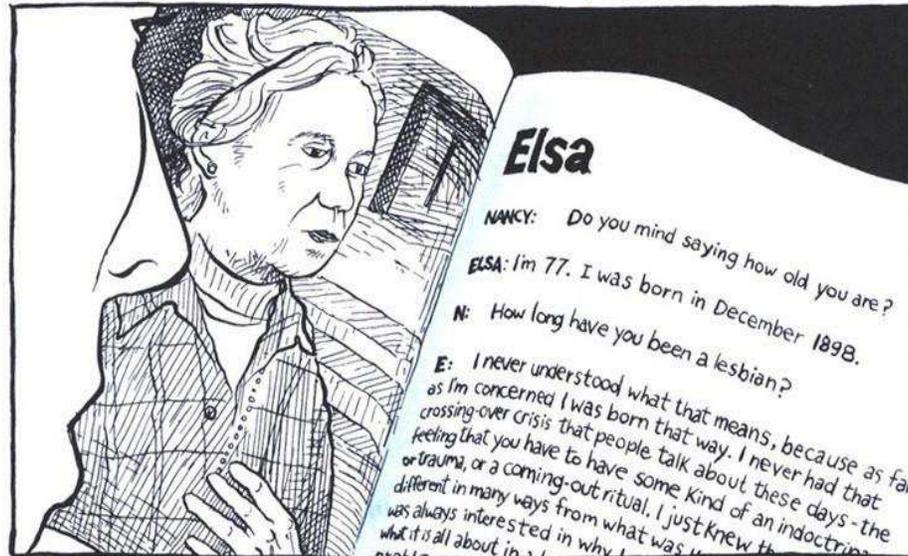
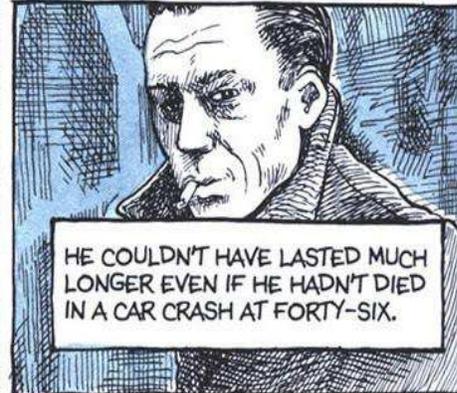
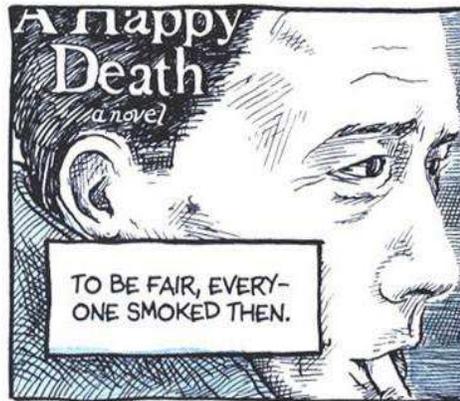


Figura 7: FH, p. 74.

MAYBE IT'S JUST THE CIGARETTE. IN EVERY PHOTO I'VE SEEN OF CAMUS, THERE'S A BUTT DANGLING FROM HIS GALLIC LIP.

BUT CAMUS' LUNGS WERE FULL OF HOLES FROM TUBERCULOSIS. WHO WAS HE TO CAST LOGICAL ASPERSIONS AT SUICIDE?



CAMUS WAS KNOWN TO HAVE SAID TO HIS FRIENDS ON VARIOUS OCCASIONS THAT DYING IN A CAR ACCIDENT WOULD BE *UNE MORT IMBÉCILE*.



CAMUS ALSO SAID, IN THE MYTH OF *SISYPHUS*, THAT WE ALL LIVE AS IF WE DON'T KNOW WE'RE GOING TO DIE.

BUT THEN, HE WASN'T A MORTICIAN.

Yet one will never be sufficiently surprised that everyone lives as if no one "knew." This is because in reality there is no experience of death. Properly speaking, nothing has been experienced but what has been lived and made conscious. Here, it is barely possible to speak of the experience of others' deaths. It is a substitute, and illusion, and it never quite convinces us. That melancholy convention cannot be persuasive. The horror comes in reality from the mathematical aspect of the event. If time



O paralelo que Bechdel enxerga entre si e seu pai perpassa o hábito de ler e a vivência da homossexualidade. A aproximação entre sua vida e a literatura em *FH* pode ser vista como o modo mais apropriado para contar a história de Bruce e também como a aceitação, pela parte de Alison, do modo como Bruce encara a vida enquanto espelho da ficção – o formato de *FH* é, de certa forma, uma submissão a Bruce enquanto a sobrevivência ao mesmo: Alison se identifica com Bruce direta e inversamente. No terceiro capítulo, “That Old Catastrophe”, observamos o momento em que a autora narra a confissão de sua homossexualidade aos pais (e descobre a de Bruce por meio de Helen), exibindo melhor a sua relação irônica com a história dos pais e com a noção de verdade. (ver Figura 9): “I had imagined my confession as an emancipation from my parents, but instead I was pulled back into their orbit” (p. 59)*. Há, aqui, a primeira aparição de Alison, já adulta, em posição fetal – imagem que se repetirá ao longo do livro. Esta página é um exemplo, também, da relação de indulgência que Alison quer estabelecer com o leitor, justificando-se quanto à sua construção de paralelos entre elementos que não estão necessariamente ligados (“I could not help but assume a cause-and-effect relationship”), enquanto introduz, em interlocução marcada formalmente por um quadro, um misto de sarcasmo e autorridicularização com apelo à crença do leitor (“Yes, it really was a Sunbeam Bread Truck”). Bruce é ausente e retroativo em relação a Alison também no âmbito sexual: “Conversely, my father had been having sex with men for years and not telling anyone.” Finalmente, com mais recursos formais que aumentam os detalhes perdidos no traço cartunizado, Bechdel volta a exaltar a relação de Bruce com a ficção: “The line that my dad drew between reality and fiction was indeed a blurry one. To understand this, one had only to enter his library.” Apesar do título do terceiro capítulo estar relacionado ao poema “Sunday Morning”, de Wallace Stevens, pelo qual sua mãe tinha especial afeição, a presença do paralelo entre Bruce Bechdel e o personagem central de *The Great Gatsby*, de Scott Fitzgerald (romance cujo personagem principal, Jay Gatsby, é um milionário da Long Island pré-crise de 29 que sucumbe à artificialidade de seu meio), é essencial para mostrar o modo como a autora representa a visão que tem de seu pai – as reflexões que elabora a respeito da preferência de Bruce (e Gatsby) pelo artifício, pelo encobrimento do real com afetação e plasticidade, podem ser aplicadas ao próprio fazer autobiográfico: “perhaps affectation can be so thoroughgoing, so authentic in

* “Eu imaginei que a confissão seria uma forma de me emancipar dos meus pais, mas em vez disso fui atraída de volta para a órbita deles.”/ “Não pude deixar de supor uma relação de causa e efeito.”/ “Sim, era da *Raio de Sol Pães*.”/ “Por outro lado, meu pai vinha fazendo sexo com outras pessoas por anos sem contar a ninguém.”/ “A linha que ele traçava entre realidade e ficção era realmente nebulosa. Para entender isso, bastava entrar em sua biblioteca.” (2007, p. 65)

its details, that it stops being pretense... and becomes, for all practical purposes, real” (p. 60)*. A própria sequência de imagens que se segue a esta reflexão ressalta a questão do afetado transformado em real pela materialização, através do desenho, de semelhanças e cenas não presenciadas: a quadrinista compara seu pai biográfica e literariamente com Scott Fitzgerald, além das comparações feitas com o próprio Gatsby (“Gatsby's self-willed metamorphosis from farm boy to prince is in many ways identical to my father's”, p. 63**) e as representações de conversas tidas entre Bruce e Roy, o babá de Alison e seus irmãos com quem teve um caso. Passagens como esta transformam o livro de Alison Bechdel em uma autobiografia de suposições, uma história das hipóteses e das (re)construções mentais-imagéticas. A seguir, a autora declara-se quase “contaminada” com o modo de ser de seu pai, em um novo impulso de auto-justificativa: “Such a suspension of the imaginary in the real was, after all, my father's stock in trade (...) and living with it took a toll on the rest of us” (p. 65)***.

* “Talvez a afetação possa ser tão profunda, tão autêntica nos detalhes, que deixa de ser faz-de-conta... e se torna, para todos os efeitos, real” (2007, p. 66).

** “A obstinada metamorfose de Gatsby, de garoto de fazenda a príncipe, era de certa forma idêntica à de meu pai” (2007, p. 69).

*** “Essa extensão do imaginário na vida real era, afinal de contas, a especialidade do meu pai (...) e conviver com ela teve seu preço para nós” (2007, p. 71).



59

Figura 9: *FH*, p. 59.

Bechdel compara sua mãe, Helen, às personagens fortes de Henry James, como Isabel Archer (de *The Portrait of a Lady*). Comenta, de passagem, a peça inspirada em *Washington Square* na qual a mãe atuou e, de modo mais alongado, compara o fim do casamento de Helen e Bruce com o começo do *Portrait*, além de fazer menção a *The Taming of the Shrew*, de William Shakespeare. A página 71 (ver Figura 10) é um exemplo da irregularidade formal com que Alison constrói os paralelos literários de *FH*. Se transpusermos a distribuição de seu conteúdo em um esquema, teríamos o seguinte: o primeiro e o segundo quadros apresentam *Portrait* no texto e Helen na imagem, o quarto quadro mostra Helen no texto e a imagem com a combinação de Helen mais o texto destacado de *Portrait*, para nos segundo e terceiro quadros da página 72 voltarem-se à mesma organização dos primeiros. O intercâmbio entre ficção e realidade nos âmbitos paralelos de texto e imagem revela uma intenção de igualdade, na visão de

Bechdel, entre os meios dos quais dispõe: não dá prioridade para a escrita quanto à intenção de verdade nem para a imagem no que concerne ao fictício, como pressupõe a convenção (cf. CHUTE, 2010, p. 6).

ISABEL ARCHER, THE HEROINE, LEAVES AMERICA FOR EUROPE. SHE'S FILLED WITH HEADY NOTIONS ABOUT LIVING HER LIFE FREE FROM PROVINCIAL CONVENTION AND CONSTRAINT.

ISABEL TURNS DOWN A NUMBER OF WORTHY SUITORS, BUT PERVERSELY ACCEPTS GILBERT OSMOND, A CULTURED, DISSIPATED, AND PENNILESS EUROPEAN ART COLLECTOR.



MY PARENTS MADE A TRIP TO PARIS SOON AFTER THEIR WEDDING, TO VISIT AN ARMY FRIEND OF MY FATHER'S.

LATER, MY MOTHER WOULD LEARN THAT DAD AND HIS FRIEND HAD BEEN LOVERS.



THEY HAD A TERRIBLE FIGHT IN THE CAR.



Figura 10: FH, p. 71.

OVER THE YEARS, MY MOTHER HAS GIVEN AWAY OR SOLD MOST OF DAD'S LIBRARY.



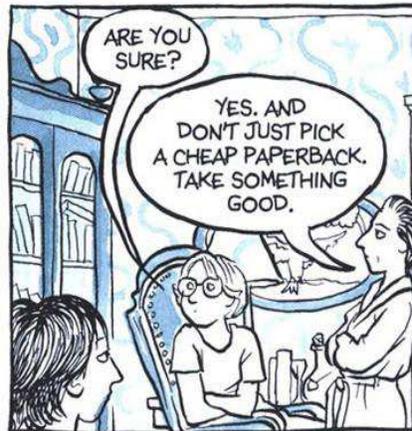
LATER, JOAN WROTE A POEM ABOUT IT.

You're sitting in the library
feet up on his desk.

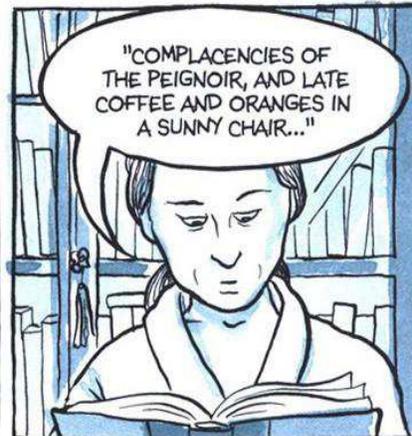
Your mother comes in
her face warm and white
floating gingerly over her
bathrobe.

She tells me to choose a book.

Cloth-bound, grey and turquoise
heavy in my hand as a turtle shell
filled with mud.



OUT OF THE HUNDREDS OF BOOKS ON THE SHELVES, I DON'T THINK SHE COULD HAVE MADE A BETTER CHOICE.



A página 82 (ver Figura 11 acima) exibe um desvio do padrão formal que tentamos observar em *FH*: nela, há um poema desconhecido para o leitor (trata-se de um poema

inédito, escrito por Joan, então namorada de Bechdel) em destaque no segundo requadro; e o poema de Wallace Stevens, que dá título ao capítulo, aparece fragmentado, na forma de falas contínuas de Helen, destacado apenas por seus balões, cujo contorno se alterna de modo aleatório (seu valor semântico é inconstante, ora enaltecendo e endurecendo a fala de Helen, ora mantendo-a neutra). A quebra no padrão de citações literárias reforça a prioridade de Bechdel em seu conjunto: *FH*, além de se apoiar em obras literárias, deve fazê-lo em relação aos personagens envolvidos: o poema de Joan ganhou destaque por fazer alusão ao momento vivido pelas três (Joan, Alison e Helen) logo após a morte de Bruce. Mesmo assim, Alison não abandona o seu hábito de insistir nas comparações: o conteúdo semântico do poema “Sunday Morning” é associado à história da vida de Helen e Bruce, assim como o verso “... that old catastrophe...” é relacionado à vida e morte de Bruce.

No quarto capítulo de *FH*, “In the shadow of young girls in flower”, Bechdel compara biograficamente o seu pai a Marcel Proust (escritor que tratou com frequência do tema da homossexualidade, inclusive em sua *magnum opus*, *Em busca do tempo perdido*), atentando-se à questão da homossexualidade, e fazendo proveito de sua própria vivência do tema para discorrer sobre seu pai com uma ironia ácida, que beira a um resquício de homofobia internalizada. Ainda explorando a relativa liberdade que a imagem tem em relação ao texto na HQ, Bechdel emprega um paralelismo similar ao usado quando comparou sua mãe à personagem de Henry James: as imagens mostram Bruce, mas a narrativa concerne à vida de Proust – há, aqui, o que podemos chamar de ilustração, a certo nível. As imagens do pai de Alison expressam as ações pertencentes à vida de Proust (ver Figura 12): Helen aparece no requadro em que lemos a *caption* (ou legenda) “Proust would have intense, emotional friendships with fashionable women...” e, no requadro seguinte em que Roy (o jardineiro e babá de Alison e seus irmãos) aparece, conclui: “... But it was young, often straight, men with whom he fell in love” (p. 94)*. Esta ilustração, no entanto, é carregada de ironia e um outro tipo de intimidade: Bechdel está num território que é também seu, o da homossexualidade; e o teor de suas comparações acompanha esta mudança de tema. Configura-se, nas comparações literárias, uma terceira camada na narrativa (o que era para ser autobiografia torna-se a biografia do pai e, por sua vez, o que era para ser a biografia do pai torna-se a biografia de um escritor), que permanece, no âmbito da imagem, quase sempre na segunda camada (as imagens

* “Proust travava amizades intensas e emotivas com mulheres badaladas (...) Mas era por rapazes jovens e muitas vezes héteros que ele se apaixonava” (2007, p. 100).

de Bruce ou Helen), se assim podemos chamá-la. McCloud (2006) fala brevemente sobre a “vida dupla” de uma história na HQ, que pode emergir visualmente a partir do momento em que o autor de quadrinhos incorpora aspectos usualmente associados à “boa escrita”, como a profundidade, por exemplo (MCLOUD, 2006, p. 31). A *mise en abîme* provocada pela superposição de biografias e seus espelhamentos é resultado da incontornável tendência de Bechdel a contar a história nos moldes intelectuais de seus pais, e o seu uso dos recursos visuais e narrativos dos quadrinhos, ultrapassando boa parte de seus limites, ironicamente nega o que em primeiro lugar a autora procurava na HQ: um território no qual seus pais não pudessem avançar, como o fariam na literatura. A artista, devido a seu processo narrativo (e não aos nomes que cita ou deixa de citar) intelectualiza a HQ, transformando-a em um território sem defesas, que se deixa dominar pela autoridade de seus pais.

Retornando à página 94 de *FH*, observamos o mesmo desfecho de página e de comparação literária: assim como o faz com Helen x Henry Miller, Alison termina a sua reflexão comparativa em um movimento de mesclar os elementos justapostos, destacando os pontos que impedem o paralelo de ser perfeito: “My father could not afford a chauffeur/secretary./But he did spring for the occasional yardwork assistant/babysitter.”* Outro dado biográfico de Proust que Alison usa, para mais um espelhamento, é o seu hábito, enquanto escritor, de não apenas trazer pessoas reais para as suas obras, mas representá-las, geralmente, com o sexo oposto: “He would also fictionalize real people in his life by transposing their gender – the narrator's lover Albertine, for example, is often read as a portrait of Proust's beloved chauffeur/secretary, Alfred.”**

Bechdel fornece este dado biográfico para nos mostrar, em um misto de aleatoriedade e didática, o seu próprio procedimento: ela também trabalha, em *FH*, a ambiguidade de gêneros que ela e seu pai assumem, como já vimos. Porém, misturando as questões de gênero e sexualidade, Bechdel separa o quarto capítulo inteiro para discorrer sobre outro dos poucos pontos em comum entre ela e Bruce: a sua admiração pelo masculino. Esta é uma região de testes de observação e também de conduta para Alison, que avançava ou recuava à medida que Bruce a oprimia mais ou menos. A composição dos requadros é o que nos permite vê-lo com maior clareza (por exemplo, ver Figura 13) – no último requadro da página 95, ambos são exibidos associados a

* “Meu pai não podia arcar com um chofer/secretário./Mas de vez em quando investia num auxiliar de jardinagem/baby-sitter” (2007, p. 100).

** “Ele também romanceava as pessoas de sua vida trocando o sexo delas – a amante do narrador, Albertine, por exemplo, é muitas vezes vista como um retrato de Alfred, o adorado chofer/secretário de Proust” (*idem*).

elementos que, convencionalmente, não estão ligados à performatividade dos seus gêneros. Além de performarem o feminino e o masculino pelos objetos a que se ligam, sua posição também o exprime: Bruce está curvado, submisso, e é representado como o objeto da observação de Alison que, ambigualmente, observa-o de modo a subjugar-lo, analisar a sua fragilidade (constatar o “undefended gap”); e, por outro lado, admirá-lo.



Figura 12: FH, p. 94.



Figura 13: FH, p. 95.

Falamos aqui sobre misturar gênero e sexualidade devido ao senso comum de esperar-se que um homossexual irá obrigatoriamente identificar-se com o gênero oposto (um homem que gosta de homens deve apresentar-se, em sua aparência e personalidade, como feminino, ou uma lésbica deve identificar-se como masculina). Tendo em mente de que ambos são independentes (BUTLER, 2003), podemos aceitar o uso que Bechdel faz deste senso comum devido à sua intenção de atingir o seu objetivo neste capítulo: comparar-se, com êxito, ao que foi escrito, proclamado ou vivido por Proust. Deste modo, ela faz alusão à identificação dada por Proust ao homossexual como um “invertido”, consciente da data expirada do termo – “Proust refers to his explicitly homosexual characters as 'inverts'. I've always been fond of this antiquated clinical term” (p. 97)* – para logo em seguida aplicá-lo à sua relação com o pai: “Not only were we inverts. We were inversions of one another”** (ver Figura 14)

* “Proust se refere aos personagens explicitamente homossexuais como 'invertidos'. Sempre gostei desse termo clínico antiquado” (2007, p. 103).

** “Não éramos apenas invertidos. Éramos inversões um do outro” (p. 104).

NOT ONLY WERE WE INVERTS. WE WERE INVERSIONS OF ONE ANOTHER.



Figura 14: FH, p. 98.

Como vemos no primeiro requadro da página 98, os balões das falas saem do reflexo do espelho, criando o duplo de Bruce e Alison também no âmbito formal, não apenas semântico. Compreende-se outro exemplo de *mise en abîme*: a HQ, como um todo, tem o propósito de espelhar (através da recriação de imagens) a relação entre Bruce e Alison. A representação material, óbvia, do espelho – que também é um símbolo – reforça a preocupação e ansiedade de ambos em relação à sua imagem enquanto representações de seu gênero e sexualidade. Ambos, em diferentes níveis, performam o masculino, algo que exclui Helen. Esta, por não vivenciar o mesmo descompasso de sua filha e seu marido (e por performar o papel completo do feminino), não pode sobressair senão pela indiferença e pela ironia. A noção de performance de gênero (BUTLER, 2003) nos é importante para entender a manipulação dos elementos de feminino e masculino operada por Bechdel para analisar a personalidade de seu pai e a relação de ambos com a opressão social que sofreram.

Tal ligação entre Bruce e Alison é levada por esta a estabelecer ainda outra relação

de sentido entre os dois: a de tradução. Na página 120 (ver Figura 15), Alison metaforiza o ato de fazer quadrinhos de duas maneiras: a primeira é continuar sua reflexão sobre a tradução do título da obra de Proust para o inglês (para Alison, “lost” não tem a mesma força de “perdu”): “What’s lost in translation is the complexity of loss itself”, frase que alude também à mediação sofrida pela realidade transformada em HQ; e a segunda é a justaposição de fotografias reproduzidas dos dois, pelas mãos desenhadas de Alison, acompanhando a *caption*: “It’s about as close as a translation can get”*: cada foto funciona como um requadro, que ocupa a sua posição devido à composição elaborada pelas mãos da artista. A sobreposição das fotos exprime uma vontade de anular o *gap* entre elas que, no entanto, permanece irrevogável.



120

Figura 15: *FH*, p. 120.

* “O que se perde na tradução é a complexidade da própria perda” (2007, p. 126).

** “É o mais próximo a que se chega em uma tradução” (*idem*).

O quinto capítulo de *FH* apresenta um dado notável para a reflexão que tentamos construir: nele, Bechdel expõe de maneira específica a sua preocupação com a verdade e os distúrbios psicológicos que sofreu na infância, diretamente associados ao período em que viveu o que ela chama de “crise epistemológica”. Não à toa, talvez, é o único capítulo que não tem referências literárias – o momento de tensão máxima é um momento que não suporta a literatura. A única obra que poderia chegar perto disto é a que inspira o seu título (“The Canary-Colored Caravan of Death”): *The Wind in the Willows* (1908), clássico infantil de Kenneth Grahame. No entanto, a autora só faz alusão a uma versão para colorir de *Wind in the Willows* que tinha em sua infância, e a única comparação que faz é entre uma ilustração de um mapa do livro e o mapa de Beech Creek. O foco, aqui, é muito pouco voltado para a obra em si, mas para a vivência que a quadrinista fez dela junto com o pai: ela se recorda de querer colorir uma carruagem de azul, e Bruce Bechdel a impede de fazê-lo, afirmando que, segundo o livro, a cor da carruagem é amarelo-canário: “What are you doing? That's the canary-colored caravan!” (p. 130)* – o momento reflete um aspecto geral da relação entre os dois, que a artista pretende expurgar em sua autobiografia: o pai, infeliz e preso em uma vida submetida a regras, não suporta a liberdade artística e pessoal da filha, forçando-a, até onde consegue, a seguir as mesmas regras às quais se sujeita. A reprodução do mapa de *Wind in the Willows* acompanha uma análise autorreflexiva de Alison: “But the best thing about the *Wind in the Willows* map was its mystical bridging of the symbolic and the real, of the label and the thing itself. It was a chart, but also a vivid, almost animated picture” (p. 147)**. A descrição que a autora dá de tal imagem mostra a ambição de seu próprio projeto autobiográfico, consciente de seus obstáculos formais e ideológicos – pode-se ler, da mesma forma, a abundância de reproduções de seu próprio diário neste capítulo sem paralelos literários como maneira da autora mostrar que a referência literária e a referência a seus arquivos não fazem parte de uma hierarquia enquanto fontes de interpretação e significação do vivido.

No sexto capítulo de nosso objeto de estudo, “The ideal husband”, a apropriação do literário se encontra sob um aspecto mais próximo à familiaridade. Relacionada à vida e obra de Oscar Wilde (mais especificamente, às peças *An ideal husband* e *The importance of being earnest*), esta parte de *FH* explora a vivência do texto teatral e sua proximidade através da fala, e a ausência de limites gráficos entre as personagens e os

* “O que você está fazendo? É a carruagem amarelo-canário!” (2007, p. 136).

** “Mas a melhor coisa do mapa de *O Vento nos Salgueiros* é a ligação mística que fazia entre o simbólico e o real, o rótulo e a coisa em si. Era um mapa, mas era também um desenho vivaz, quase animado” (2007, p. 153).

textos abordados nos lembra a intimidade de Bechdel com textos feministas e lésbicos; intimidade reconfigurada na aproximação biográfica entre a homossexualidade de Bechdel, seu pai e o autor abordado no capítulo em questão. O texto, em sua materialidade, não ganha destaque como as outras obras literárias que Bechdel expõe; suas falas são registradas enquanto performance; dentro de balões, no momento em que Helen Bechdel treina com a filha as suas partes em uma representação de *The importance of being earnest*. Adiante, observa-se a estrutura utilizada pela quadrinista anteriormente, segundo a qual as *captions* narram dados biográficos de Wilde (sobre as referências veladas à homossexualidade em *The importance* e os julgamentos pelos quais passou), enquanto as imagens mostram cenas dos ensaios da peça em que Helen atuou. Bechdel interpreta a obra de Wilde de acordo com a sua biografia de modo mais livre e evidente do que no caso dos outros escritores: “In *The Importance*, illicit desire is encoded as one character's uncontrollable gluttony” (p. 166)*. A presença, na narrativa, dos vizinhos de Bechdel (os Gryglewiczses) em sua autobiografia parece arbitrária a um primeiro momento, mas a menção à oferta deles de sexo grupal aos pais de Alison pode ser ligada a um dos temas do capítulo – a realização de desejos proibidos (notavelmente, a performance da essência homossexual; agir de acordo com sua sexualidade), à qual a biografia de Wilde está associada, dada a busca do escritor pela satisfação dos próprios prazeres.

O paralelo mais significativo traçado por Bechdel é, no entanto, feito no nível biográfico: a autora compara o julgamento de Wilde, por se envolver com um menor de idade, ao julgamento de Bruce, que vendeu bebida alcoólica a um jovem – a referência é feita ao discurso de Wilde em sua defesa, e novamente Bechdel destaca os pontos em que o paralelo não é exato: “My father did not provoke a burst of applause in the courtroom, as Oscar Wilde had (...)” (p. 180)**. A autora, como o faz em outros pontos de *FH* e *AYMM?*, não dá fontes para as informações biográficas de Wilde, colocando novamente em questão a flexibilidade do limite de sua crise epistemológica.

O sétimo e último capítulo de *FH*, “The Antihero's Journey”, faz uma segunda referência a Joyce (dessa vez concentrando-se em *Ulysses*), completando o pretendido ciclo. Livro preferido de Bruce, *Ulysses* é abordado por Bechdel com cautela, que ora pende para o desprezo, ora para a cerimoniosidade. A apropriação de termos relacionados ao universo do autor volta a ser usada como modelo de paralelo: I had little

* “Em *A Importância*, o desejo proibido está codificado na gulodice incontrolável de um personagem” (2007, p. 172).

** “Meu pai não provocou uma salva de palmas no tribunal, como Oscar Wilde (...)” (2007, p. 186).

patience for Joyce's divagations when my own odyssey was calling so seductively" (2006, p. 207)*. Alison discorre em maior detalhe sobre o elo construído entre ela e Bruce a partir da literatura, relatando o período em que caiu na turma de inglês ministrada pelo pai, onde se constrói outra relação ambígua entre eles (de papéis intercambiáveis), a de professor e aluno. Antes de chegar aos pontos comparativos principais do capítulo, Bechdel suscita semelhanças ao longo do caminho. Exemplo disto é a cena da aula de Bruce sobre *The Catcher in the Rye*, de J. D. Salinger, na qual o assunto era justamente a relação nova, de maior intimidade, entre aluno e professor que Alison estava começando a desenvolver com seu pai. Tal relação continuou se fortalecendo depois que Alison entrou para a faculdade, apesar da distância física. A página 200 de *FH* revela pela primeira vez, numa carta de Bruce redeseenhada, a ação de comparar-se a personagens fictícios partindo dele próprio, ao falar sobre *As I Lay Dying*: "The Bundrens ARE Bechdels." A recomendação mesma de Bruce a Alison quanto à leitura do *Portrait* ("You damn well better identify with every page", p. 201**) resume a ordem dupla de Bruce, tanto de abraçar a vida artística como de exercitar o ato de espelhar-se na ficção. Esta ordem é seguida à risca em *FH* inteiro, somada à atenção dada por Bechdel a coincidências por ela intensificadas, revelando uma importância forçada, como, por exemplo, a passagem em que registra a entrevista com o professor que daria a disciplina sobre *Ulysses*:

Remarkably, this interview with Mr. Avery occurred on the selfsame afternoon that I realized, in the campus bookstore, that I was a lesbian./And indeed, I embarked that day on an odyssey which, consisting as it did in a gradual, episodic, and inevitable convergence with my abstracted father, was very nearly as epic as the original. (BECHDEL, 2006, p. 203)***

O capítulo em questão é, também, o espaço no qual Bechdel expressa sua aversão à maneira como lhe foi ensinada literatura na faculdade, usando a aula sobre *Ulysses* para questionar os métodos dos professores: "Was it really necessary to enumerate every last point of correspondence [com a *Odisséia* de Homero]?"**** – curiosamente, tal é o método principal da autora, que se subdivide da enumeração de semelhanças para a constatação das disparidades e a construção de parte de tais semelhanças. Nem o próprio capítulo em questão foge das construções de Bechdel: Mr. Avery, o professor, é visto como Nestor, e sua namorada, Joan, é associada ao gigante Polifemo devido ao fato

* "Eu, no entanto, tinha pouca paciência para as divagações de Joyce, com a minha própria odisseia me chamando, tão sedutora" (2007, p. 213).

** "É bom que você se identifique com cada página" (2007, p. 207).

*** "Notadamente, a conversa com o prof. Avery ocorreu na mesma tarde em que descobri, na livraria do campus, que eu era lésbica./E, de fato, naquele dia embarquei em uma odisseia que, na qualidade de convergência gradual, episódica e inevitável com meu pai abstraído, era quase tão épica quanto a original" (2007, p. 209).

**** É mesmo necessário apontar cada ponto de correspondência? (2007, p. 212).

de um de seus olhos ser de vidro. Quando se refere à conversa que teve com Bruce sobre homossexualidade, retoma o desencontro entre Stephen e Bloom em “Cilo e Caribdis” para ilustrar o caráter vago e inseguro da conversa. Retomando o tom irônico, Bechdel parodia “Ítaca”¹⁶: “He thought that I thought that he was a queer. Whereas he knew that I knew that he knew that I was too” (p. 212)*. Ironias à parte, a autora retorna a um momento sério, retratando a conversa aberta que tiveram pouco antes de Bruce morrer – o seu “momento de Ítaca”, diálogo cujas páginas a autora articula para retomar a dúvida concernente aos vários duplos construídos: ela não sabe quem performa o papel do pai e do filho, dando continuidade ao paralelo: “It was more like fatherless Stephen and sonless Bloom” (p. 221)** – esta falta de identificação completa com o papel de filha ressurgirá em *AYMM?*, sob o respaldo teórico de Miller (1997). Bechdel usa um critério de comparação que não aparece antes em *FH*: a pessoa Bruce é comparada ao livro *Ulysses*, por suas contraposições: O primeiro relaciona-se essencialmente ao *não* e o segundo ao *sim*; e o livro foi banido por ser obsceno, enquanto Bruce se matou por se esconder a vida toda. Bechdel apresenta dados “biográficos” de *Ulysses*, demonstrando a aplicabilidade de seu processo de composição a praticamente qualquer objeto que contribua para o efeito final que quer atingir com sua obra.

3. Alteridade na imagem: *embodiment*

Outra tensão se faz, a partir da transposição da autobiografia para a imagem: Bechdel faz uso do suporte gráfico dos quadrinhos não apenas para reproduzir a sua imagem e a de terceiros, mas também para redesenhar arquivos relacionados às vidas narradas. Todo este processo é reconhecido, como vimos, como incorporação ou *embodiment* (CHUTE, 2010), que significa não apenas dar corpo, através da imagem, à autobiografia e todos nela envolvidos, mas o termo expressa também o ato de refratar a autobiografia não só pelos processos mentais, mas pelo corpo do artista que (re)desenha, e sua experiência daí adquirida. A carga de rastros deixados pelo autor tanto na caligrafia usada quanto em outras marcas gráficas como o traço dos requadros, dos balões e, obviamente, o desenho em si, levam teóricos como Hatfield (2005) e Drucker (2008) a concordar que o fazer quadrinhos é algo inerentemente autobiográfico; mas, tendo em

16 O trecho original: “He thought that he thought that he was a jew whereas he knew that he knew that he knew that he was not” (JOYCE, 1992 p. 682).

* Ele pensava que eu pensava que ele era bicha. Ao passo que sabia que eu sabia que ele sabia que eu também era” (2007, p. 218).

** “Foi mais como Stephen sem pai e Bloom sem filho” (2007, p. 227).

mente o caráter mercadológico da HQ, esta afirmação nos interessa à medida que a profundidade da idiossincrasia do autor é desenvolvida através da exposição de suas técnicas de desenho. Não podemos ignorar que o próprio caráter autoral dos elementos paratextuais de uma HQ também pode ser absorvido por seus mecanismos de reprodução. Drucker, por exemplo, aponta que o texto dos quadrinhos é “falado” pelo artista, em vez de se sujeitar à mediação e padronização imposta pela sua transformação em tipo (2008, p. 42); porém não levou em conta o fato de serem criadas fontes a partir da letra de mão dos artistas.

O que para Hillary Chute se codifica como *embodiment*, para Charles Hatfield se constrói como *envisionment* (2005, pp. 108-127) Podemos apontar, ainda, para a construção de um *autobiographical avatar* sugerida por Whitlock (2006, p. 971). A partir da análise da série *American Splendor*, de Harvey Pekar, que Hatfield considera a base fundadora do que hoje conhecemos como quadrinhos autobiográficos (enquanto Chute vê os primeiros traços do gênero nas publicações de Justin Green), Hatfield desenvolve o seu conceito: “though not interchangeable, the two are one. (...) Pekar has succeeded in mythologizing himself (...) the working-class hero of *American Splendor* emerges as a complex, provoking character who just happens to bear an unmistakable likeness to his creator. (2005, p. 109)*

Para Hatfield, os quadrinhos autobiográficos promovem uma continuação da intenção autobiográfica no sentido de proporcionarem o contato imediato, e gráfico, entre a autoimagem de um indivíduo e os fatos do mundo externo. A questão da autenticidade é ligada por ele à noção de aparência, remetendo-o à semelhança gráfica entre o protagonista autobiográfico e sua relação com a noção de si do artista. Apoiando-se no argumento de Stephen Shapiro sobre a autobiografia, Hatfield propõe que o desenho de si é o meio de persuasão mais potente dos quadrinhos autobiográficos: “If autobiography is a kind of rhetorical performance in which one, as Shapiro says, tries to 'persuade the world to view one's self through one's own eyes,' then autobiographical comics make this seeing happen on a quite literal level, by envisioning the cartoonist as a cartoon” (p. 114).**

À parte da questão autobiográfica, outra potencialidade do desenho e da

* Apesar de não intercambiáveis, os dois [autor e persona desenhada] são um. (...) Pekar foi bem-sucedido ao criar um mito de si mesmo (...) o *working-class hero* de *American Splendor* surge como um personagem complexo e provocador, que, por acaso, é inegavelmente parecido com seu criador (tradução nossa).

** Se a autobiografia é um tipo de performance retórica na qual, como diz Shapiro, tenta-se 'persuadir o mundo a ver-se através dos próprios olhos', então os quadrinhos autobiográficos fazem esta visão quase literalmente acontecer, pela visualização do quadrinista enquanto quadrinho (tradução nossa).

reinscrição de corpos apontada aqui é a do seu transporte para o âmbito do visível; do representável, tanto em relação ao trauma quanto à presença de corpos antes invisibilizados na cultura. Arriscamos, aqui, a conexão entre a ideia de incorporação já citada e a noção de gênero como personificação [*impersonation*] posta em questão por Butler (1993). Vimos previamente que a filósofa constrói seus pressupostos a partir da separação entre gênero e sexualidade; porém reconhece o gênero, apesar de não completamente determinante, como uma incorporação de normas feita em um processo que envolve repetição (p. 231). Ora, a atividade de Bechdel como reprodutora, no campo da imagem, de padrões de gênero e tentativas de quebra do mesmo (ao mostrar suas escolhas de aparência, vestimenta e postura – e as de seu pai) espelha a sua própria vivência de gênero, aprofundando-a no âmbito textual à medida que reflete os limites encontrados pela consciência da autora da possibilidade de sua transgressão. As escolhas de Bechdel para representar o ser-mulher seguem a mesma subjetividade autobiográfica, e a ideia do corpo feminino desenhado/performado como representativo de um grupo só pode ser levada até certo ponto – Butler afirma que a parte do gênero que é performada não é a “verdade” do mesmo. Ao analisá-lo psicanaliticamente, a autora aponta que, pelo contrário, o que é performado “trabalha para esconder, senão desmentir, o que permanece opaco, inconsciente, imperformável” (p. 234).*

3.1 Autorreflexividade

Lidar com a teoria da autobiografia é lidar com uma noção de ceticismo, mesmo que velada, ligada à ideia da impossibilidade de alcançar-se o total, seja pela lembrança do autor, seja pelo resultado de sua obra. Ler uma autobiografia em quadrinhos é deparar-se com desenhos e desconfiar deles. Ao pensar sobre o porquê de autoras mulheres se destacarem na produção de quadrinhos autobiográficos, levantamos a hipótese de que o espaço de ressignificações através do desenho, unido à possibilidade de trabalhar-se criticamente o próprio meio, permita o livre desenvolvimento de questões relacionadas ao feminino. As questões feministas, existenciais e acerca da forma autobiográfica continuam em aberto – *FH* incorpora a dúvida ao máximo (culminando, como veremos, no quinto capítulo, em que Bechdel apresenta ao leitor os seus momentos de crise epistemológica), e deixa claro, por meio da técnica metanarrativa, sua constante

* Tradução nossa do original: “works to conceal, if not to disavow, what remains opaque, unconscious, unperformable”.

insegurança. Em movimentos contrários, demonstra desprendimento quanto à rigidez do fazer autobiográfico, ao trocar deliberadamente as imagens e deixar claras suas escolhas. Um exemplo disto em *FH* é o seu segundo capítulo, construído com bases psicanalíticas na questão da arbitrariedade da morte. Na página 41 (ver Figura 16), Alison, ao recontar a história que sua avó sempre lhe contava, de como seu pai, ainda criança, fora resgatado por um carteiro, deixa claro que sempre imaginou o carteiro com roupas de leiteiro – e é assim que o representa graficamente. Ela se justifica, colocando a seguinte frase entre parênteses: “I know Mort was a mailman, but I always pictured him as a milkman, all in white – a reverse grim reaper” (p. 41)*. A afirmação é colocada entre parênteses, porém dentro de um requadro que faz parte da narração; anulando o limite entre a obra e o revisionismo compulsório inerente a ela (procedimento que é levado à exaustão em *AYMM?*). A noção de que não se é fiel aos fatos traz à tona o modo de funcionamento do gênero autobiográfico e de *FH* em particular – a capacidade (ou obrigatoriedade) da diferença e da alteridade na representação. Observamos o mesmo na página 47, na qual Bechdel expõe a definição de morte dada por Camus. Os dois requadros do meio da página (ver Figura 17) expressam a consciência da arbitrariedade versus a representação insistente dela, como no caso do desenho do carteiro como leiteiro, porém, aqui, Bechdel não desenhou o trecho grifado porque era assim que ela guardava tal memória; desenhou-o porque *queria que tal memória tivesse existido* -- “I wish I could say I'd accepted his book, that I still had it, that he'd underlined one particular passage” (p. 47)**: o desenho pertencente a esta *caption* não difere, formalmente, em nada do desenho dos trechos em que Bechdel sugere/deixa claro que o pai de fato grifou. Se a expressão gráfica não muda, é tido que a responsabilidade recai sobre o texto.

* “(Eu sei que Mort era carteiro, mas sempre o vejo como leiteiro, todo de branco – o inverso da Dona Morte)” (2007, p. 47

** “Gostaria de poder dizer que aceitei o livro, que ainda estava comigo, e que ele havia grifado uma certa passagem” (*idem*).

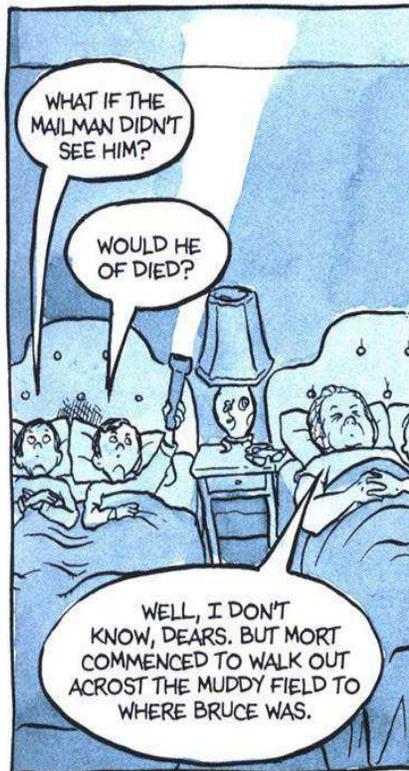
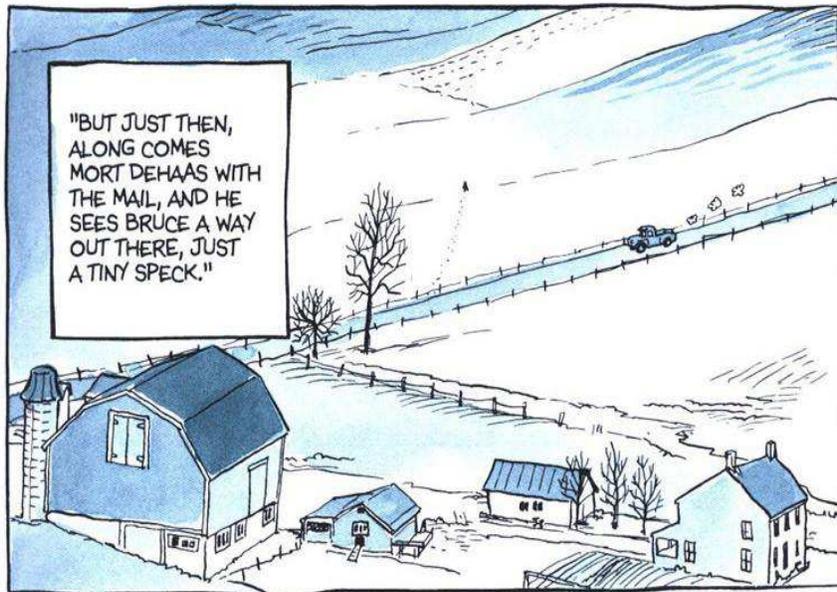
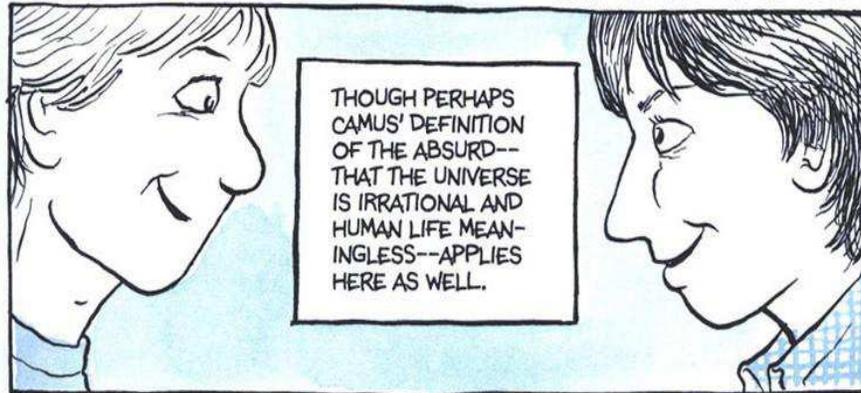


Figura 16: FH, p. 41.

IT COULD BE ARGUED THAT DEATH IS INHERENTLY ABSURD, AND THAT GRINNING IS NOT NECESSARILY AN INAPPROPRIATE RESPONSE. I MEAN ABSURD IN THE SENSE OF RIDICULOUS, UNREASONABLE. ONE SECOND A PERSON IS THERE, THE NEXT THEY'RE NOT.



THOUGH PERHAPS CAMUS' DEFINITION OF THE ABSURD-- THAT THE UNIVERSE IS IRRATIONAL AND HUMAN LIFE MEANINGLESS--APPLIES HERE AS WELL.

IN COLLEGE, I NEEDED *THE MYTH OF SISYPHUS* FOR A CLASS. DAD OFFERED TO SEND ME HIS OLD COPY, BUT I RESISTED HIS INTERFERENCE.

I WISH I COULD SAY I'D ACCEPTED HIS BOOK, THAT I STILL HAD IT, THAT HE'D UNDERLINED ONE PARTICULAR PASSAGE.



longing for death.
The subject of this essay is precisely this relationship between the absurd and suicide, the exact degree to which suicide is a solution to the absurd. The principle can be established that for a man who does not cheat, what he believes to be true must determine his action. Belief in the absurdity of existence must then dictate his conduct. It is legitimate to wonder, clearly and without false pathos, whether a conclusion of this importance requires forsaking as rapidly as possible an incomprehensible condition. I am

IT'S NOT THAT I THINK HE KILLED HIMSELF OUT OF EXISTENTIALIST CONVICTION. FOR ONE THING, IF HE'D READ CAREFULLY, HE WOULD HAVE GOTTEN TO CAMUS' CONCLUSION THAT SUICIDE IS ILLOGICAL.

BUT I SUSPECT MY FATHER OF BEING A HAPHAZARD SCHOLAR.



A SNAPSHOT OF HIM IN A FRAT BROTHER'S SPORTS CAR REMINDS ME OF CARTIER-BRESSON'S PHOTOS OF CAMUS.



Figura 17: FH, p. 47.

A honestidade de Bechdel pode ser vista como uma saída para o paradoxo autobiográfico. Hatfield encara a exposição da dúvida como elemento reforçador do caráter real da obra:

(...) yet this doubt, this radical self-questioning, reinforces rather than corrodes the seeming veracity of autobiography, for the texts' admissions of artifice defer the question of trustworthiness to a new level, that of the very act of creation" (HATFIELD, 2005, p. 124)*.

Hatfield, assim como Chute, reconhece metaforicamente o espaço dos quadrinhos como catalisador formal do gênero autobiográfico: ele afirma, neste caso, que é em tal espaço que se dá a verdade autobiográfica – pensamento semelhante ao de Arfuch (2010) em relação ao potencial autobiográfico intermediário e flexível da produção contemporânea. O que as passagens do segundo capítulo de *FH* nos mostram, no entanto, é que tal espaço não será aproveitado apenas para a verdade autobiográfica investida de pulsões realistas; o âmbito do desenho é utilizado por Bechdel para representar o que não foi visto, o que não aconteceu e o que ela gostaria que houvesse acontecido.

No terceiro capítulo de *FH*, temos novamente um exemplo da tensão irônica e insegura da sinceridade autobiográfica: por meio de um quadro explicativo, Alison precisa justificar e validar o real em seu desenho: “honest to god, we had a painting of a cockatoo in the library”*** (p. 83; ver Figura 18). As “coincidências” são desnaturalizadas e, em seguida, há uma tentativa de naturalizá-las novamente. A preferência pela ficção que Bechdel acusa em seu pai fica evidente nela mesma, quando observamos, ao longo de toda a HQ, a sua insistência nas comparações literárias e o foco nas coincidências encontradas em tais comparações, mesmo que acompanhadas de um ceticismo no qual Alison parece tentar antecipar-se ao leitor: “Causality implies connection, contact of some kind. And however convincing they might be, you can't lay hands on a fictional character” (p. 84)*** – tal é a reflexão da autora quando supõe se há ligação direta entre assumir-se lésbica e o suicídio de seu pai, mas revela um potencial de autossabotagem em relação ao esquema do quadrinho que se propõe construir. A morte de Bruce é traumática para Alison, mas é também um elo entre eles. Forçando algumas relações de sentido, Alison demonstra querer ser responsável pela morte do pai. Entretanto, como Hillary Chute já nos diz, o *gap* entre os dois é incontestável, e graficamente reproduzido ao longo de *FH* (ver Figura 19). Sentindo-se “relutante em desapegar-se desta última ligação”, Bechdel

* (...) mas esta dúvida, este auto-questionamento radical, antes reforça que corrói a veracidade aparente da autobiografia, visto que as admissões de artifício do texto levam a questão da verossimilhança a um novo nível, aquele do ato mesmo da criação (tradução nossa).

** “Juro por Deus que tínhamos uma cacatua pintada na biblioteca” (2007, p. 89).

*** “Causalidade implica em algum tipo de contato, de conexão. E, não importa o quão convincente ele seja, você nunca consegue pôr as mãos num personagem ficcional” (2007, p. 90).

nos dá outro exemplo da tensão entre imagem e texto, representando-se já separada de seu pai, no último requadro da página 86. As janelas funcionam como requadros interiores, sugerindo uma separação não apenas espacial, mas temporal entre pai e filha (o mesmo recurso é usado pela autora na página 139).



Figura 18: *FH*, p. 83.

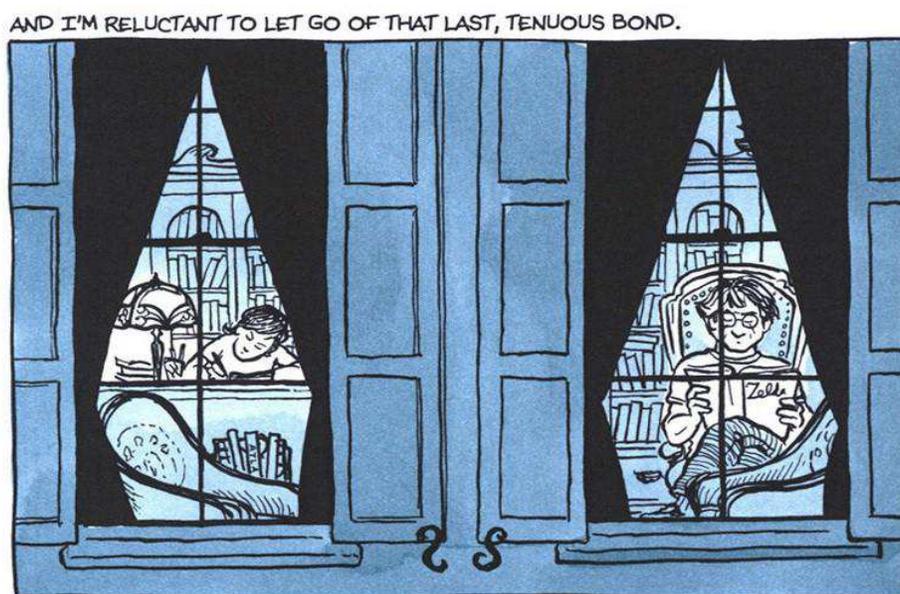


Figura 19: *FH*, p. 86.

Apesar de fazer inúmeras referências à incerteza de sua memória, é apenas quando trata do tema da homossexualidade que Bechdel faz alusão aos conceitos de mentira e verdade, em relação à sua revelação como homossexual, algo que Bruce não conseguiu fazer: “(...) the end of his lie coincided with the beginning of my truth./Because I'd been lying too, for a long time. Since I was four or five” (p. 117)*. Mais adiante, quando pensa em sua reação pública à morte de Bruce, Alison novamente explora a capacidade de representar com imagens as suas hipóteses: “What would happen if we spoke the truth?” (p. 125) – ela se pergunta, ao desenhar a mesma cena (um parente lamentando a morte de Bruce) em dois requadros, o primeiro com a resposta que ela teria dado e o segundo com a que de fato deu. A composição e o traço são os mesmos; restando diferenciar-se real e ficção no nível do discurso. É desta maneira (e com a representação de um sonho, recurso que será mais frequente em *AYMM?*) que a quadrinista inicia o quinto capítulo de *FH*, “The Canary-Colored Caravan of Death”, cujo foco principal será em sua relação com o ato de reconhecer e registrar a verdade e as crises daí originadas. É neste capítulo que Bechdel apresenta ao leitor a fase de sua vida em que teve Transtorno Obsessivo-Compulsivo (TOC), cujos sintomas têm relação direta com a recorrência de imagens e a atividade de auto-registro que a autora desenvolveu ao longo dos anos, e que se expressa em *FH* como a tensão entre uma ânsia de explicar tudo, deixar tudo o mais detalhado e próximo do real possível *versus* a completa liberdade autoassumida no que concerne ao âmbito da ficção.

Bechdel faz uso do quinto capítulo para, de maneira autônoma, diagnosticar-se. O reconhecimento solitário de seu TOC é ligado à distância emocional dos pais e o isolamento (quase autista, segundo a autora, em seu contínuo uso de termos clínicos) de todos os membros da família, forçando-a à independência desde a infância – independência não completamente alcançada, vistos os esforços da autora de se reaproximar afetivamente dos pais, com os quais a interação intelectual é frequente. O movimento de consultar manuais e livros para entender melhor as suas doenças é algo que reaparecerá em *AYMM?*, construindo este outro duplo: “I was both subject and object, my own parent and my own child./It was a self-soothing, autistic loop” (p. 139)**. Bechdel estabelece um paralelo entre si e seu pai também na questão da auto-obsessão: Bruce é autodidata, autocrata e suicida, e Alison é compulsivamente autobiógrafa. É neste

* “(...) o fim da mentira dele foi o início da minha verdade./Porque eu também vinha mentindo havia um bom tempo. Desde os 4 ou 5 anos” (2007, p. 123).

** “Eu era tanto o sujeito como o objeto, meu próprio pai e filho/Era um ciclo auto-reconfortante e autista” (2007, p. 145).

contexto que Bechdel apresenta também o momento em que começou a escrever diários, hábito estimulado justamente por seu pai, e utilizado, no começo, como atividade terapêutica para abrandar o TOC. Expressando a sua “epistemological crisis” pela primeira vez ao leitor, a autora constrói outra *mise en abîme* (“how did I know that the things I was writing were absolutely, objectively true?”, p. 141)^{*} e explora outro tipo de *gap*, aquele entre significante e significado. Sua dúvida constante a faz escrever “I think” sobre todas as passagens do diário, chegando ao ponto de usar um ícone que represente a expressão “I think”. Indo da palavra ao símbolo, Bechdel percorre o caminho contrário ao da criação da escrita (da representação pictórica menos abstrata para a mais abstrata). O texto do diário não se sustenta sozinho, precisa do símbolo criado por Bechdel (semelhante a um acento circunflexo), e este movimento dialoga com a incorporação de imagens à compulsão pela verdade, presente no restante de *FH*.

Logo no início do sexto capítulo da HQ, temos um novo exemplo da tensão externalizada de Alison: “I'm glad I was taking notes/otherwise I'd find the degree of synchrony implausible” (p. 154)^{**} – ela duvida de si a todo momento e desafia o leitor a continuar acreditando no que lê. Apesar de revelar a fragilidade de seu suporte, Bechdel demonstra confiança total nos arquivos que consulta (p. 161). Tal confiança só se desestrutura quando a autora instaura um modo duplo de ler os seus diários, confiando no registro deles e ao mesmo tempo lendo-os com ironia, identificando o processo de composição inerente à sua escrita – o autor de diário, que, segundo planeja, será também seu único e futuro leitor, escreve consciente de seu segundo papel – a escrita do diário não está, tampouco, livre de escolhas de construção e do trabalho literário do autor. Daí o reconhecimento de Bechdel sobre os registros que mostra no final do sexto capítulo de *FH*: “[it] was an utter falsehood, of course (...) My narration had by this point become altogether unreliable” (p. 183 e ss.)^{***}. Desta maneira, Alison expõe o falso de antemão, como se suas demarcações ativas de falso e real fortalecessem o que é real na obra – mas colocam a obra toda exposta; em crise. É para expressar a ausência de registro que Bechdel usa o termo “mentira” pela segunda vez: “By the end of november, my earnest daily entries had given way to the implicit lie of the blank page, and weeks at a time are left

* “Como eu podia saber se as coisas que eu estava escrevendo eram absoluta e objetivamente verdadeiras?” (2007, p. 147).

** “Ainda bem que eu estava tomando nota./Do contrário, acharia implausível o grau de sincronismo” (2007, p. 160).

*** “Era um fingimento total, claro (...) Naquele ponto, minha narrativa já não era nada confiável/No fim de novembro, minhas anotações honestas de cada dia deram lugar à mentira implícita da página em branco, e semanas inteiras passaram sem registro” (2007, pp.183-192).

unrecorded.”

No sétimo capítulo de *FH*, Bechdel dá continuidade ao seu tom duvidoso, desta vez fazendo comentários mais específicos sobre a própria autobiografia que produz: “Or maybe I'm trying to render my senseless personal loss meaningful by linking it, however posthumously, to a more coherent narrative” (p. 196)* – aqui, Bechdel divaga sobre a questão da AIDS relacionada à homofobia, depois de comentar sobre como teria sido pior se seu pai tivesse sobrevivido e chegado aos anos 90, durante os quais provavelmente seria infectado pelo vírus da AIDS e transmiti-lo-ia a Helen. Porém, o movimento na frase em destaque é performado por Alison ao longo de toda a sua HQ; é aplicável aos paralelos que constrói.

3.2 Imagem como documento

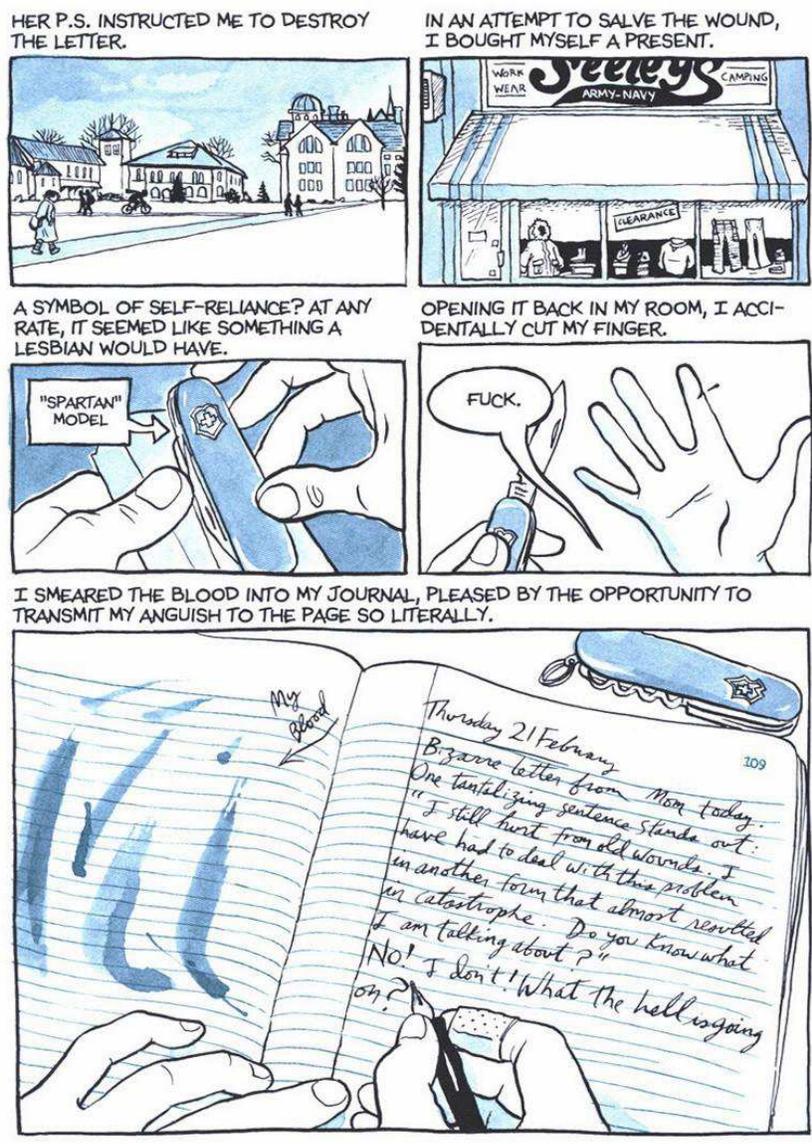
A legibilidade à qual Wolk faz menção ganha outro sentido quando notamos que um dos trabalhos de Alison Bechdel em *FH* é tornar legíveis os registros biográficos de sua família. A presença do desenho na história em quadrinhos possibilita a exploração da materialidade dos documentos estudados por Bechdel para escrever sua autobiografia, permitindo-a incluir no resultado final da obra os elementos que fizeram parte do processo de fazê-la. Tal exploração pode levá-la a alguns abismos, como podemos ver na página 78 (ver Figura 20), que comporta a representação de um diário dentro de uma autobiografia. Proporciona-se vida ao arquivo na reprodução do momento em que ele é manuseado – o momento mesmo em que é transformado em arquivo.

A presença de documentos em *FH* é vista, por Chute, como consequência de uma obsessão por incorporações: “She inhabits the past not only, in a general way, by giving it visual form, but further by the embodied process of reinscribing archival documents” (2010, p. 182)**. A justaposição de reproduções de arquivos e momentos representados, ou sua mescla (ver Figuras 21 e 22), conferem-lhes nova carga semântica: o tamanho igual entre os quadros na página 148 equipara o valor do momento vivido ao registro do mesmo, além da igualdade entre seus sinais gráficos, como aponta Chute (a semelhança entre o formato do lençol levantado e o ícone usado por Bechdel para representar a sua

* “Ou talvez eu esteja tentando interpretar minha absurda perda pessoal relacionando-a, ainda que de forma póstuma, a uma narrativa mais coerente” (2007, p. 202).

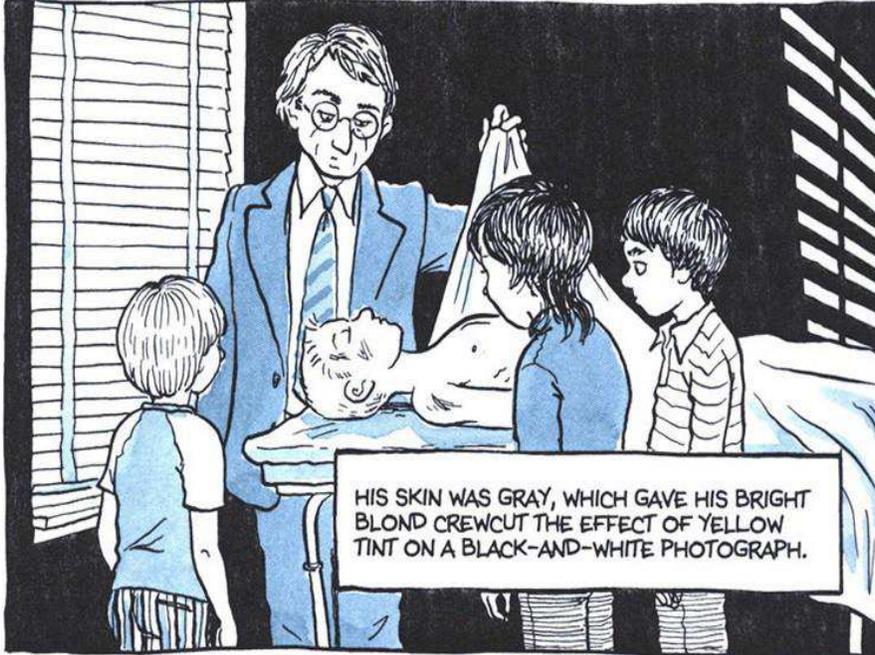
** Ela habita o passado não apenas, de maneira geral, dando-lhe forma visual, mas, além disso, através do processo incorporador de reinscrever documentos de arquivo (tradução nossa).

insegurança sobre os fatos registrados no diário). Nos primeiro e segundo requadros da página 150, Bechdel aproveita o recurso da imagem para unir elementos documentais e pictóricos, em *mise en abîme*: os requadros, que são também seções do calendário, mostram cenas de Alison e Helen (a mãe a ajuda com as anotações no diário em seu período de TOC); e dentro das cenas há falas sobre o dia que Helen anota no diário, representando a tensão presente na obra inteira de Bechdel entre o falar e o deixar-se falar pelos outros (sendo “outros”, aqui, o mais abrangente possível).



.Figura 20: FH, p. 78

DAD EXPLAINED THAT HE HAD DIED FROM A BROKEN NECK.



MY DIARY ENTRIES FOR THAT WEEKEND ARE ALMOST COMPLETELY OBSCURED.

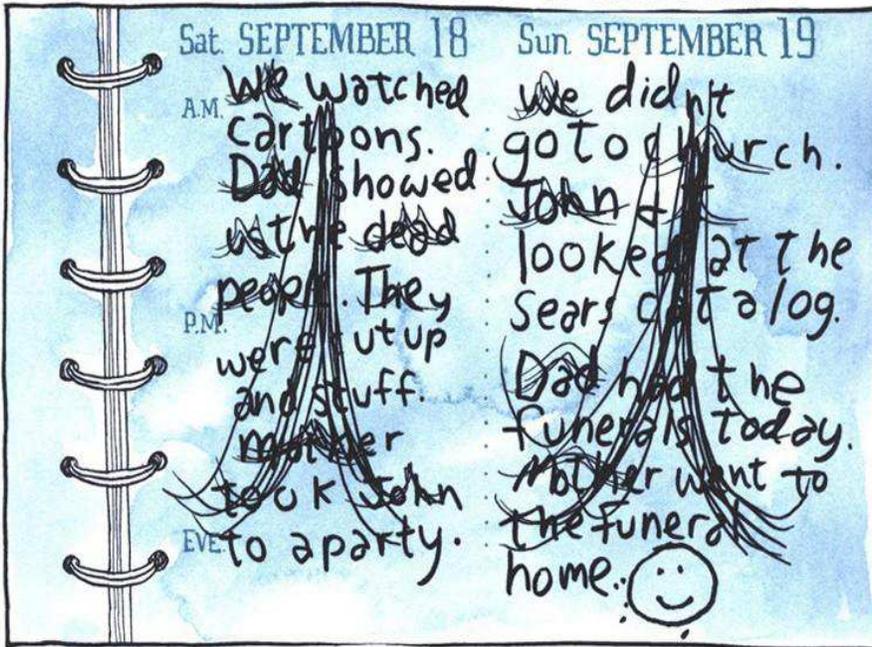


Figura 21: FH, p. 148.



Figura 22: *FH*, p. 150.

Dentro do jogo que a quadrinista arma com as imagens, deve-se dar especial atenção à presença da representação de fotografias em *FH*. Documento visual de maior força na obra, a fotografia redesenhada por Bechdel com traços realistas opera funções que correspondem a uma intenção de verdade, à performance do arquivo. Drucker (2008, p. 43) aponta para o potencial de meta-tecnologia da fotografia, a qual pode reproduzir qualquer outra obra de arte visual – Bechdel faz o caminho inverso, submetendo a fotografia (e os demais arquivos) ao filtro do desenho. Observamos tais reproduções carregadas de sentidos diferentes, quando postas dentro da narrativa, fazendo parte do desenvolver dos quadros; e fora dela, no início de cada capítulo. Se, de modo genérico, o objetivo é expressar autenticidade com a reprodução de arquivos, as reproduções de fotos nos começos dos capítulos transmitem-na com maior peso, ao passo que, isoladas da narrativa e mantidas no que parece ser o seu tamanho real (e com todos os seus sinais de envelhecimento copiados), chegam perto de anular a mediação da HQ, como se o leitor tivesse acesso ao álbum de fotos de Bechdel (a ilusão de verdade é, ao mesmo tempo, abrandada e reforçada). Cada desenho de fotografia, no entanto, tem também a função de resumir aquilo que será o assunto do capítulo que se inicia (ver, por exemplo, a Figura 23: O primeiro capítulo discorre sobre a relação do pai com a casa, e a sua fotografia desenhada de abertura mostra Bruce e a casa ao fundo). A composição da representação fotográfica com os títulos dos capítulos expressa, para Freedman, o contraponto visual entre literatura e autobiografia (2009, p. 129). O quarto capítulo de *FH* é o único a fazer uso da fotografia de abertura dentro da própria história, no momento de reflexão em que Alison, na página 120 que analisamos anteriormente (Figura 15), compara várias fotos, sendo uma delas a imagem em destaque. Tal movimento traz para

a HQ aquilo que o leitor mais consegue aproximar do real; e a quebra entre estas barreiras conduz o leitor de volta à tensão causada pela presença da imagem no quadrinho autobiográfico, incutindo autenticidade à HQ e, ao mesmo tempo, reforçando o que há de artifício na reprodução desenhada da fotografia (ver imagens 24 e 15). O sétimo capítulo promove uma outra maneira de instaurar esta tensão, não incluindo a fotografia na história, mas exibindo uma versão cartunesca de tal fotografia (ver imagens 25 e 26), trazendo à tona novamente o questionamento sobre a quantidade de camadas de mecanicismo e mediação na HQ autobiográfica, enquanto não se pode deixar de considerar a fotografia como suporte de trabalho de muitos desenhistas, inclusive Bechdel.

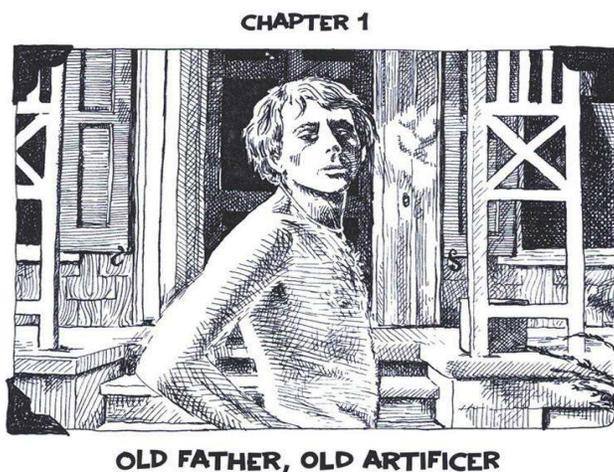


Figura 23: *FH*, p. 1.

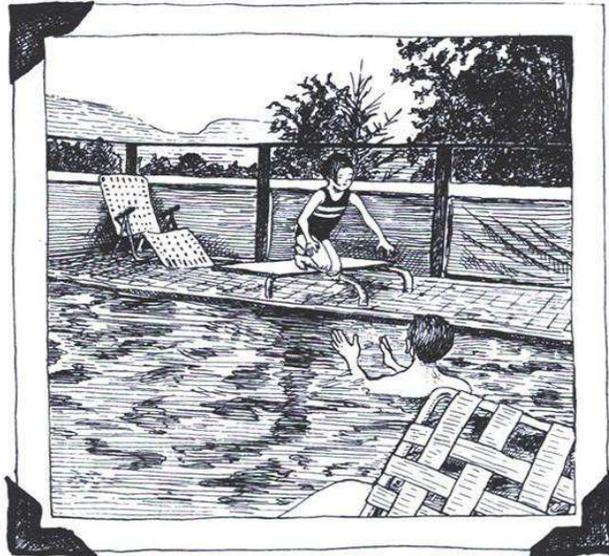
CHAPTER 4



**IN THE SHADOW
OF YOUNG GIRLS
IN FLOWER**

Figura 24: *FH*, p. 87.

CHAPTER 7



THE ANTIHERO'S JOURNEY

Figura 25: *FH*, p. 187.



Figura 26: *FH*, p. 232.

FH pode ser considerada uma história em quadrinhos sobre ausências. Não se trata apenas da óbvia ausência do pai de Alison que se suicidou (traduzida, paradoxalmente, em sua onipresença mental em Bechdel), mas de vazios formais e discursivos que se repetem, acionados pelo mesmo dispositivo de materialidade que permite as visualizações por nós comentadas. O ato de desenhar cenas que não presenciou é um exemplo disto: A representação gráfica de cenas imaginadas por Bechdel reforça a ausência da autora de seu próprio livro – sua presença é maior no nível mental (através de suas associações e hipóteses), deixando-se compensar pela fisicalidade de seus arquivos. Bruce Bechdel, por sua vez, se espelha na ficção para curar sua frustração (e sua clandestinidade; a ausência social de parte de sua existência sexual), ao passo que Alison preenche os momentos de sua ausência (ao representar cenas que não presenciou) com ficções que ela inventa ou articula a seu favor. Deve-se observar, também, de que maneira a ausência (ou o não-protagonismo) dos quadrinhos e da mulher lésbica são representados em *FH* – como vimos anteriormente, ambos são questionavelmente evidentes e é possível que justamente pelo seu apagamento na rede de referências criada pela autora a HQ tenha alcançado, contraditoriamente, tamanho respaldo. Sob outro ponto de vista, este recurso pode ser visto como uma maneira implícita de se tratar a invisibilidade lésbica ou dos quadrinhos.

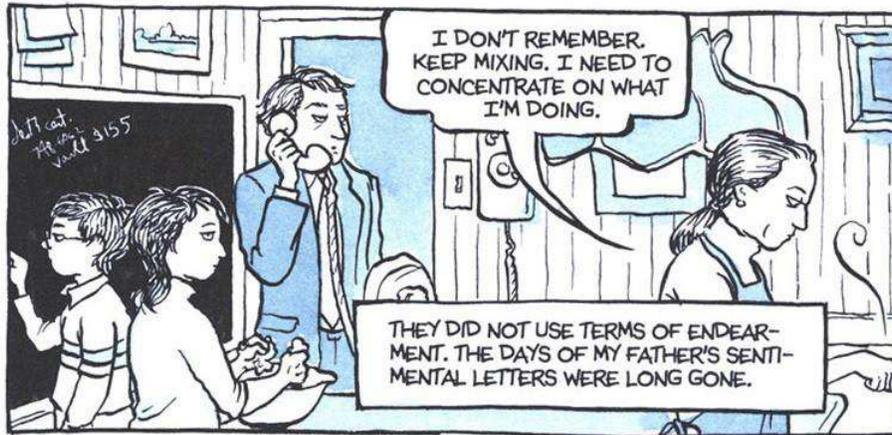
Bechdel faz uso da organização espacial de texto e imagem para expressar o misto de sarcasmo e sombrosidade com que denota a frieza de sua família, expressa pela

ausência de tratamentos nominais e gestos, na página 68 (ver Figura 27): No segundo requadro, o quadro dentro da imagem contém um texto que dialoga tanto com a narrativa fora do requadro quanto com o diálogo dentro dele (“we all knew who *you* was”^{*}).

Outra ausência registrada por Bechdel é aquela dos fatos que não foram registrados em seus diários, que ironicamente ela retoma em sua HQ, para promover alguma forma de compensação. A falta de informação nos diários está ligada à sua insegurança supracitada: “there’s no clue in my diary (...) /but then, my diary was no longer the utterly reliable document it had been (...) a faltering, elliptic tone was creeping in” (p. 162)^{**}. Desta maneira, os *gaps* abrangem também os arquivos de Bechdel.

* “Todos sabiam quem era *você*” (2007, p. 74).

** “No meu diário não há menção (...) / por outro lado, meu diário não era mais o documento totalmente confiável que fora (...) um tom hesitante, elíptico, começava a aparecer” (2007, p. 168).



IN FACT, HE PERVERSELY AVOIDED ADDRESSING MY MOTHER WITH EVEN HER GIVEN NAME.

I WITNESSED ONLY TWO GESTURES OF AFFECTION BETWEEN THEM. ONCE MY FATHER GAVE MY MOTHER A CHASTE PECK BEFORE LEAVING ON A WEEKEND TRIP.



AND ONE TIME MY MOTHER PUT HER HAND ON HIS BACK AS WE WERE WATCHING TV.



THESE STRAY RENTS IN THE OTHERWISE SEAMLESS FABRIC OF THEIR ANTAGONISM...



Figura 27: FH, p. 68.

3.3 Imagem e Trauma: Repetição

A mídia dos quadrinhos consiste, como já foi dito, na repetição de elementos gráficos e imagens, os quais constroem um padrão próprio a partir desta mesma

repetição. O retorno a certas imagens promove a criação de uma noção de experiência no leitor de uma HQ autobiográfica, facilitando a sua identificação com a obra. McCloud associa a repetição de imagens à construção da densidade narrativa: para o autor, há melhores resultados quando os símbolos na HQ ecoam uns aos outros, relacionando-se aos temas centrais da história – “o uso de metáforas visuais não invoca automaticamente um subtexto” (2006, p. 34). Além destes dados, devemos lembrar que, para teóricos como Caruth (1996), a origem mesma do trauma está em rever imagens, como visto em nossa introdução. Não se trata da mesma categoria de repetição, no entanto; reconhecesse, de qualquer maneira, a relação entre a forma e o conteúdo que emula. Bechdel faz uso do recurso de alinearidade que os quadrinhos possibilitam para construir tais retornos (ver Figuras 28, 29 e 30): A história de Bruce, com efeito traumático em Alison, a faz rever a sua própria história. Hillary Chute recorre a Caruth (1996), lembrando a sua afirmação sobre estar traumatizado significar precisamente encontrar-se possuído por uma imagem ou um evento (p. 183), associa a repetição do trauma com a repetição dos *embodiments* ao longo de uma HQ autobiográfica, e identifica a repetição em *FH* como um tipo de *embodiment* obsessivo (CHUTE, 2010, p. 182). A presença, em *FH*, de imagens que representam cenas não presenciadas por Alison, pode encontrar sua justificativa, portanto, no campo psicanalítico, se levarmos em conta que a possessão por imagens não se refere somente a imagens do que foi vivido diretamente pelo indivíduo obsessivo. A incorporação repetida de imagens é, aqui, um modo de contrapor-se à questão da irrepresentabilidade do trauma. Chute novamente aproxima a forma à sua “performance”, quando subentende que o trauma é frequentemente associado à repetição (e os quadrinhos constituem-se de repetição visual), e relaciona a alinearidade da narrativa ao retorno traumático as imagens e este, por sua vez, ao próprio ato de ler uma página de quadrinhos: “Fun Home enacts repetition at every level (...) The recursivity it reflects at the structural level of the story rhymes with the recursivity suggested by the comics page itself, which (...) often demands rereading and relooking” (2010, p. 183).¹⁷

Os elementos repetidos por Bechdel variam de objetos (como o pão *Sunbeam*, empresa cujo caminhão foi o que atropelou Bruce), posições humanas (Alison em posição fetal, como nas Figuras 28, 29 e 30) cenas (a cena da morte de Bruce é revisitada e imaginada pela autora em diversas passagens de *FH*), mapas (Alison repete, sob diferentes aspectos, o mapa de Beech Creek ao discorrer sobre as particularidades de

¹⁷ Na página seguinte, Chute irá afirmar o contrário, exposto aqui anteriormente: “*Fun Home* is obsessed, in a way, with not repeating.”

suas rodovias ou explicar ao leitor a proximidade dos pontos habitados por Bruce, de seu nascimento até sua morte), a eventuais recorrências a trechos literários já mostradas. A repetição de mapas de Beech Creek associados a Bruce, em particular, é usada por Alison para expressar outro tipo de oposto entre os dois: a facilidade de Alison em mudar de cidade, sotaque e vida (viver plenamente a sua sexualidade) é inversamente proporcional à limitação do pai, em todos os sentidos.



Figura 28: *FH*, p. 58.

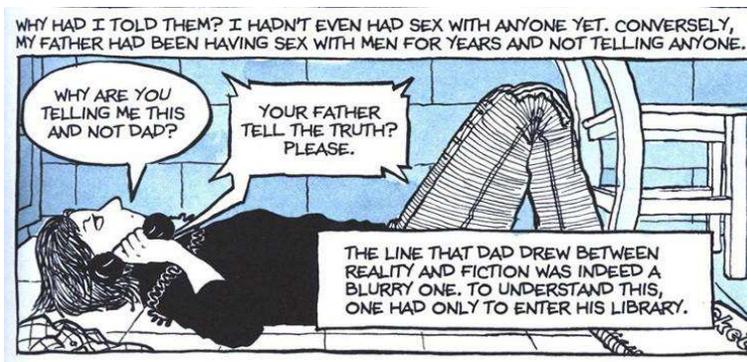


Figura 29: *FH*, p. 59.

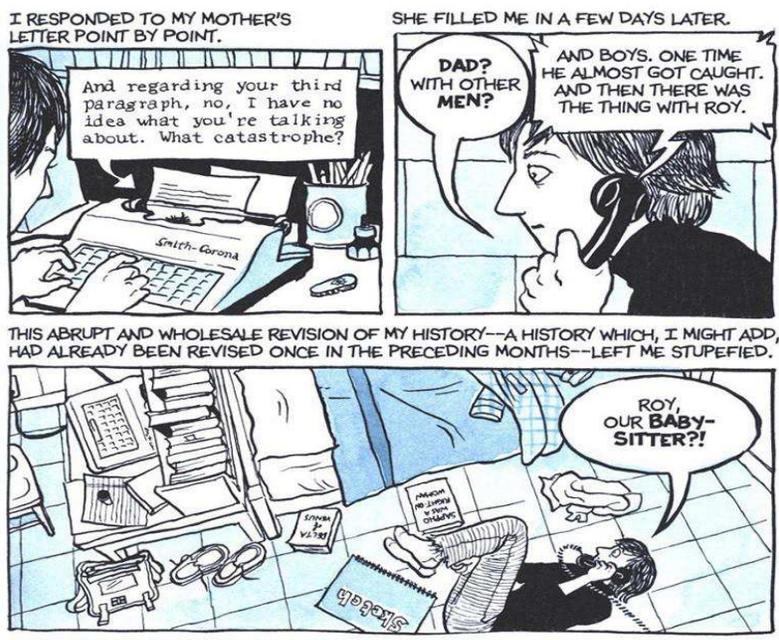


Figura 30: *FH*, p. 79.

FH se mostra, como buscamos entender, uma HQ constituída de tensões que apenas podem se resolver à medida em que são expostas – sua insolubilidade é, ao menos, harmonizada pela forma dos quadrinhos, que se adapta bem às suas contradições. No capítulo a seguir, analisaremos como Bechdel lida com as lacunas semelhantes para a segunda HQ autobiográfica que compõe, desta vez focando em sua relação com sua mãe – e as saídas que encontra para, desta vez, escrever sobre alguém que ainda está vivo e interfere, de modo constante, no desenrolar de seu processo produtivo.

METALINGUAGEM E *MISE-EN-ABÎME* EM *ARE YOU MY MOTHER?*

A primeira conclusão a que se pode chegar, ao fim da leitura de *AYMM?*, é de que não se trata de uma autobiografia convencional. Não nos referimos somente ao fato de ser uma autobiografia em quadrinhos; há, aqui, outros módulos de inconveniência – os quais podem, como tentaremos fazer neste capítulo, ser agrupados e analisados segundo sua relação com a construção de paralelos feita por Bechdel, já vista em *FH* e reformulada nesta segunda HQ autobiográfica. Prestaremos atenção, portanto, à função da intertextualidade em *AYMM?*, trabalhada em diversos níveis de paralelos biográficos, conceituais, literários, gráficos e – aqui – psicanalíticos. As camadas de sentido se fazem presentes também no forte caráter metalinguístico da obra, assim como nas construções *mise-en-abîme* fortemente exploradas aqui. Enfim, o que causa estranheza nesta autobiografia é o fato de ela contar, mais do que qualquer história de vida da autora e os personagens associados a ela, a história do processo criativo de tal HQ, além de mostrar detalhes da elaboração da criação da HQ anterior a ela, *FH*. Nossa hipótese central é a de que *AYMM?* trabalha as noções de concepção e reprodução no âmbito de uma obra artística; não na emulação de uma metáfora vazia da autora como “mãe” do livro, mas no uso da metalinguagem e dos recursos dos quadrinhos (alguns já explorados em *FH*) para explorar questões de difícil resolução para Bechdel: 1) Autobiografar-se é um ato incessante e nunca imediato, está-se sempre um passo atrás do vivido; 2) A autora não pode fugir do fato de que sua mãe nunca suprirá suas necessidades como filha. Desta maneira, longe, talvez, de buscar algum tipo de cura, Bechdel projeta suas problemáticas na HQ pelo modo como expõe os detalhes de sua criação e pelas associações que cria, interligando e fazendo recorrer/ressignificar associações e reproduções dos materiais que utiliza para organizar suas reminiscências, assim como o suporte fictício que explora na imagem e/ou no texto. A partir disto, buscaremos analisar a relação de Bechdel com os discursos que articula, levando em conta os pontos pertinentes à autobiografia, assim como o papel de suas escolhas de composição gráfica para a HQ em questão. É imprescindível levar em conta, no entanto, o caráter inevitavelmente mediado da obra – o processo de criação exposto nela é, ele mesmo, criado, composto pela autora. Deste modo, além de expor diversos *mises-en-abîme*, *AYMM?* remete, em sua totalidade, a tal estrutura – da mesma forma que não se pode terminar de se autobiografar, não se pode também exhibir tal processo. Ao fim deste capítulo, procuraremos encarar *Are you my mother?* mais como uma reunião de registros de performances e gestos autobiográficos,

conjunto cuja justaposição de fragmentos de vida e ficção não entraria em conflito com a noção de *espaço biográfico* de Arfuch (2010) do que como uma autobiografia.

Are you my mother? – A Comic Drama (2012) é a segunda HQ autobiográfica publicada por Bechdel, desta vez com foco na relação da autora com a mãe. A obra apresenta inovações na técnica usada pela quadrinista sem, no entanto, deixar de repetir padrões bem-sucedidos da composição de *FH*. Além de uma série de desenvolvimentos técnicos, como a exploração de novos ângulos, narrativas dentro de narrativas e o aumento do teor simbólico imbuído nas imagens reproduzidas (como apontado por DANNER, MAZUR, 2014, p. 296), o elemento novo que mais chama a atenção, aqui, é o diálogo com a psicanálise e paralelos (auto)biográficos feitos, em sua maioria, com os artigos e a vida do psicanalista inglês Donald W. Winnicott. O livro pode ser visto como uma continuação de *FH*; no entanto, a obra ganha autonomia à medida que expõe pontos delicados da autora não apenas no âmbito psicológico ou biográfico, mas também em sua própria visão do ato de registrar a vida e estabelecer critérios como memória, ficção, verdade – colocando em destaque, ao longo de toda a narrativa, a própria questão da relevância de sua publicação, além das dificuldades encontradas em seu processo de escrita.

A história em quadrinhos narra o período da vida de Bechdel de seus 20 anos aos 52, idade que tem no momento de sua publicação, voltando à sua infância em *flashbacks* dispersos. Sua relação com a mãe (e cenas de sua vida) é exposta à medida que a autora mostra os atritos entre as duas que ainda despertam incômodos. Apesar da considerável autonomia da obra, a quadrinista considera como dada a leitura de *FH* ao compará-la com as memórias sobre sua mãe, ao enumerar os problemas desta: temendo ter internalizado as críticas da mãe, Bechdel descreve esta autobiografia como “feita com raiva”; “não terminada” (devido ao fato de sua mãe ainda estar viva, enquanto *FH* foi publicada vinte anos depois da morte do pai, que é objeto destas memórias) e “falsa”. O caráter de obra não terminada não se deixa omitir em nenhum momento do livro, e são retratadas conversas entre a autora e a mãe sobre análises de seus rascunhos

Bechdel se representa no consultório de psicanalistas, que começou a frequentar aos vinte anos, alterando, assim, a dinâmica da leitura da HQ com as sequências de cenários uniformes e diálogos prolongados, que despertam boa parte das reflexões que a autora propõe. Sua curiosidade pelos estudos da psicanálise, desencadeada pela tentativa de entender melhor o processo da terapia, é mostrada também pelos sonhos que ela narra no começo de cada capítulo, separados graficamente do resto do romance

por suas páginas de fundo preto e retomados nos momentos em que Bechdel, tendo lido Freud, tenta interpretá-los. Assim como em *FH*, os relatos são dados em camadas – de um quadro a outro, Bechdel salta ou volta 20 ou 30 anos. O leitor que se guia visualmente pelos traços da autora em sua representação no desenho é frustrado pelo fato de seu rosto não se alterar ao longo dos quadros, levando-o à busca de outras referências temporais, como a terapeuta que atende Bechdel no momento ou a namorada com quem divide as cenas. É exibida, logo no primeiro capítulo, uma espécie de diagrama que, de acordo com o único parâmetro linear que se apresenta – o de sua idade – grupos se formam: “mother”, therapists” e “romantic attachments” (ver Figura 31). O leitor se vê inclinado a consultar este esquema vez ou outra, ao longo do romance e, se visualmente a idade de Bechdel não se nota com facilidade nas diferentes representações de seu rosto, não podemos deixar de levar em consideração o fato de que a autora aproveita o meio da imagem para explorar a temporalidade de seus relatos na reprodução – ou construção, importante lembrar – de cenários, vestimentas e arquivos que constituem objetivamente seu exercício biográfico – cartas, fotografias, anotações, textos grifados etc, como ressalta Hillary Chute: “Comics is a procedure of *mapping*: mapping time into space. 'Cartoons are like maps to me', Bechdel has said, and the book [*FH*] is a fairly accurate map of my life” (CHUTE, 2010, p. 191)*.

* “Os quadrinhos são um procedimento de mapeamento: o mapear do tempo no espaço. 'Quadrinhos são como mapas para mim', Bechdel disse, e o livro [*FH*] é um mapa bastante preciso da minha vida” (tradução nossa).

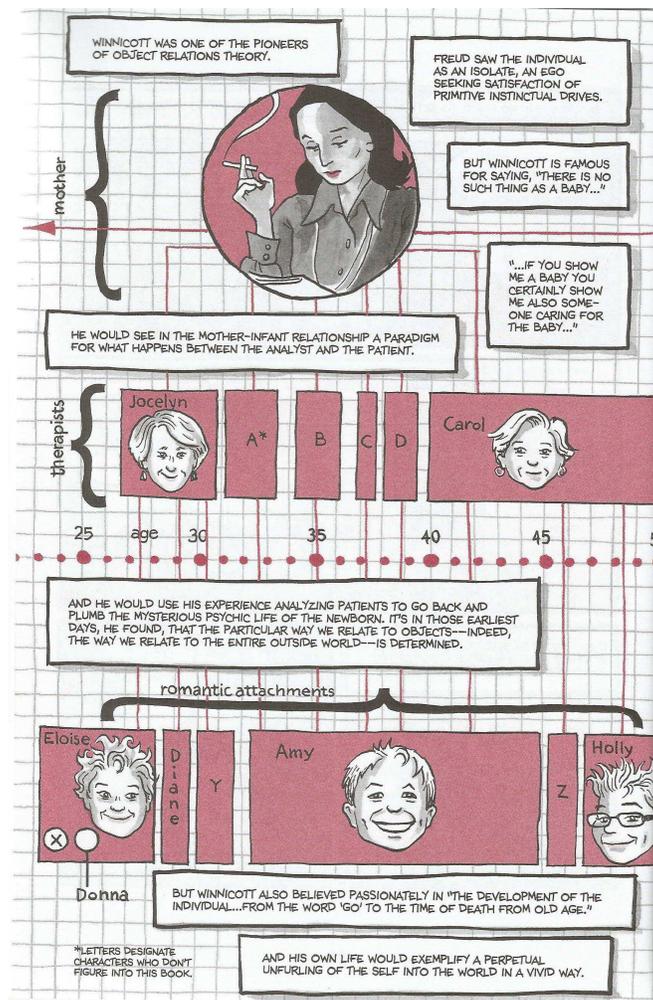


Figura 31: AYMM?, p. 22.

O traço de Bechdel é tipicamente cartunizado, e, como já visto em *FH*, sua técnica se adapta aos documentos que representa: fotografias são reproduzidas em traço mais realista, e cadernos de sua infância têm as caligrafias distorcidas devidamente respeitadas. Tal variação técnica é, no entanto, consciente da impossibilidade de reproduzir o real, mas preocupada com seu caráter referencial da realidade. Hillary Chute, em seu artigo sobre *FH*, prevê uma conclusão que pode ser aplicada à obsessão de Bechdel pelos arquivos mostrada também em *AYMM?*: “Yet the narrator knows that *the real* is not delivered by the image, just as *Fun Home* knows it can never actually preserve the past” (CHUTE, 2010, p. 191. Grifo da autora). O plano textual parece seguir esta gama de preocupação de modo que Bechdel, ao reproduzir diálogos, citações e outros dados biográficos de seus autores abordados, em certos momentos não deixa claras suas fontes.

Bechdel, como fez em *FH*, busca na literatura referências que sustentem o seu relato, colocando no mesmo patamar os fatos de sua própria vida e as informações biográficas sobre autores e seus textos que, de algum modo, participaram dela – o nível das referências varia sobre uma gama que se estende da menção quase supérflua à total identificação. As informações sobre os escritores não se mesclam ao todo apenas no nível biográfico, mas também são relatados com o mesmo teor de intimidade, sendo indispensável a consideração do caráter de alteridade inerente não só ao teor autobiográfico da obra, mas à construção feita pelo conjunto de desenhos que a formam. Bechdel, ao representá-los graficamente em seus relatos de memória e construir reflexões baseadas em seus dados biográficos, cria também uma alteridade destes escritores, como se eles existissem em relação a ela e a seus pais. Alison também cria uma *persona visível*, (HATFIELD, 2005) para os escritores que cita, e suas histórias aparentemente dadas em um plano paralelo tangenciam a vida da autora no momento em que dão sentido a ela, e Bechdel ironicamente mostra, junto dessas construções e daquelas feitas em cima de estudos psicanalíticos, os limites que encontra: “Trust me, I am aware of the dangers of this sort of thinking” (2012, p. 60)*.

Em *AYMM?*, Alison Bechdel constrói esta mesma estrutura de apoio, onde observa-se duas mudanças: Aqui, não há um grupo de escritores citados nas variadas categorias de referência, se assim podemos chamá-las, mas apenas uma escritora é citada biograficamente e tem sua obra abordada pela quadrinista: Virginia Woolf. Bechdel, citando-os diretamente ou mostrando-os como parte do cenário nos desenhos, faz uso de seus diários, ensaios e romances, publicados e inéditos, para elaborar ligações de sentido no que encontra em suas próprias vivências ou reforçar contrastes.

À parte deste suporte literário unificado, Bechdel inclui em *AYMM?* referências à psicanálise, não presentes antes em *FH*, reaplicando sua estrutura de citações e comparações à vida e obra de Donald Winnicott, além de expor, nesta segunda autobiografia, cenas passadas nos consultórios das psicanalistas que frequentou durante anos. Bechdel confessa que queria que “Winnicott fosse sua mãe” (2012, p. 23), ao se questionar sobre a necessidade de escrever o livro, na crença irônica de que, se Winnicott fosse sua mãe, Alison “não estaria sofrendo com este livro; estaria fazendo algo útil” (*idem*). Winnicott é, se não levarmos em conta o pai de Bechdel, a única presença masculina no livro, e em um primeiro momento é confundido por Bechdel quando leu seu nome no texto de Alice Miller – cuja obra *O drama da criança bem dotada* (1997) também

* “Estou ciente dos perigos que há em pensar assim” (2013, p. 60).

é incluída por Bechdel em *AYMM?* – com uma mulher (2012, p. 55). É importante notar que, para além desta simples confusão, Bechdel, ao dar continuidade à descrição de alguns traços físicos e psicológicos de Winnicott, a autora faz referências a aspectos do feminino: “But I wouldn't learn for many years that Donald Winnicott was a small man, high-voiced and 'fey'... Who struggled with impotence, displayed a 'motherly disposition', and had 'astonishing powers with children'” (p. 56)*. A partir destes comentários cuja fonte Bechdel não cita (o que ocorre com certa frequência em sua obra, reafirmando sua posição um tanto segura em relação à incapacidade de atingir uma verdade), pode-se supor que a relação entre gênero e determinados papéis sociais ou características é tratada de modo acrítico pela autora, ao contrário do que propõe Butler (2003), se não for levado em conta o tom irônico da narradora. De todo modo, o próprio desejo de Bechdel que Winnicott seja sua mãe, e não seu pai, pode apontar para um discurso afim àquele da livre transição entre gêneros.

A busca de Bechdel por estabelecer elos de sentido se estende das referências literárias ao próprio discurso sobre a mãe, que a atrai e repele a todo instante. A quadrinista quer se desvencilhar da ligação problemática com sua mãe e ao mesmo tempo se sente emocionada quando encontra pontos de identificação com ela, mesmo que a semelhança entre as duas seja a própria procura por padrões significativos – desta e de outras maneiras a autora trabalha a problemática da continuidade (“I am carrying on her mission”, p. 31)**.

À parte do formato de história em quadrinhos em si, a literatura na obra de Bechdel pode ser vista como uma barreira a mais à imediaticidade de seu relato. Se, por um lado, o advento da arte é parte inseparável do *ethos* de sua família, tornando mais genuína e íntima a narração de suas vivências, as constantes comparações e alusões às obras também arriscam desvios regulares do objeto principal do livro, simulando o longo discurso de um paciente terapêutico que, depois de inúmeras digressões, não parece chegar a uma conclusão que o convença. No entanto, a relação de proximidade e fuga da autora com o discurso sobre sua vida é uma maneira de subverter a (já frágil) convenção do gênero autobiográfico. Para Arfuch, aquilo que causaria desconforto em uma

* “Eu levaria anos pra saber que Donald Winnicott era um homem baixinho, de voz forte e 'excêntrico'... Que tinha problemas de impotência, demonstrava 'predisposição maternal' e exercia 'poderes fabulosos sobre as crianças'” (2013, p. 56).

** “Estou dando continuidade à missão” (2013, p. 31).

autobiografia – o diálogo com o fictício – torna-se um componente fortalecedor das produções contemporâneas do gênero ao explorar o seu próprio aparato: “[o texto] coloca em cena mais do que uma lembrança do tempo vivido, o mecanismo fascinante da escrita, a produção incansável de intertextualidade” (2010, p. 136).

AYMM?, a princípio, não parece funcionar a partir de regras internas à sua estrutura enquanto obra. Os capítulos seguem uma rigidez estrutural já vista, de modo mais sutil, em *FH*: abrem-se e concluem-se numa mini-narrativa (no início, um sonho e, no fim, uma espécie de *fade-out*). Ao passo que estas mini-narrativas supostamente devem, em seu desvio formal, acrescentar valor semântico à narrativa principal, reforça-se o seu caráter de decorativo e exterior. Chute (2010, p. 253), sobre as divisões de capítulos em *FH* e em *Maus*, declara:

Both are markers or stand-ins for a separate level of reality, but whereas Spiegelman's are more graphically decorative than the pages they demarcate, Bechdel's, with their heavily detailed photorealistic rendering, function in an opposite stylistic register (...) they conspicuously lack the color that infuses the rest of the book. (CHUTE, 2010, p. 253)*

Se, em *FH*, as primeiras páginas fogem à suposta realidade do restante da narrativa pela sua ausência de cores e seu hiperrealismo, em *AYMM?* o que separa as narrativas iniciais do restante dos capítulos é o fundo preto de suas páginas. As cores, no entanto, permanecem semelhantes às do resto do livro, sugerindo que o leitor ainda estabeleça um elo entre os sonhos descritos e a realidade – ou, de forma negativa, que o leitor reconheça que o restante do livro é passível da condição de construção semi-responsável/consciente e independente das regras da realidade como um sonho. A explanação dos sonhos sugere também que a quadrinista coloca o leitor na posição de psicanalista, para que tente interpretá-los. A ironia, aqui, apesar de ainda frequente, não é mais o principal artifício de Bechdel.

A autora dá um novo sentido ao termo “autoficção” ou ao que se chama de autobiografia literária, se tivermos como referência os trabalhos de Virginia Woolf e Marcel Proust. Ela recria o mesmo padrão de *FH* em *AYMM?*, não só pela repetida reprodução de documentos e arquivos, mas pela incorporação de personagens, também não-fictícios, diretamente externos à sua história: escritores e, em *AYMM?*, psicanalistas, como se os textos deles e suas respectivas obras e biografias contribuíssem para preencher os vazios na exatidão de sua própria história, de modo que Bechdel transforma a sua inclusão em

* Ambos são marcadores ou substitutos de um nível separado de realidade, mas ao passo que os de Spiegelman são mais graficamente decorativos que as páginas que demarcam, os de Bechdel, com sua resolução fotorrealística altamente detalhada, funcionam em um registro estilisticamente oposto (...) eles, notavelmente, perdem a cor que se infunde no resto do livro (tradução nossa).

uma regra externa ao funcionamento de *AYMM?* – os moldes, antes vazios, podem ser supostos como aleatoriamente preenchidos. O que guia tal “preenchimento”, em *FH*, são os escritores que Bruce Bechdel admirava e que Alison leu mais pela influência da figura de seu pai (e a pressão sentida em decorrência disso – apenas um dos indícios da figura de Bruce em *FH* ser mais forte que a de Helen em *AYMM?*) que por pleno prazer e, em *AYMM?*, a predominância é de autores escolhidos apenas por Alison – não há, praticamente, experiência literária dividida entre ela e a mãe, a não ser em discussões teóricas.. No único momento em que algo próximo a isso seria visto, quando Helen diz preferir Sylvia Plath a Virginia Woolf, Bechdel deixa clara sua preferência por Woolf não apenas neste diálogo, mas através da citação de sua obra através de grande parte do livro. No ato de não trazer ao campo visual os autores que interessavam à sua mãe, dando prioridade à representação dramática de momentos vividos por ela (aqui há, sem dúvida, mais ações que em *FH*), Bechdel demonstra não se submeter a Helen, ao menos no aspecto literário, enquanto reconhece com mais força o seu lado humano, submetendo-se à sua persona e adquirindo (mesmo em sua representação como adulta) um aspecto infantil ao longo de todo o quadrinho, seja em relação a Helen, às terapeutas ou ao olhar julgador do leitor do discurso autobiográfico, como veremos adiante.

1. Apropriação autobiográfica do texto literário

Podemos partir do ponto que mais se encontra em diálogo com a HQ anterior de Alison Bechdel, *FH* – a relação com os textos literários. Tal relação se dá sempre de maneira intimista, às vezes irônica, e por paralelos regulares ou inversos. Observa-se a apropriação, da parte de Bechdel, das obras a que se refere: no campo narrativo, a autora faz uso da literatura que cita, seja para distorcê-la e criar relações de sentido a partir dela para a sua história, seja para dialogar com o texto destacado ou, em casos mais raros, discordar dele. O que mais se destaca nos paralelos elaborados por Bechdel (assim como toda a cadeia de sentido que ela procura elaborar) é a sua transformação em referência: os escritores, os textos e as coisas existem a partir de Bechdel. Por tratar-se de um discurso autobiográfico, não se sentiria um desvio; porém nota-se, ademais, certa noção de alívio da autora ao reconhecer, nos escritores que aborda, algumas de suas particularidades – como se Bechdel obtivesse licença para prosseguir sua cadeia de associações após encontrar pensamentos correspondentes nos autores que pesquisa. Retomaremos este ponto nos exemplos abaixo.

Os textos literários mais explorados por Bechdel, em *AYMM?*, são os de Virginia Woolf, principalmente *To the Lighthouse* (2002). Quando discorre sobre o ato de registrar sua vida, Bechdel recorre aos diários de Woolf e, ao abordar questões feministas, cita trechos de *A Room of One's Own*. Bechdel também discorre sobre as obras de Adrienne Rich e Anne Bradstreet, construindo uma rede de associações biográficas entre as três autoras, além de sua relação e a de sua mãe com elas – Helen Bechdel é figurada como leitora e também como autora, cuja produção poética é exposta pela filha em um de seus inúmeros movimentos arqueológicos/biográficos. A menção a Rich e Bradstreet é, no entanto, mais biográfica que literária.

A começar pela análise da presença de Virginia Woolf em *AYMM?*, observemos, primeiro, a inserção de *To the Lighthouse*. A obra, publicada em 1927, mostra episódios da vida da família Ramsay em sua casa de veraneio com seus convidados antes e depois da I Guerra Mundial, unidos por um interlúdio. A maior parte da história é contada através do fluxo de consciência da Sra. Ramsay e de Lily Briscoe, pintora que faz parte do grupo de convidados e tem sua profundidade psicológica dissecada ao longo da narrativa – é exposta a dificuldade de Briscoe para finalizar o quadro que está pintando. O uso constante do fluxo de consciência ressalta, no livro, a tensão entre o âmbito do pensamento e o âmbito da fala; podendo-se considerar o silêncio como elemento essencial do romance.

O paralelo com a obra é feito a partir nos seguintes âmbitos: a motivação, diga-se, psicológica para a escrita da obra – Woolf, ao concluir *To the Lighthouse*, conseguiu libertar-se de sua mãe, enquanto Bechdel afirma o contrário; a composição psíquica das personagens, na justaposição de uma narrativa descritiva dos Ramsay com imagens dos Bechdel, além da equiparação entre o objetivo de Lily Briscoe e de Alison Bechdel.

No que diz respeito à motivação pela escrita, Bechdel cita, na página 18 de sua HQ, o seguinte fragmento do diário de Woolf: “I suppose that I did for myself what psychoanalysts do for their patients” para, a partir de tal frase, deixar clara a sua relação oposta a ela: depois de anos de terapia, Alison ainda não havia se resolvido com sua mãe. A relevância deste trecho para nós se concentra na documentação do ato da leitura dos diários de Woolf e na associação de seus elementos: Woolf compara o resultado da produção literária de motivações autobiográficas ao processo de análise; Bechdel faz uso dos mesmos recursos e não chega a um termo – todos os escritores que Bechdel aborda existem, em *Are you my mother?* em relação a Bechdel, porém ela não se configura como

* “Creio que fiz por mim mesma o que os psicanalistas fazem pelos pacientes” (2013, p. 18).

uma continuidade deles.

Quanto às similaridades com as personagens do romance, podemos observar o paralelo feito entre os Ramsay e os Bechdel a partir da página 135 (ver Figura 32). Vemos, primeiramente, a aproximação tripla e vertiginosa entre Helen Bechdel, Mrs. Ramsay e a mãe de Woolf: Bechdel adiciona, ao corpo da imagem, no segundo requadro, fragmentos do diário de Woolf, retirados de *A Sketch of the Past*, os quais dialogam diretamente com a lembrança retratada: Alison passa por um momento de tensão na hora de dormir, pois esse seria uma das poucas oportunidades de troca de afeto com a mãe, enquanto os escritos, delimitados por requadros (sendo o uso de quadros dentro de quadros importante para o efeito de abismo) que produzem um simulacro do ato da leitura de Bechdel da obra – as frases desenhadas como tendo sido grifadas por ela – narram a memória de Woolf em sua infância, também no momento de dormir, e apreensiva por ter medo do fogo da lareira. Nota-se a convivência, ao menos em questões formais, de quadros de citação e de narração dentro de requadros. Bechdel trabalha, em *AYMM?* com a não-diferenciação formal de maneira mais frequente, provocando no leitor o desenvolvimento de familiaridades e reconhecimentos e a subsequente quebra dos padrões formulados: o fragmento literário, antes isolado em *FH* em requadros que o mantinham em destaque, hoje é inserido à imagem (figurativa ou outra imagem que reproduza formas textuais), submetido a ela. Tal novidade formal de *AYMM?*, colocando texto e imagem dentro de um mesmo contorno, reforça a relação de aproximação entre ambos, sendo o limite do quadro contendo o texto um índice de até onde pode ir tal colocação por meio de Bechdel enquanto organizadora de elementos textuais e pictóricos. Através de sua voz narrativa, ela dá continuidade à sequência de associações, na página seguinte, agora organizada de maneira mais convencional, mostrando as *captions* em cima dos desenhos: “Near the end of the first part of *To the Lighthouse*, Woolf combines these memories in the scene where Mrs. Ramsay puts Cam and James to sleep” (p. 136 – ver Figura 33)*. Novamente vemos, no âmbito da imagem, cenas da infância de Bechdel – antes associadas ao diário de Woolf, agora ressignificadas pela narrativa de *To the Lighthouse* (2002) nos três primeiros requadros, narrativa esta que é filtrada pela voz de Bechdel e transmitida enquanto imagem, no segundo requadro, provocando impressão de quebra e não-pertencimento à sequência enquanto, paradoxalmente, a presença do texto enquanto imagem aumenta o caráter referencial do discurso de Bechdel.

* “Perto do final da primeira parte de *Passeio ao Farol*, Woolf mistura memórias da cena em que o Sr. Ramsay leva Cam e James para dormir” (2013, p. 136).

Deste modo, além de expor seu próprio processo de feitura de sua história em quadrinhos, Bechdel assume uma voz teórica, permitindo-se explorar também a maneira como foram construídas as obras que incorpora à sua e revelar suas hipóteses de leitura, como nos terceiro e quarto requadros: “The towel over the fender becomes the shawl over the skull – an elegant foreshadowing of Mrs. Ramsay's death (...) But of course Woolf is also writing about her actual mother's death” (2012, p. 136)*. A segunda metade da página (requadros 4, 5 e 6) retorna ao âmbito autobiográfico de Woolf, com informações sobre a morte de sua mãe e as suas dificuldades em administrar sozinha a família, enquanto imagens de Helen Bechdel são mostradas. O quarto requadro, com Helen em fundo tomado pela escuridão, dialoga com a menção à morte da mãe de Woolf que, transformada em símbolo em *To the Lighthouse*, fornece uma camada simbólica também à relação entre Alison e Helen, como se vê no sexto requadro, no qual morte e ausência de toque estão no mesmo patamar: expressa-se uma postura traumática de Bechdel através da recorrência da cena de ir dormir e ter sua mãe por perto, ecoada no diário e no romance de Woolf (podendo ser, também, ecoada em Proust).

* “A toalha sobre o anteparo vira o xale sobre a caveira – prenúncio elegante da morte da Sra. Ramsay (...) Mas fica claro que Woolf está escrevendo sobre a morte de sua mãe real” (2013, p. 136).

THEN PERHAPS MOM WOULD TELL US A STORY. VIRGINIA WOOLF, IN HER UNPUBLISHED MEMOIR, A SKETCH OF THE PAST, RECALLS HER MEMORIES OF THE NURSERY SHE SHARED WITH HER BROTHER.

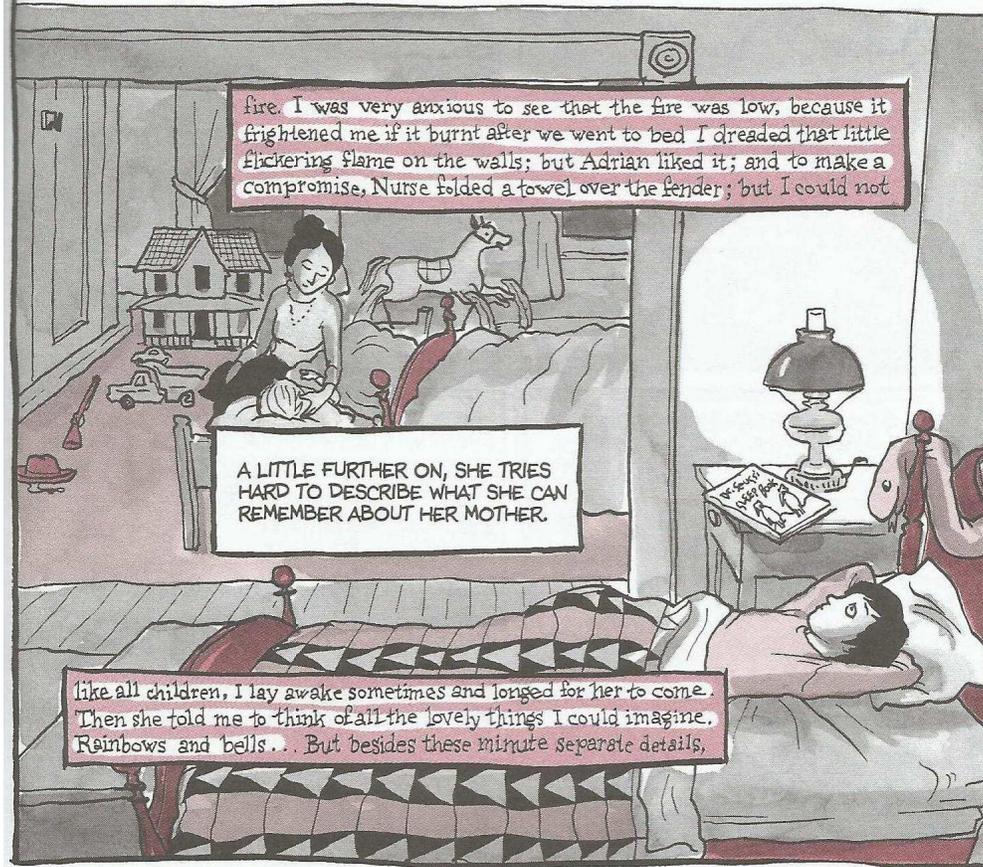


Figura 32: AYMM?, p. 135 (detalhe).

NEAR THE END OF THE FIRST PART OF *TO THE LIGHTHOUSE*, WOOLF COMBINES THESE MEMORIES IN THE SCENE WHERE MRS. RAMSAY PUTS CAM AND JAMES TO SLEEP.



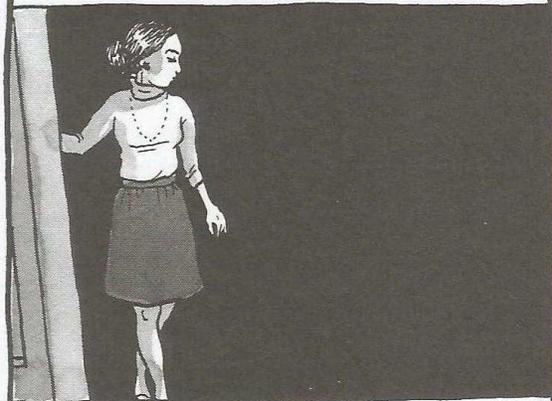
CAM IS AFRAID OF THE SHADOWS CAST BY A BOAR'S SKULL NAILED TO THE NURSERY WALL.

"Well then," said Mrs. Ramsay, "we will cover it up," and they all watched her go to the chest of drawers, and open the little drawers quickly one after another, and not seeing anything that would do, she quickly took her own shawl off and wound it round the skull, round and round and round, and then she came back to Cam and laid her head almost flat on the pillow beside Cam's and said how lovely it looked now; how the fairies would love it; it was like a bird's nest; it was like a beautiful mountain such as she had seen abroad, with valleys and flowers and bells ringing and birds singing and little goats and antelopes and . . . She could see the

THE TOWEL OVER THE FENDER BECOMES THE SHAWL OVER THE SKULL--AN ELEGANT FORESHADOWING OF MRS. RAMSAY'S DEATH.



BUT OF COURSE WOOLF IS ALSO WRITING ABOUT HER ACTUAL MOTHER'S DEATH. SHE DIED FROM RHEUMATIC FEVER AND EXHAUSTION.



ON TOP OF MANAGING EIGHT KIDS AND A DIFFICULT HUSBAND, SHE ALSO DID CHARITABLE WORK WITH THE SICK AND THE POOR.



WHICH IS TO SAY, EVEN BEFORE SHE DIED, THERE WAS NOT MUCH OF HER TO GO AROUND.



Figura 33: AYMM?, p. 136.

A comparação que Bechdel faz de si mesma com a personagem de Lily Briscoe invade mais a área da metalinguagem, como vemos na página 256 (ver Figura 34), ao tratar-se da preocupação de Briscoe (a narrativa de Woolf é, novamente, transpassada por Bechdel) em encontrar uma unidade para seu quadro enquanto, no primeiro requadro, Bechdel se desenha observando uma fotografia de seus pais, a qual é representada em *close-up* no segundo requadro: “She is trying to work out the relations of shapes in her painting, but she's also trying to understand the relation between Mr. and Mrs. Ramsay” – Bechdel, ao citar de maneira direta esta informação sobre Lily e justapor a ela a sua imagem, transforma-a em matéria pertencente à sua autobiografia: o leitor aceita tal duplo – Bechdel também está lidando com os problemas formais de sua HQ e com a influência de seus pais, entre eles mesmos e sobre a filha. A importância deste paralelo se encontra, no entanto, no caráter de processo presente na vivência da personagem Lily Briscoe: ao longo de todo o romance, ela se encontra fazendo o quadro – o fim do quadro é o fim de *To the Lighthouse*. Tal referência ressalta, mais uma vez, a preocupação de Bechdel com a concepção da HQ.

O efeito de abismo, aqui, parte do leitor, que observa Bechdel observando a foto, em mais uma figuração do que chamamos no momento de ato biográfico. No entanto, o desenho da fotografia em *close-up* colabora para que se crie a impressão de acesso imediato ao arquivo, comprimindo tal efeito de vertigem. A presença do objeto-livro *To the Lighthouse* no primeiro requadro colabora para a adição de camadas referenciais. Do terceiro requadro até o fim da página, Bechdel salta para um episódio de sua infância, no âmbito da imagem, enquanto continua a narrar sobre a relação de Lily Briscoe com os Ramsay.

A noção de uma “quebra na unidade” abordada no paralelo com Lily Briscoe é retomada aqui, por Bechdel, em um movimento que perpassa *AYMM?* como um todo, se pensarmos a obra como o registro de uma tentativa de associação de referências e conceitos para o entendimento de uma situação familiar e psíquica a qual, por natureza, não é homogênea; registro, este, feito em um pensar autobiográfico que também obrigatoriamente possui rupturas em seu andamento e o meio da HQ escolhido para expressá-lo – meio, desde seu surgimento, permeado pela noção de falta de unidade – representado pelos requadros formados pela porta, no terceiro requadro da p. 256, que modela os pais da autora enquanto ela os observa, sempre do lado de fora. Nesta página

* “Ela está tentando organizar a relação entre as formas na sua pintura, mas também quer entender a relação entre o Sr. e a Sra. Ramsay” (2013, p. 256).

em questão, ela é expressa pela referência à estrutura de *To the Lighthouse*, o esforço de Briscoe, e a tensão no segurar de Alison da fotografia de Helen e Bruce, como se estivesse tentando segurá-los juntos.



Figura 34: AYMM?, p. 256.

Bechdel recorre aos diários de Virginia Woolf de maneira muito pontual, na maioria das vezes passageira, criando com tais registros uma comparação quase superficial, a qual pode funcionar também pela sua versão inversa. Em poucos casos, encontra-se a já mencionada relação de apoio e de permissão – como se pudesse cometer os mesmos desvios que encontra nos escritores que aborda. No geral, tais passagens são importantes para a reflexão da autora sobre a escrita autobiográfica, assim como a sua relação com a produção fictícia. Bechdel, do mesmo modo que faz com Winnicott, explica alguns conceitos de Woolf, como se produzisse sua HQ em moldes didáticos e/ou acadêmicos – tal postura tem a ver, em parte, com sua necessidade de se explicar a todo instante, necessidade construída com base na insegurança gerada pela opinião que sua mãe tem de seus quadrinhos. A menção ao ensaio *Room of One's Own* se concentra pouco em seu conteúdo textual, focando-se mais nas informações históricas associadas a ele.

Adrienne Rich, escritora feminista e lésbica que figura em *FH* de modo secundário, tem aqui a sua obra explorada com um pouco mais de atenção, porém seus textos não aparecem de maneira destacada; materializada. Tal dado nos remete à reflexão já causada por *FH* em relação ao tratamento diferenciado dado à literatura lésbica: os textos de autoras lésbicas aparecem no âmbito da fala, do registro do compartilhamento de conhecimento (se pensarmos nas cenas de leitura com Joan em ambas as HQs). Esta escolha de representação desperta um duplo efeito de, por um lado, presentificar com muito mais força esta literatura no cotidiano de Bechdel e, por outro, deslegitimar, por meio de sua não-representação, o seu conteúdo literário. Rich, desta maneira, aparece em *AYMM?* mais quando é biografada por Bechdel do que quando é citada por ela. Jacques Dürrenmatt aponta para a presença destas autoras mais como modelo de relação com o mundo que como modelo poético (2013, p. 198). Deste modo, Bechdel também pode se encontrar em uma posição silenciadora das vozes que pretende acolher, a depender do modo como se apropria delas na organização de sua narrativa.

2. Apropriação autobiográfica do texto psicanalítico

A primeira “novidade” que o leitor de *FH* encontra em *AYMM?* é a presença da psicanálise, registrada, em primeiro lugar, nos títulos dos capítulos (o mesmo tendo sido feito com a literatura em *FH*). Tal presença é desenvolvida através da representação, em imagem e narrativa, de Bechdel nos consultórios de psicólogas e por meio da citação de

uma seleção dos textos de Sigmund Freud, Donald Winnicott, Alice Miller e, em menor presença, Jacques Lacan e Carl Jung (além da presença pictórica de Winnicott e Freud). Bechdel reproduz a relação que tem com a literatura em *FH*, tratando os textos ora com distância veneradora, ora com intimidade irônica (ver Figura 35). Porém, como não existe mediação entre ela e os textos de psicanálise (da maneira que se coloca a existência de Bruce Bechdel entre a filha e a literatura), apresenta-se em *AYMM?* uma proximidade que passa pelo afeto; uma conexão mais livre com o texto, que não se constrange com o olhar de uma instância externa que controlaria tal área do conhecimento. É necessário lembrar, entretanto, que a busca por este tipo de leitura configura-se ao mesmo tempo como uma tentativa de cura (a qual Bechdel sabe ser idealizada) e um dos muitos dispositivos usados para substituir sua mãe, tanto em questões de autossuficiência sentimental como da busca pela unidade de sentido que não consegue ser alcançada por meio das perguntas feitas a Helen Bechdel.



Figura 35: *AYMM?*, p. 64 (detalhe). Exemplo da relação irônica de Bechdel com a psicanálise.

Ao falarmos da apropriação do texto psicanalítico, é necessário que deixemos claro que não entendemos, por esta expressão, apenas o uso de conceitos da psicanálise apreendidos durante sua leitura e eventualmente utilizados pela autora para compreender a si mesma de modo mais efetivo ou decodificar os distúrbios psicológicos de sua família; trata-se, aqui, do uso de Bechdel de conceitos ou termos (em sua maioria, de Winnicott) diretamente aplicado à narrativa, seja por sua inclusão no âmbito textual ou pela construção de imagens que dialogam com o que foi apropriado. Os títulos dos capítulos contribuem para indicar a organização temática (CAMARGO, 2013) da memória feita novamente por Bechdel, de maneira a relacionar os fatos por ela vivenciados aos conceitos correspondentes a cada artigo de Winnicott abordado neles, porém a fluência dos conceitos abordados é livre, não sendo rara a recorrência de mais de um conceito em diferentes capítulos.

De maneira geral, Bechdel exhibe, no campo das imagens, passagens de sua infância ou episódios vividos em terapia ao citar os conceitos de Winnicott, repetindo algumas das estruturas dos paralelos literários, mas assim como não se pode afirmá-lo sobre estes, também não concluímos, aqui, que se trata de simples ilustrações das passagens psicanalíticas – é notável o esforço de Bechdel em estabelecer a interdependência entre texto e imagem. O didatismo de Bechdel ao tratar dos conceitos psicanalíticos permite, no entanto, uma leitura de *AYMM?* sem a observação de tais paralelos, sendo a explicação dos conceitos simplesmente uma faceta da obsessão

monomaniaca de Bechdel pelo tema expressa em seu discurso autobiográfico. Por outro lado, a composição de imagens em primeiro plano coloca o leitor como aprendiz de psicanálise, partilhando da experiência da autora. Assim como é feito com os autores de textos literários, são elaborados em *AYMM?* paralelos biográficos com os autores de psicanálise, que serão estudados no item 3 deste capítulo.

O primeiro capítulo de *AYMM?*, “The Ordinary Devoted Mother”, deixa clara sua relação com o artigo “A Mãe Dedicada Comum”, que contém um dos conceitos mais populares do psicanalista – uma mãe não deve ser perfeita (nem o pode); precisa ajudar o bebê a não se adaptar completamente a ela de modo que construa sua autonomia psíquica (WINNICOTT, 1999). Bechdel utiliza-se das razões pelas quais Winnicott diz que a mãe não possa se dedicar aos cuidados de seu bebê – sendo o seu ressentimento com a mãe evidente aqui, interessa-nos a maneira como a quadrinista organiza a sua relação com o texto. Os trechos comentados por Bechdel não seguem uma hierarquia de registro; aparecem em sua configuração formal de arquivo consultado (em *AYMM?*, com o fundo rosa e tipografia diferenciada), antes ou depois de serem incorporados à narrativa (ver figura 36).

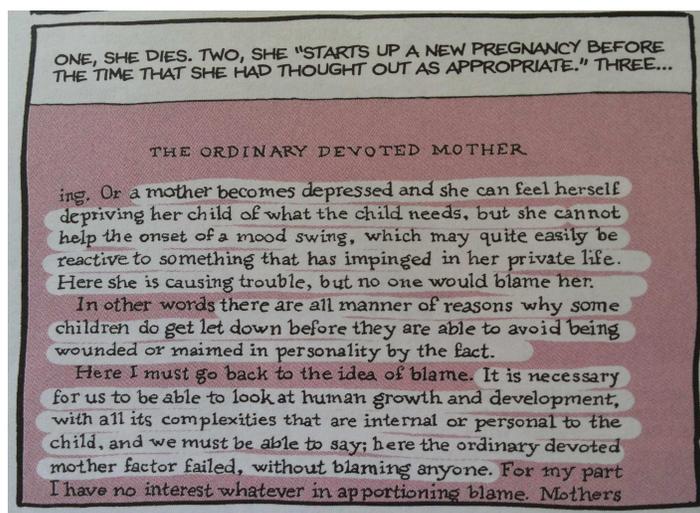


Figura 36: *AYMM?*, p. 34.

A falta de um intermediário que sirva como regulador de sua relação com o texto facilita a maior liberdade de trânsito do texto entre diferentes âmbitos formais. Não se trata, como em *FH*, de uma relação próxima com o texto a partir da ironia e da intimidade familiar; mas da incorporação mesma do texto. No segundo capítulo da HQ, “Transitional Objects”, referente ao texto “Objetos transicionais e fenômenos transicionais”, cuja hipótese original é a de que, ao longo do crescimento e da primeira infância do bebê, são

necessários dispositivos que facilitem o seu reconhecimento como ser independente (em todos os sentidos) da mãe. Estes objetos e fenômenos designam “a área intermediária de experiência, entre o polegar e o ursinho, entre o erotismo oral e a verdadeira relação de objeto, entre a atividade criativa primária e a projeção do que já foi introjetado (...)” (WINNICOTT, 1975, p. 14) – nestes termos, podemos reconhecer a onipresença do intermediário na obra de Bechdel, assim como os inúmeros objetos com função símbolos espalhados em sua HQ podem ser considerados objetos transicionais. Michèle Petit aponta, especificamente, para o uso do livro como objeto transicional (2013, p. 69), ideia que contribui para o entendimento da presença da literatura na obra de Bechdel – em seu esquema de citações, uma obra literária se torna objeto transicional da outra. Aqui, o uso do texto winnicottiano é feito unido a exemplos desenhados (ver figura 37).



Figura 37: AYMM?, p. 58.

Na imagem acima, Bechdel explica o conceito de Winnicott ao mostrar seu passeio até a casa (cujo enquadramento lhe dá a impressão de constituir dois requadros) de Jocelyn, uma das psicólogas que aparecem em AYMM? – a relação entre texto e imagem só se complementa a partir de informações exteriores fornecidas pela autora, como seu sentimento de veneração em relação a Jocelyn.

É, também, no segundo capítulo da HQ que Bechdel apresenta um texto que

retomará ao longo da obra: *O Drama da Criança Bem Dotada* (1997), de Alice Miller, através da qual a quadrinista conheceu a obra de Winnicott. O texto de Miller é importante para Bechdel à medida que esta reconhece fazer o papel que não lhe é cabido: “The book described perfectly the strangely inverted relationship I'd always felt I had with my mother (...) This sense that I was her mother” (2012, p. 53)*. Helen Bechdel, portanto, assume formas múltiplas à filha ao representar a continuidade de um conservadorismo opressor, a falta de afeto e, ainda, a fragilidade. O intercâmbio destes elementos entre mãe e filha, quase vertiginoso, constrói também a profundidade do caráter de ambas enquanto personagens. Em “True and False Self”, terceiro capítulo de *AYMM?*, vê-se a continuidade da união entre o texto psicanalítico e a imagem referente à vida da autora (ver figura 38)



Figura 38: *AYMM?*, p. 80.

A página 80 mescla dois modos de registro: o historiográfico e o de diálogo com o conteúdo da obra do segundo ao quinto requadro – a narrativa descreve conceitos de Jung, mas não chega a se configurar um caso de apropriação; é mais um diálogo entre os símbolos associados por Bechdel concernindo às figuras de sua mãe e de sua psicóloga

* “O livro descrevia perfeitamente a relação invertida que eu sempre achei que tinha com a minha mãe (...) A sensação de que eu era a mãe dela” (2013, p. 53).

respaldados pela teoria de Jung. Podemos ver, enfim, a sequência do segundo ao quinto requadro como o desenrolar das associações mentais de Bechdel no momento de sua leitura, representada no primeiro requadro (porém sem diferenciação formal entre um e outro). O conceito da existência de um falso *self* que serve para ocultar e proteger o verdadeiro *self*, abordado no título do capítulo, está presente no artigo “Distorção do ego em termos de falso e verdadeiro 'self'” (WINNICOTT, 1983, p. 130) e é caro a Bechdel ao passo que a permite compreender, de maneira mais ampla, as camadas da personalidade de seus pais. Bechdel aplica-o também à sua relação com a própria atividade e produção intelectual. Neste capítulo, podemos ver outro exemplo de relação com o texto psicanalítico, no qual não há exploração direta e material do mesmo, mas sua justaposição com vivências que a autora faz de seu conteúdo (ver figura 39)



Figura 39: AYMM?, p. 106.

Bechdel analisa o texto “A Mente e sua Relação com o Psicossoma” (WINNICOTT, 2000) no quarto capítulo de *AYMM?*, intitulado “Mind”, e faz uso da ideia de Winnicott do funcionamento mental como substituto da função da mãe para compreender seu distanciamento em relação a Helen Bechdel, destilado no isolamento intelectual e na produção de diários (produção, esta, como já vimos, influenciada pelos próprios pais). O uso do texto psicanalítico continua atrelado à representação da atividade de retorno aos arquivos, como se vê no quarto requadro da página 131 (ver figura 40).

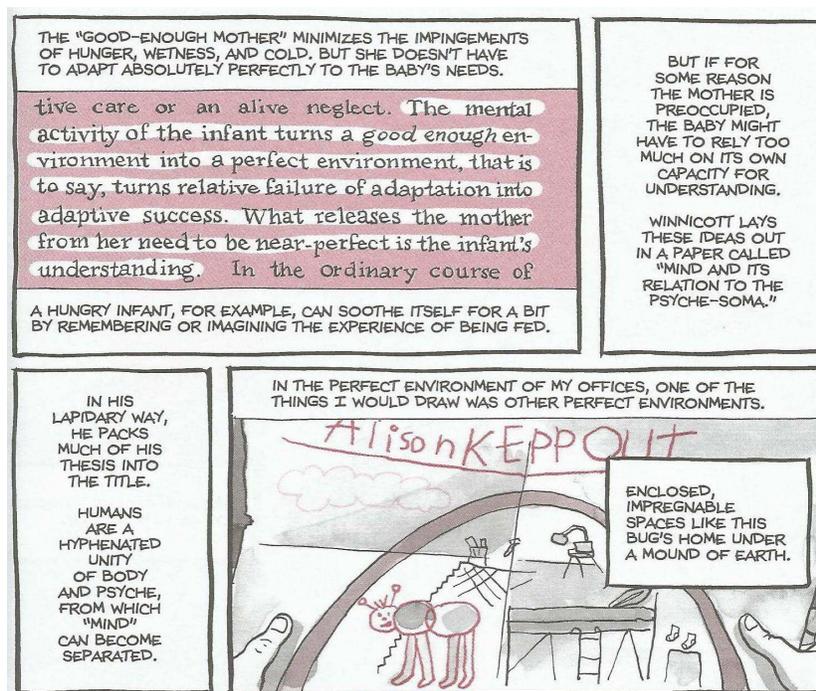


Figura 40: *AYMM?*, p. 131 (detalhe).

O contato com o texto é, em maioria, na direção interna; no entanto, a autora continua sua sequência de suposições que associam o texto à vida do autor: “And surely Winnicott was thinking of himself when, in the psyche-soma paper (...)” (2012, p. 150)*. A presença dos conceitos de Winnicott se dá, neste capítulo, com maior frequência através do registro das falas da psicóloga Carol, em suas sessões com Bechdel, nas quais afirma que a quadrinista se relaciona com a própria mente como se fosse um objeto, um pai internalizado ou um amante. O paralelo através das vivências de Bechdel se dá também pela associação entre o caráter prejudicial da atividade de escrever diários apontado por Carol e aquele reconhecido por uma paciente de Winnicott, fato registrado no artigo em questão (2012, pp. 151-152). Vale apontar, no quinto capítulo da HQ (“Hate”), para o

* “É claro que Winnicott estava pensando em si próprio quando fez a observação, no artigo do psicossoma (...)” (2013, p. 150).

recurso formal de Bechdel usado na equiparação entre vivência e texto psicanalítico: ao justapor o desenho de um momento de sua infância com a representação de um fragmento do texto “O Ódio na Contratransferência” (WINNICOTT, 2000) em dois requadros do mesmo formato, Bechdel faz proveito da plasticidade do enquadramento de ambos, cena e texto, possibilitada pela relativamente alta liberdade de organização da página em quadrinhos (ver figura 41)



Figura 41: AYMM?, p. 174.

É neste momento de AYMM? que se desenvolve a autonomia dada (em relação à autobiografia de Bechdel) pela autora à produção textual relacionada ao trabalho ou à vida de Winnicott, o que veremos com mais detalhe no item 3.4 deste capítulo, à medida que são quadrinizados trechos de seu artigo, colocando a sua personificação desenhada em primeiro plano e em primeira pessoa (2012, p. 177). De qualquer maneira, ainda se faz o uso da relação tempestuosa de Bechdel com a mãe no plano da imagem, forçando-se sua associação ao texto winnicottiano. O recurso aos mesmos padrões formais para

representar-se a memória do vivido e o relato não vivenciado de terceiros ainda deve ser levado em conta por nós. O conteúdo do sexto capítulo de *AYMM?*, “Mirror”, é voltado para a representação simbólica dos elementos que aborda, posto que a autora faz proveito do desdobramento metafórico, material e emocional da ideia de “espelho” associada à noção de “mãe” (e. g. pp. 213; 214; 215; 216; 226; 231 etc.). Com foco na publicação “O papel de espelho da mãe e da família no desenvolvimento infantil” (WINNICOTT, 1975), a autora aborda o lado artístico de Helen Bechdel, representando-se sempre em posição de espectadora e admiradora de seu talento. A partir da premissa winnicottiana de que “o precursor do espelho é o rosto da mãe” (1975, p. 153), a quadrinista promove uma construção dupla, na qual a mãe é registrada como inspiração para sua própria construção pessoal e artística, ao passo que outros rostos se fazem presentes (e mais fortemente associados à ideia de conforto e afeto), como o da psicóloga Jocelyn ou da namorada Eloise (2012, p. 217; 221). A apropriação biográfica do texto winnicottiano se dá novamente através de imagens produzidas baseadas no relato da mãe ouvido por Bechdel, como se vê na página 231 (ver Figura 42). A *mise-en-abîme* se dá, aqui, pelo elemento do espelho reforçado pela imagem, e por tal imagem pertencer à memória de Helen, filtrada pela filha. Aumentam-se as camadas referenciais quando se nota a recorrência da autora ao artigo de Lacan (“O estádio do espelho como formador da função do eu”, 2008), o qual inspirou Winnicott a escrever seu texto. A produção de espelhamentos nos interessa, aqui, no que diz respeito à sua semelhança com o procedimento da autobiografia em quadrinhos – ao abordar o tema, Bechdel mimetiza a si própria, provocando mais uma impressão de vertigem. É, para nós, interessante aproximar a motivação da produção de uma obra como esta (por que autobiografar-se em quadrinhos?) à ideia da recorrência à imagem especular abordada por Winnicott: “Psicoterapia não é fazer interpretações argutas e apropriadas; em geral, trata-se de devolver ao paciente, a longo prazo, aquilo que o paciente traz. É um derivado complexo do rosto que reflete o que há para ser visto” (1975, p. 161) – desta maneira, considera-se aqui a produção de autoimagens como processo de reconstrução do *self*, pensamento similar ao de Hatfield (2005) e Chute (2010).

O último capítulo de *AYMM?*, “The Use of an Object”, associado ao artigo homônimo de Winnicott (“O uso de um objeto e relacionamento através de identificações”, 1975), trata o conteúdo deste quase como decisivo para a solução da relação conflituosa entre Alison Bechdel e sua mãe, e é aplicado também à sua relação com Jocelyn (ver figura 43). A ideia principal, de que o objeto deve sobreviver à sua destruição pelo sujeito,

destacada em fundo preto, é essencial à autora e pode ser ligada, ao mesmo tempo, à impressão de não-pertencimento à página. O uso deste conceito por Bechdel perde a sua força, no entanto, quando direcionado a uma ideia errônea de catarse: “At last, I have destroyed my mother, and she has survived my destruction” (2012, p. 285)*.



Figura 42: AYMM?, p. 231.

* “Enfim, eu destruí minha mãe, e ela sobreviveu à destruição” (2013, p. 285).



Figura 43: AYMM?, p. 267.

3. Postura autobiográfica e representação

Para entendermos melhor a estrutura de paralelos utilizada por Bechdel, voltaremos a nossa atenção para outros pontos de *AYMM?* que constituem a obra em sua totalidade. O registro das cenas vividas dentro do consultório de terapia colabora para mostrar a postura de Bechdel enquanto autobiógrafa, assim como a imagem dupla que tem de sua mãe enquanto figura de inspiração e castração, participando da feitura de seus dois quadrinhos quase como uma editora altamente exigente. Visto que se trata de um estudo de quadrinhos, é essencial, também, observar questões formais pertinentes à obra de Bechdel, e sua relação com os atos de metalinguagem e performances autobiográficas (mais especificamente, a questão das recorrências e resumos visuais presentes nesta HQ). Por fim, voltamo-nos novamente aos autores abordados por Bechdel, agora sob o ponto de vista da autobiografia. A noção de dar corpo a, incorporar, é importante (além de o ser para o próprio quadrinho autobiográfico) nas duas HQs de Bechdel, ao tratarmos dos paralelos biográficos. Ao expor os corpos e rostos e biografias dos autores que explora, a autora leva a questão do *embodiment* (Chute, 2010) a um novo entendimento.

3.1 Terapia

O dispositivo da representação de diálogos com psicólogas funciona, em nossa compreensão, como um espelhamento da postura autobiográfica como um todo: o espaço do consultório é um espaço de rememoração de traumas e construção narrativa: “a própria psicanálise é uma 'arte da memória' que recupera recordações perdidas e deformadas no recalçamento e desfiguração, ainda que essas lembranças estejam sujeitas a elementos do presente (...)” (CURI, *apud* ASSMANN, 2013, p. 55). Mais do que isto, pode-se emular, com o terapeuta, a mesma impressão de sinceridade autobiográfica (ver Figura 44):



Figura 44: AYMM?, p. 114 (detalhe). Exemplo de sinceridade autobiográfica e expressão metalinguística: a menção ao uso do diário como suporte para a produção.

Assim como, no espaço da página de quadrinhos, associa-se elementos para a construção de um simulacro de verdade, na posição de paciente (ou cliente) construímos um discurso próprio a tal ambiente, o qual pode muito bem ser ignorado ou descartado uma vez que saímos dele. Este espaço criado serve como conector entre Bechdel e o leitor, expressando, de maneira metalinguística, sua opinião sobre as memórias que registra (ver Figura 45) e deixando clara a sua insegurança quanto ao próprio fazer quadrinhos, assim como sua inveja em relação à potência artística dos autores que aborda.



Figura 45: AYMM?, p. 145 (detalhe).

Algumas escolhas formais facilitam a inserção do leitor como participante do cenário de consulta, tanto como paciente/aprendiz como analista de Bechdel: ao mesmo tempo que

ela narra seus sonhos ou dificuldades às psicólogas, dirige-se ao leitor – não apenas a narrativa em primeira pessoa supõe um “tu” que a lê, mas as posturas nas quais Bechdel se desenha colaboram para o automático empoderamento do leitor (ver Figura 46). Se vemos desconstruídas, hoje, conceitualizações clássicas da autobiografia nas quais o peso da verdade sobre o ocorrido pairava sobre o texto, e posteriormente sobre o leitor, para chegar-se à contemporânea coexistência de níveis de verdade, em *AYMM?* observa-se um jogo duplo no qual Bechdel não convida o leitor apenas para “acreditar” na história que narra; mas para aceitar como autêntico o próprio estado mental da autora. Esta postura de autoridade concedida ao leitor é, no entanto, facilmente desconstruída a partir das escolhas de composição de Bechdel, a qual alterna os planos de maneira a colocar, da mesma maneira, as psicólogas em posição de observadoras e observadas, articulando as disposições propostas aos suportes textuais escolhidos (ver Figura 47)

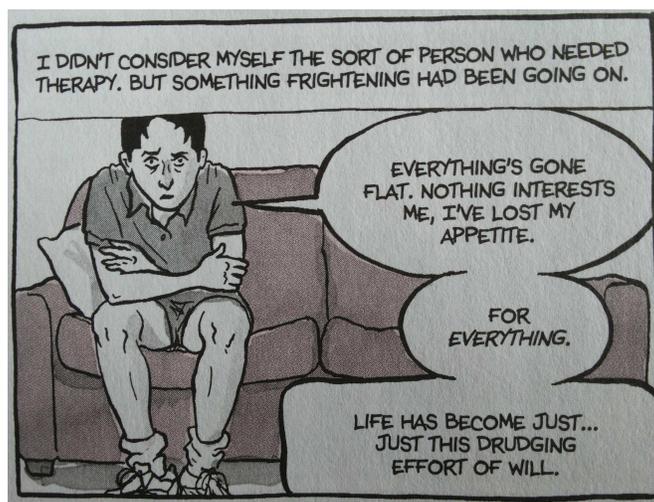


Figura 46: *AYMM?*, p. 51 (detalhe).



Figura 47: *AYMM?*, p. 97 (detalhe).

A relação mesma que a quadrinista constrói com as duas psicólogas que menciona em *AYMM?*, principalmente com Jocelyn, é sinalizadora da carência que expressa em relação a muitos dos elementos e autores que aborda. O fato de Bechdel usar-se da metalinguagem e do discurso autobiográfico ao longo de toda a sua obra e escolher não avisar o leitor que os nomes das terapeutas foram alterados (fazendo tal nota apenas nos agradecimentos do livro) nos é digno de nota. Ainda assim, a autora faz uso deste espaço para definir, mesmo que sutilmente, o percurso histórico de seu trabalho e retomar questões que ainda lhe são pertinentes, como a da visibilidade lésbica e a possível perda de relevância de seu próprio trabalho (ver figura 48)



Figura 48: *AYMM?*, p. 70 (detalhe).

Souza (2011), ao analisar a relação entre autobiografia, literatura e psicanálise, determina a linguagem ficcional como pertencente tanto à literatura como ao discurso terapêutico, ambos ligados pela questão da invenção. Segundo a teórica, a instabilidade da produção de sentidos é ressaltada pelo discurso autobiográfico, o qual mina o limite entre ciência e ficção “ao apontar a potencialidade enganosa e fugidia do ato de linguagem, praticada tanto pela literatura quanto pela psicanálise” (pp. 65-66). Bechdel, ao associar sua produção artística aos textos produzidos (e algumas das vivências) de Woolf e Winnicott, parece instituir uma rede de instabilidades, a qual, de todo modo, ainda serve para sustentá-la em termos de reconhecimento cultural.

3.2 Helen Bechdel

A importância da mãe de Alison Bechdel para esta HQ é óbvia, porém, é interessante notar a representação de sua personalidade forte usada para fomentar discussões acerca da autobiografia. Do mesmo modo que Bechdel usa o espaço da terapia para registrar e reconfigurar suas exaltações ou fraquezas, a autora, ao tentar se justificar para Helen (a qual é fortemente contrária a qualquer produção autobiográfica – ver Figura 49), parece querer se justificar também para o leitor. O peso de tal necessidade de justificação ecoa, também, na figura forte dos pais como representantes de uma instituição literária um tanto opressora, como visto em *FH* – todas as questões familiares são perpassadas pela escrita – “Language was our field of contest (...)” (BECHDEL, 2012, p. 178)*. Pode-se pensar na obra de Bechdel como um todo como o expoente da visibilidade feminina e lésbica nos quadrinhos e, de modo mais abrangente, na arte – porém, com *AYMM?* outro tipo de visibilidade é buscado: Bechdel desenha-se para tornar-se visível à mãe e, ao representá-la, oferece-lhe também certo tipo de espelho. Pode-se afirmar que, no fim, ambos se entrelaçam: a dificuldade que a autora tem com a mãe está ligada à sua dificuldade com o feminino de maneira geral. Bechdel dará continuidade ao impulso intelectual da mãe; mas nunca se adequará ao papel (visual, existencial, performativo) de mulher que Helen Bechdel hesita entre esperar e não esperar da filha: “A heroína atual não é fundamentalmente mãe e geradora de vida, mas tampouco pode se liberar da maternidade sem sofrer as devidas repressões sociais” (BOFF, 2014, p. 53). A incapacidade de Bechdel de gerar filhos (e a sua total ausência de vontade para tanto) é retrabalhada a partir da noção da criação da autobiografia, como já mencionado, e através das tensões entre criação e esterilidade estendidas também aos paralelos presentes na HQ: “it is perhaps worth mentioning here that Winnicott never had children of his own” (BECHDEL, 2012, p. 176)**.

Uma causa possível para a notável ansiedade que permeia *AYMM?* é a quase certeza de seu fracasso, no sentido de que Helen Bechdel não se deixará influenciar pela obra. A extrema dificuldade de comunicação entre mãe e filha se mostra na representação da mãe quase sempre de costas, e a divisão entre ambas marcada pelo próprio requadro – nas cenas nas quais são representadas dividindo o mesmo espaço, há, intercalados ou sincronizados, o desconforto de Bechdel em relação à sua mãe e a adoração pela

* “A linguagem era nosso campo de disputa (...)” (2013, p. 178).

** “Talvez aqui valha mencionar que Winnicott nunca teve filhos” (2013, p. 176).

mesma. Não se pode delinear, no entanto, onde começa a aversão de Helen Bechdel à autobiografia e em que ponto esta barreira não se mescla com outra, a da homofobia, já experienciada em relação a seu marido e agora revivida, em nível menor porém presente, com sua filha. Como Bauer (2014) aponta, o lesbianismo de Bechdel, mediado pela ficção, construía uma mediação entre a autora e seu pai em *FH* e, em *AYMM?*, a mesma característica da quadrinista é o que constitui o cerne da dificuldade de comunicação entre Bechdel e sua mãe (p. 274). Helen Bechdel é representada por sua filha (em ambas as HQs) como uma mulher que subverte o patriarcado de maneira não programada, e ainda assim temporalmente restrita, transmitindo sua assimilação dos valores patriarcais através de sua preferência por casamento e filhos em detrimento de sua produção artística. Bauer (2014) nota a ausência de livros de história em *FH*, sugerindo que a literatura levantada por Bechdel é o agente historicizante de sua família, ao passo que questiona os “entrelaçamentos problemáticos de sua própria vida lésbica com as vidas dos pais que estão presos em um prejudicial vazio emocional elaborado durante a socialmente repressora e sexualmente persecutória era Eisenhower”¹⁸(p. 267).

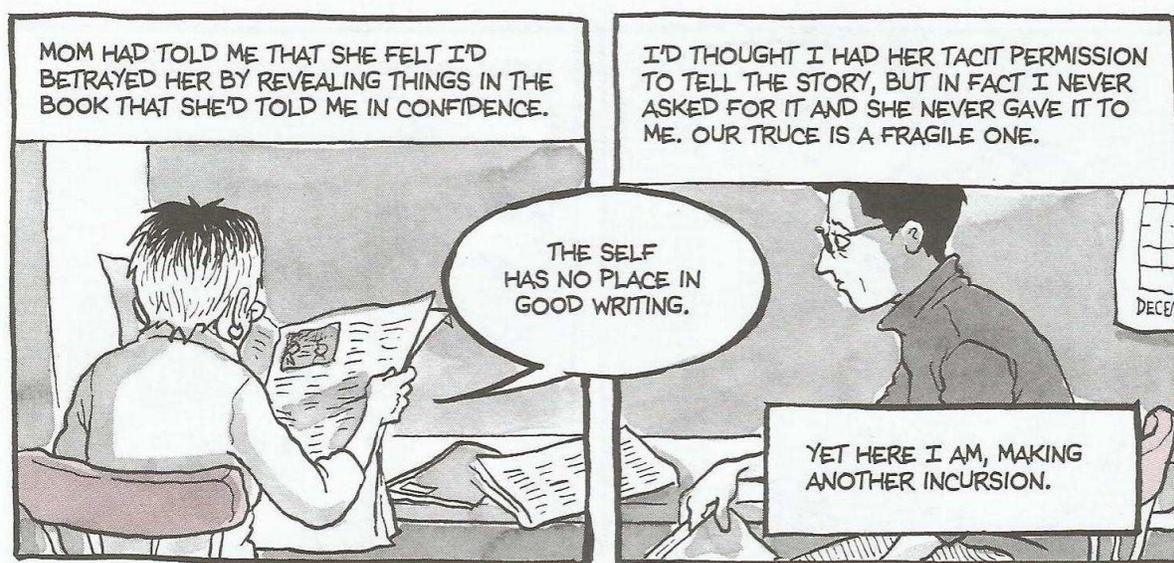


Figura 49: *AYMM?*, p. 200 (detalhe).

18 Tradução nossa de “(...) the queer entanglements of her own lesbian life with the lives of parents who are trapped in a damaging emotional void forged during the socially repressive and sexually persecutory Eisenhower era”

3.3 Questões formais

Como dito anteriormente, a representação dos sonhos de Bechdel em *AYMM?* é o seu primeiro diferencial formal a ser captado pela percepção do leitor. Além de nossos comentários introdutórios, poderíamos acrescentar que a representação dos sonhos não foge à regra comum da representação nos quadrinhos – os elementos formais utilizados na composição das páginas devem ser minimamente reconhecíveis para o leitor. A autora, portanto, faz uso comedido da maior liberdade formal que teria ao representar um universo onírico – externo ao discurso autobiográfico –, atendo-se às convenções estabelecidas para a criação da impressão de uma ausência ou interrupção do real – como o desenho fora dos limites do quadro; recurso usado de maneira ressignificante por Bechdel também em partes da obra nas quais não se narram sonhos, forçando mais uma vez o diálogo entre o consciente e o inconsciente, autobiográfico e imaginário. A autora, ao passo que não avança formalmente (em questões de inovação na representação dos sonhos), dialoga com a estrutura da obra clássica do gênero, *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay: em ambos, a sequência de quadros que narram o sonho é sempre interrompida por uma imagem externa à história (em *AYMM?*, esta imagem é externa aos quadros; no caso do capítulo 3 a própria imagem que interrompe a sequência tem o formato de um quadro, assumindo dupla função). Em *Little Nemo*, série de painéis publicados em jornais estadunidenses entre 1905 e 1913, ganhando notoriedade por sua exploração única dos quadrinhos para o mundo dos sonhos, o elemento que interrompe o fluxo da narrativa do sonho é o próprio acordar da personagem principal, Nemo, enquanto em Bechdel a imagem externa ainda faz parte do sonho, e o acordar já se insere na formatação padrão que é recuperada após o fim da narrativa de páginas de fundo preto. No relato de sonho que antecede o capítulo 6 (“Mirror”), no entanto, há uma mescla entre o acordar e o permanecer no limite do inconsciente com a justaposição de elementos “reais” e sonhados, ficando mais claro o paralelo com as tiras de McCay (ver figuras 50 e 51).

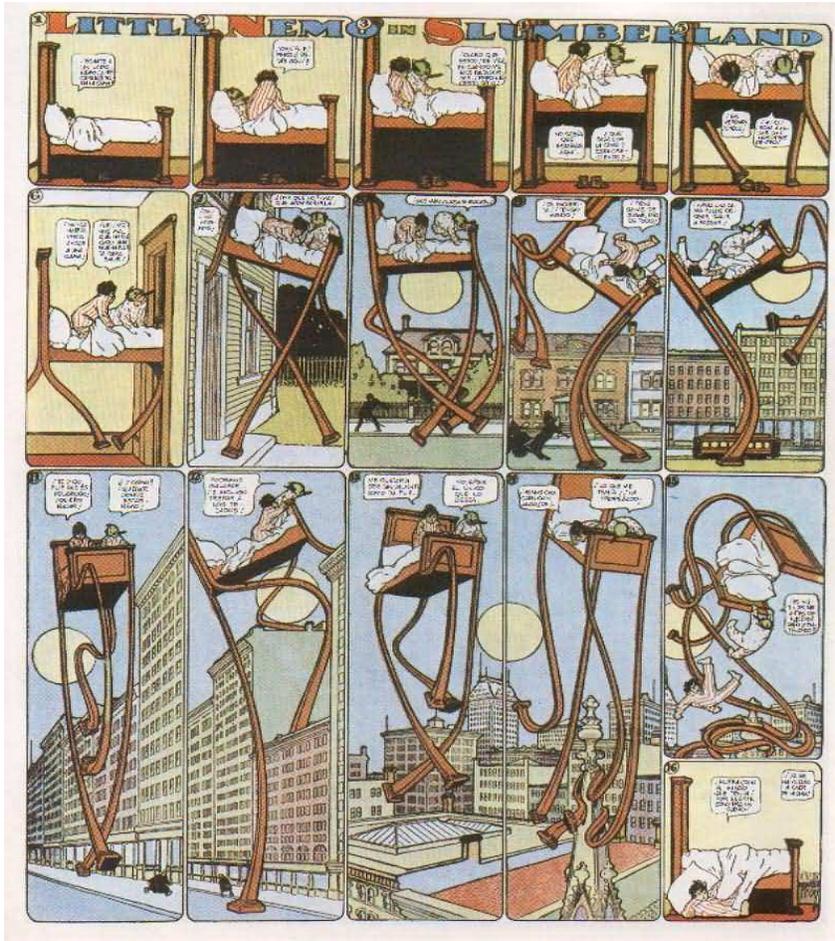


Figura 50: Painele de *Little Nemo in Slumberland*, de Winsor McCay.



Figura 51: AYMM?, p. 207.

A mescla entre real e onírico por meio da imagem se dá, em *Little Nemo*, no uso da cama como material para o sonho. No exemplo utilizado de Bechdel, observa-se a camiseta vermelha usada pela autora tanto na representação de seu sonho quanto no desenho que faz de si mesma dormindo. No segundo quadro vê-se a invasão da realidade no espaço do sonho, e tal invasão angustiada (pela onomatopeia do despertador – um tanto infantilizada – e a expressão no rosto de Bechdel) tanto no canto direito do quadro como no canto direito da página, nos lembra a estrutura dos painéis de McCay. Desta maneira, Bechdel não alude diretamente aos quadrinhos (como já ressaltamos aqui), mas

não demonstra aversão a continuar inserida em determinada tradição – algo que não faz de modo completamente passivo, visto que traz novos níveis de sentido à composição gráfica da representação de sonhos. Por exemplo, a referência textual às palavras na “surface of my mind” (p. 207)*, unida à sua reprodução imagética no fundo preto da página, pairando externamente à figura de Bechdel, mostra a solução gráfica que a autora encontrou para a representação de seu inconsciente (ou, melhor, o que dele emergiu), sendo a busca de tal solução semelhante à da autobiografia, ou seja, dificilmente alcançável. Lembramo-nos, aqui, da colocação de Freud: “(...) estamos longe de dominar as peculiaridades da vida psíquica por meio da representação visual” (2010b, p. 23).

Outro aspecto formal de *AYMM?* a ser ressaltado aqui é o uso da recorrência de imagens, também presente em *FH*, porém associado a uma maior exploração de seu caráter simbólico, convergindo no que chamaremos de resumo (ou síntese) pictórico – noção próxima à de *visual quotation*, levantada por Lisa Zunshine (2011) –, recurso desempenhado por Bechdel de modo mais consciente em sua segunda HQ – em diversas construções de cenários, objetos espalhados tornam a se reunir, como o vestido da infância da autora, um retrato emoldurado de Winnicott, o urso de pelúcia citado por ela, seus livros etc (cf. p. 116). Esta recorrência, ou repetição, como referido em nossa análise de *FH*, pode ser aplicada novamente à questão do trauma – aqui, o trauma é quase imperceptível, porém mais perene: não se trata de perder um pai de maneira brusca; mas de não obter suficiente amor de sua mãe – no entanto, em *AYMM?*, a recorrência é associada também ao fazer autobiográfico registrado por Bechdel: os elementos não se repetem apenas dentro da trama, mas aparecem em sua forma crua, pré-configurada, e, posteriormente, em sua reapropriação na feitura do quadrinho – o uso da metalinguagem em *AYMM?*, associado à performance autobiográfica e aos atos de documentação da quadrinista, promovem uma visão adicional da questão da repetição em seus quadrinhos. A persona desenhada da autora, mesmo representada de maneira razoavelmente uniforme, divide-se de acordo com suas funções na obra: ora como um agente superior à organização da narrativa, recolhendo dados e comentando a produção da HQ; ora como personagem integrante em diálogo com os elementos reintegrados em sua construção.

Em relação ao uso dos balões feito por Bechdel, explorados habilidosamente em *FH* nas funções descritivas e de *close-up*, nota-se, em *AYMM?*, o diferencial formal do uso do balão como envoltório de um segundo plano de imagem. Usado apenas uma vez em *FH* (2006, p. 153), o recurso é apurado na segunda HQ de Bechdel – possivelmente

* “à tona na minha mente” (2013, p. 207).

devido a uma maior preocupação, nesta publicação, com conceitos e símbolos de modo geral e, especificamente, com elementos pertencentes ao universo psicanalítico, favorecendo a invasão da imagem em sua dimensão simbólica no âmbito da representação textual e contribuindo para uma inversão da quebra de limites entre texto e imagem, já familiar a Bechdel: em *FH*, através das representações desenhadas de textos lidos pela autora, promovia-se o penetrar do texto na imagem; contrário do que ocorre em *AYMM?*. (ver Figura 52) Esta inversão, no entanto, não é completa, posto que ainda se observa em *AYMM?* a presença do que chamamos anteriormente de citações desenhadas.

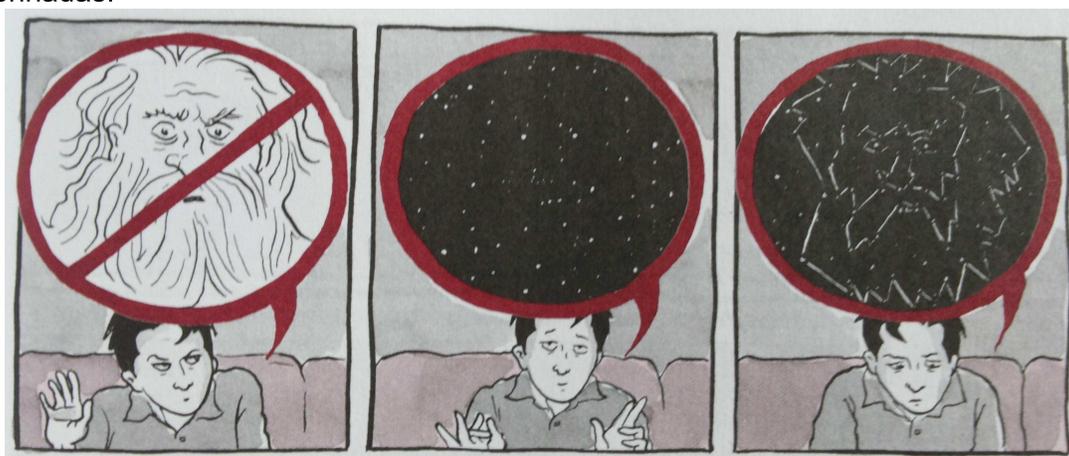


Figura 52: *AYMM?*, p. 103 (detalhe): O uso de imagens na construção de conceitos.

A relação de Bechdel com a potencialidade da palavra escrita continua expressa em sua relação com o texto maleável; aquele que contém uma promessa de arquivo. Ao mesmo tempo comprometido com o relato e volátil, o texto em *AYMM?* é mais propenso a se desligar de seu suporte formal: as palavras “flutuam” mais – a figura 53 é um exemplo disso; porém outros podem ser encontrados ao longo do quadrinho:



Figura 53: *AYMM?*, p. 186 (detalhe).

Como vemos na figura 53, a anotação feita por Bechdel durante uma palestra de Adrienne Rich paira sobre o já familiar fundo preto. Em seguida, a autora se registra procurando a mesma anotação na publicação do texto proferido na mesma ocasião, com isto equilibrando a dissolução formal do primeiro requadro em um conhecido (e talvez, “confiável”) movimento de busca pela objetividade do livro impresso enquanto registro dos acontecimentos. Se, em *FH*, é comum a representação de arquivos, em *AYMM?* é mais comum o trânsito dos objetos entre o seu estado pré e pós-configuração em documentos.

Apesar de notar-se uma relação maior da linguagem da segunda HQ de Bechdel com a busca de uma representação de subjetividades, a associação mais direta com a sua produção traz uma impressão de objetividade que equilibra a obra, a despeito do efeito um tanto angustiante do *mise-en-abîme*: o desenho do desenho do desenho. Não deixa de ser notável, no entanto, o intuito de Bechdel de expor, mesmo que mediado, o funcionamento de seu trabalho. A ideia de “visita aos bastidores” da obra, presente em nossa recepção contemporânea de obras artísticas (oferecidas por seus próprios autores, através de entrevistas ou publicações de materiais extras¹⁹), mostra uma preocupação maior com a verdade interna da obra do que sua referência com o real. O que evidencia este movimento em *AYMM?* é o registro da relação da autora com a atividade fotográfica e com o uso de seus arquivos. Observemos, primeiramente, a inclusão da técnica de representação através da referência fotográfica à trama autobiográfica de Bechdel, nas Figuras 54 e 55:

¹⁹ Um exemplo disto, no âmbito dos quadrinhos, é a publicação de *Metamaus* (Pantheon Books, 2011), por Art Spiegelman.



Figura 54: AYMM?, p. 229 (detalhe).



Figura 55: AYMM?, p. 233 (detalhe).

Na figura 55, com o registro do momento no qual Bechdel posa para a câmera com o *timer* ligado (aqui, novamente, sua imagem no visor da câmera funcionando como um

duplo e espelhando também a forma do requadro – ao passo que o primeiro requadro funcionaria como *close-up*, tanto da cena como do visor da câmera), apesar do conjunto de elementos que demonstram um ato externo à trama principal, o leitor ainda pode passar por estas imagens sem focar-se no telefone sem corpo posicionado em cima de livros, montando a cena revivida, já que a posição da autora repetida, por si só, não apresentaria um diferencial para o restante da obra. O fundo preto da página, no entanto, adquire significado ao demonstrar que um padrão foi interrompido (como ocorre nas narrativas sobre sonhos), e mais uma vez temos a presença de palavras que não fazem parte de nenhum plano (imagem ou texto): estão fora do requadro, além de ter seu tamanho e formato diferenciado das demais.

3.4 Associações biográficas

Como visto, a rede de referências construída por Bechdel em ambos os seus quadrinhos autobiográficos percorre uma gama que vai da relação literal entre elementos à justaposição, a primeiro ver, aleatória. Em *AYMM?*, o diálogo com o discurso psicanalítico deixa mais claro este proceder da autora e, em alguma medida, valida-o. Procuraremos comentar as conexões feitas em variados níveis de biografia e produção textual presentes na HQ, a partir da comparação das escolhas de paralelo feitas por Bechdel em *FH* com as escolhas para *AYMM?*, de maneira a observar o grau de autonomia da segunda HQ. De acordo com o já mencionado anteriormente, a autora buscou referências, em *FH*, em obras literárias que se aproximavam mais de seu pai do que dela mesma, elaborando um esquema de representação da literatura lésbica que funcionava à parte do principal. Em *AYMM?*, não se observa o mesmo, levando-nos a elaborar uma hipótese para este fato, baseada na conexão feita por Butler (2003) entre a teoria psicanalítica e teoria feminista. No artigo *Freud e a Melancolia de Gênero*, a teórica analisa, segundo o viés feminista, o texto freudiano *O Eu e o Id* (2011), no qual o luto é visto como componente estrutural da formação do ego. Um ponto da teoria freudiana ressaltado pela autora nos é caro: “A perda do outro desejado e amado é superada mediante um ato específico de identificação, ato este que busca acolher o outro na própria estrutura do eu” (BUTLER, 2003, p. 92) – por esta linha de pensamento, podemos compreender o espelhamento que a autora faz de Bruce Bechdel, apropriando as referências literárias e biográficas do universo do pai à sua autobiografia, além de

comparar-se a ele quanto à vivência da homossexualidade, e não podemos nos esquecer, tampouco, da associação feita por Petit entre a leitura e a experiência da perda (2013, p. 54). Inversamente, pode explicar-se a total falta de superfícies de contato com Helen Bechdel, no que concerne a uma construção de referências orgânicas, diretas, às suas vivências – apropria-se mais o seu constrangimento com o papel do feminino que lhe foi imposto cumprir, e seu distanciamento pode ser um dos fatores a direcionar Bechdel a estabelecer redes entre Woolf, Rich, Bradstreet e Winnicott. Bechdel não se conecta diretamente a Helen, mas a visões do papel da mulher e da mãe na sociedade ocidental – a apropriação biográfica de sua mãe é dada pela comparação com as mães dos autores citados (ver Figuras 56 e 57).

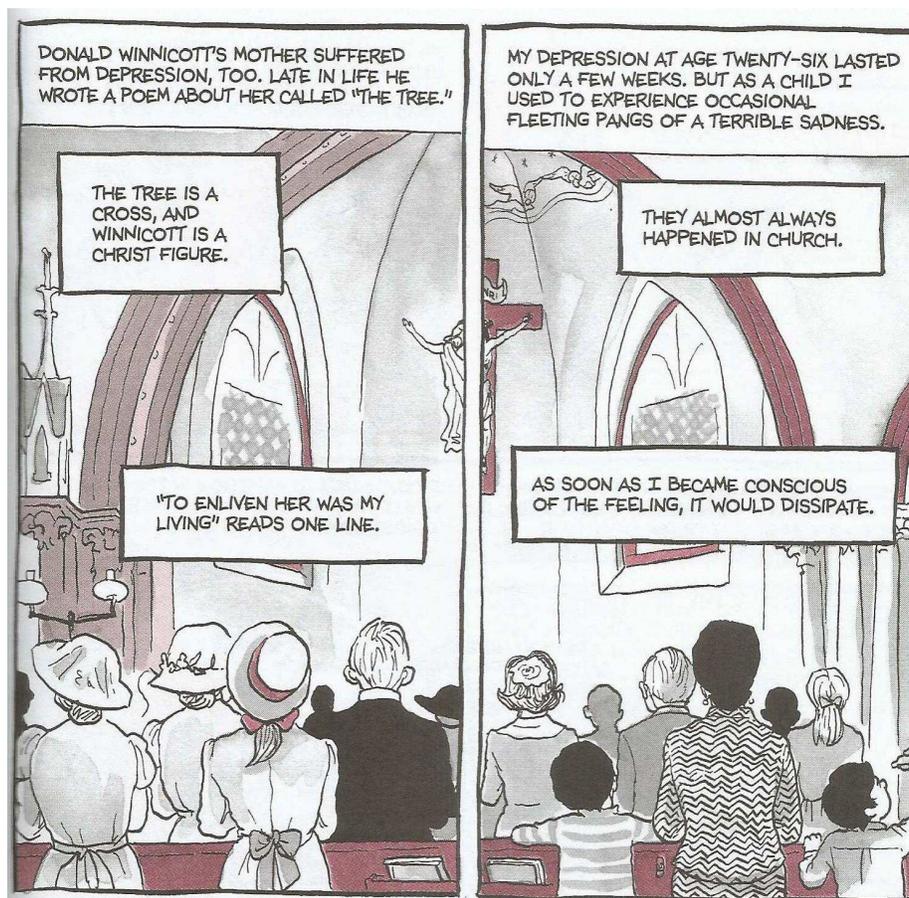


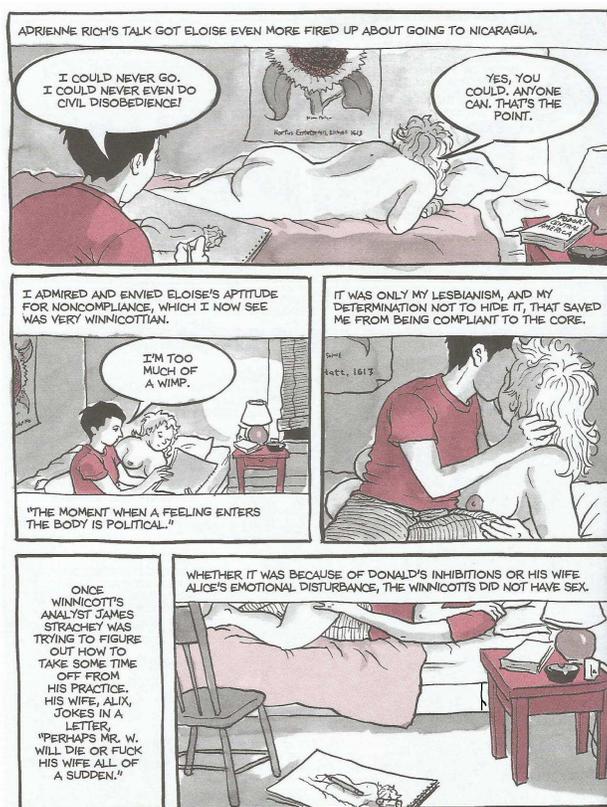
Figura 56: AYMM?, p. 99 (detalhe).



Figura 57: *AYMM?*, p. 61 (detalhe).

A figura 56 é outro exemplo da construção de camadas biográficas associadas pela autora: no primeiro requadro, a narrativa se refere à mãe de Winnicott; porém o desenho reproduz outra cena não vivenciada por Bechdel – sua avó, de costas, cuja depressão foi relatada por Helen à filha ao telefone. O segundo requadro mostra, por sua vez, Helen com os filhos pequenos enquanto a *caption* refere-se à depressão da própria Alison; ou seja, os desenhos simulam continuidade (através da montagem entre diferentes igrejas), mas trata-se, aqui, de quatro instâncias conjugadas pela autora, ao nível da imagem e do texto, para a produção de uma noção do real.

Observamos, na Figura 57, a palavra dada a Winnicott – Bechdel empresta o seu espírito irônico a ele, transformando-o quase em um personagem secundário de sua história. Este fenômeno novo de se dar voz aos autores – em *FH*, dá-se voz apenas às obras – aumenta a noção de sua presença (em imagem e fala) como dispositivo paliativo da narração de Bechdel, constituindo o processo conhecido anteriormente no qual a autora ocupa a posição de organizadora dos elementos literários e referenciais submissos a suas próprias referências. Um movimento presente em *AYMM?*, no entanto, cria o efeito de subversão do funcionamento da quadrinista: a biografia de Winnicott passa a funcionar por si mesma, em um hiato das páginas 189 a 192 de *AYMM?*, que, no entanto, é iniciado por um mecanismo já usado antes pela autora – o de inversão semântica entre imagem e texto (ver Figura 58)



188

Figura 58 – AYMM?, p. 188.

Na figura 58, vê-se exemplos dos tópicos aqui abordados: no primeiro requadro, Bechdel constrói mais uma estrutura de *mise-en-abîme*, desenhando o seu ato de desenhar Eloise, cuja posição volta a se repetir no último requadro; e no segundo requadro Bechdel aplica conceitos psicanalíticos às vivências reorganizadas pela memória e pelo estudo: “I admired and envied Eloise's aptitude for noncompliance, which I now see was very winnicottian” (2012, p. 188)*. Bechdel retoma sua ideia central de salvamento pelo lesbianismo (e pela não negação do mesmo), agora em relação à opressão social como um todo (antes, usada, em contraste com a sucumbência do pai perante a mesma opressão) no terceiro requadro e, por fim, o quarto e o quinto requadros fazem referência ao início da biografia “independente” de Winnicott comentada por nós: o quinto requadro, cuja imagem mostra, em parte, o envolvimento sexual de Alison e Eloise, narra seu contraste biográfico: “The Winnicotts did not have sex” (*idem*)**. As páginas seguintes, que narram o envolvimento profissional e posteriormente sexual entre o

* “Eu admirava e invejava a aptidão de Eloise para o não conformismo, que agora entendo que era muito winnicottiana” (2013, p. 188).

** “Os Winnicott não faziam sexo” (*idem*).

psicanalista e Clare Britton, culminam em uma página cuja organização de requadros, planos narrativos e cores é única em toda a HQ de Bechdel (ver figura 59).



Figura 59 – AYMM?, p. 191.

O fundo preto da página, já identificado pelo leitor como sinalizador de curvas na lógica narrativa, é agora parte do cenário noturno retratado ao fundo dos requadros. A substituição do espaço (a princípio, vazio de significado) entre um requadro e outro por uma imagem cujas referências situam historicamente, através da arquitetura e das vestimentas do soldado caminhando, o momento representado da vida de Winnicott, provoca uma alteração na percepção da maneira como a página de quadrinhos se organiza. O efeito gerado é de suspensão no tempo, provocada pela troca da sarjeta por uma imagem (o que poderia significar quase a ausência da noção de sarjeta), e pelo próprio conteúdo da narração da satisfação sexual tardiamente encontrada por Winnicott – como na maioria dos casos, as fontes de tais dados biográficos não são reveladas por Bechdel. Outro elemento presente na sequência e visto anteriormente por nós é a ressonância de simbolismos e imagens – neste caso, a referência à figura do girassol

como portador de consumação sexual e fertilidade (“The consummation was perhaps evidenced by a dream Donald had in which he gave Clare sunflower seeds”*) é retomada nas páginas 188 e 192 (conferir, novamente, o primeiro requadro da figura 58, onde se vê a imagem do girassol em um pôster ao fundo. Retrabalha-se, portanto, a ideia de repetição e de resumos pictóricos).

Mesmo com alterações na estruturas dos paralelos, o que é ressaltado é novamente o apoio no *outro*, além de suas produções de conhecimento; também em seus elementos biográficos e sua representação imagética, como em *FH*. Por meio da construção destas associações a autora transmite uma emulação adicional de sua sinceridade autobiográfica, ao deixar claro o caráter subjetivo de suas construções, como quando, por exemplo, associa as duas psicólogas que aparecem na HQ, Jocelyn e Carol: “I had some need to forge a link between them” (2012, p. 148)**. Por fim, seguindo o teor metalinguístico de toda a obra, uma referência externa ao processo de produção do quadrinho garante a sua presença: Bechdel compara a sua necessidade de fazer a HQ com a necessidade de Woolf de escrever *To the Lighthouse* (2012, p. 18; 152). Em última instância, no que poderíamos observar como um movimento duplo de normalidade autobiográfica e egocentrismo vertiginoso, é feito o paralelo com a biografia mesma de *FH*; o processo de feitura do primeiro quadrinho é, ele mesmo, historicizado e aproveitado como material de apoio em *AYMM?*. Bechdel é bem-sucedida, portanto, em unir impulsos de constante rejeição ao conjunto indissolúvel de sua identidade e sua associação com a cultura subversiva – tanto dos quadrinhos como do lesbianismo – a ininterruptas voltas em torno de si mesma, nos mais variados níveis. Pode-se concluir que a sua segunda autobiografia em quadrinhos, mesmo que inserida em um modo de produção reconhecível, comprável, ainda que não massificado, oferece novas propostas de se pensar a atividade autobiográfica e explorar os limites materiais dos quadrinhos assim como os impasses conceituais da escrita de si.

* “A consumação talvez tenha ficado evidente num sonho em que ele dava sementes de girassol a Clare” (2013, p. 191).

** “Eu tinha necessidade de criar algum vínculo entre elas” (2013, p. 148).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Com a análise da obra autobiográfica de Alison Bechdel, podemos contribuir, mesmo que a passos tímidos, para uma construção teórica brasileira acerca de produções de quadrinhos como obras cujo consumo ultrapassa aquele da leitura imediata. As questões que a própria autora aponta nos permitem delinear os caminhos que a pesquisa contemporânea deve tomar – seu autocriticismo relembra o leitor e o pesquisador a sempre retomarem sua posição enquanto colaboradores de uma produção de sentido que só é possível se a mídia em questão for (como tem sido) levada a sério; apreciada objetivamente. A maneira como Bechdel constrói suas autobiografias – a partir da tentativa de demonstrar conceitos, munindo-se de um conjunto de citações para tanto – lembra, ela própria, a atividade acadêmica que hoje a abrange. Sua reestruturação do discurso autobiográfico renova o conceito de autobiografia, através do diálogo com a representação desenhada e o registro dos próprios problemas pelos quais a teoria da autobiografia passa – contribuindo, portanto, com o avanço das discussões teóricas acerca do fazer autobiográfico.

Para a teoria literária, pesquisar os quadrinhos autobiográficos de Alison Bechdel não seria importante apenas pelo diálogo com o figurativo – aceitar a ausência da fronteira entre imagem e texto (e, ao mesmo tempo, fortalecer seus potenciais específicos) é algo que, nesta área, já foi incorporado, por exemplo, pela análise teórica da poesia concreta. É importante, assim, investir não só na aceitação do visual, mas no diálogo com mídias que ainda estão se reformulando ao longo das décadas. Bechdel é importante para a teoria literária, também, por aumentar o escopo de análise de obras referenciais da literatura, reconstruindo a maneira como lidamos com a presença, de Homero a Joyce, de elementos literários aparentemente intocáveis, ressignificando-os a partir do trabalho com diferentes noções de representatividade.

Por trás das questões levantadas por *Fun Home* (2006) e *Are you my mother* (2012), desenvolvemos hipóteses sobre a relação problemática de Bechdel (ou, de modo geral, dos quadrinhos) com o imediato e o construído, o autêntico e o artificial próprios também ao funcionamento da autobiografia. A importância da produção de Bechdel para a reformulação teórica sobre os quadrinhos deve ser levada em conta, assim como o seu papel na construção de espaços culturais visibilizadores para mulheres de todas as identidades e sexualidades. O fato de a quadrinista se encontrar entre os premiados da

Fundação MacArthur de 2014²⁰ apenas reforça a importância da contribuição de seu trabalho para tais reformulações culturais. Por trás destes questionamentos, procuramos aprofundar, neste trabalho, uma questão inicial deveras simples: por que lemos um quadrinho autobiográfico e acreditamos nele? E por que, ao mesmo tempo, duvidamos desesperadamente dele? Depois dos poucos passos dados aqui, podemos nos voltar para a resposta, mesmo que temporária, de que o quadrinho autobiográfico contém, em sua essência, o poder para o total convencimento pleno da consciência do engano.

20 FLOOD, Alison. "Cartoonist Alison Bechdel 'in shock' after winning \$625,000 'genius' grant." Disponível em: <http://www.theguardian.com/books/2014/sep/17/alison-bechdel-wins-macarthur-foundation-grant>. Acesso em: 17 set. 2014.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor. *Notas de literatura I*. Trad. Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades e Editora 34, 2006.

ARFUCH, Leonor. *O espaço biográfico: dilemas da subjetividade contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: Editora da UERJ, 2010.

BARBOSA, Alexandre. História e Quadrinhos: A Coexistência da Ficção e da Realidade. In: VERGUEIRO, Waldomiro (org.); RAMOS, Paulo (coorg.) *Muito além dos quadrinhos: análises e reflexões sobre a 9ª arte*. São Paulo: Devir, 2009, pp. 103-112.

BAUER, Heike. *Vital Lines Drawn From Books: Difficult Feelings in Alison Bechdel's Fun Home and Are You My Mother?* In: *Journal of Lesbian Studies*, vol. 1, no. 3, pp. 266-281. Disponível em: <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/10894160.2014.896614>. Acesso em: 12 nov. 2014.

BECHDEL, Alison. *Fun Home – A Family Tragicomic*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2006.

_____. *Fun Home – Uma tragicomédia em família*. Trad. André Conti. São Paulo: Conrad Editora, 2007.

_____. *The Essential Dykes to Watch Out For*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2008.

_____. *Are you my mother? – A comic drama*. Boston: Houghton Mifflin Harcourt, 2012.

_____. *Você é a minha mãe?* Trad. Érico de Assis. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BOFF, Ediliane. *De Maria a Madalena: representações femininas nas histórias em quadrinhos*. 2014. Tese (doutorado) – Universidade de São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, São Paulo, SP.

BUTLER, Judith. *Bodies that matter: On the discursive limits of “sex”*. New York; London: Routledge, 1993.

_____. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CARUTH, Cathy. *Unclaimed Experience*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1996.

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

_____, DeKOVEN, Marianne. Introduction: Graphic Narrative. In: *Modern Fiction Studies*, vol. 52, no. 4, 2006, pp. 767-782.

- CLOWES, Daniel. Modern Cartoonist. In: Eightball, n. 18, inserto de 16 páginas, 1997.
- COHN, Neil. *Bulding a better 'comic theory':* Shortcomings of theoretical research on comics and how to overcome them. In: *Studies in Comics*, vol. 5, no. 1, pp. 57-75, doi: 10.1386/stic.5.1.57_1.
- CURI, Fabiano. *Desenhos da memória: autobiografia e trauma nas histórias em quadrinhos*. 2013. Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Estudos da Linguagem, Campinas, SP.
- DANNER, Alexander; MAZUR, Dan. *Quadrinhos: História Moderna de uma Arte Global*. Trad. Marilena Moraes. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- DE MAN, Paul. Autobiography as Defacement. In: MLN, vol 94, no. 5, pp. 919-930.
- DUQUE-ESTRADA, Elizabeth. *Devires autobiográficos: a atualidade da escrita de si*. Rio de Janeiro: Nau Editora/PUC Rio, 2009.
- DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- DRUCKER, Johanna. What is graphic about graphic novels? In: English Language Notes, vol. 46, no. 2, 2008, pp. 39-55.
- EISNER, Will. *Quadrinhos e arte sequencial*. Trad. Luís Carlos Borges, Alexandre Boide. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- FREEDMAN, Ariela. Drawing on Modernism in Alison Bechdel's *Fun Home*. In: *Journal of Modern Literature*, vol. 32, no. 4, 2009, pp. 125-140.
- FREUD, Sigmund. Além do princípio do prazer. In: _____. *Obras completas*, vol. 14. São Paulo: Companhia das Letras, 2010a, pp. 162-239.
- FREUD, Sigmund. O Mal-Estar na Civilização. In: _____. *Obras completas*, vol. 18. São Paulo: Companhia das Letras, 2010b, pp. 14-122.
- FREUD, Sigmund. O Eu e o Id. In: _____. *Obras completas*, vol. 16. São Paulo: Companhia das Letras, 2011, pp. 13-74.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. Entre moi et moi-même. In: *Em primeira pessoa: abordagens de uma teoria da autobiografia*. São Paulo: Annablume; Fapesp, FFLCH, USP, 2009, pp. 133-139.
- GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- HATFIELD, Charles. *Alternative comics: an emerging literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- JOYCE, James. *Ulysses*. New York: The Modern Library, 1992.

LEJEUNE, Philippe. *O pacto autobiográfico: De Rousseau à Internet*. Org. Jovita Maria Gerheim Noronha, Trad. Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

MCCLOUD, Scott. *Desvendando os quadrinhos*. Trad. Helcio de Carvalho e Marisa do Nascimento Paro. São Paulo: M. Books, 2005.

_____. *Reinventando os quadrinhos*. Trad. Roger Maioli. São Paulo: M. Books, 2006.

MILLER, Alice. *O drama da criança bem dotada: como os pais podem formar (e deformar) a vida emocional dos filhos*. 2. ed. São Paulo, SP: Summus, 1997.

PETIT, Michèle. *Leituras: do espaço íntimo ao espaço público*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2013.

RAMOS, Paulo. *A leitura dos quadrinhos*. São Paulo: Contexto, 2010.

ROBBINS, Trina. *From Girls to Grrrlz: A History of Women's Comics from Teens to Zines*. San Francisco: Chronicle Books, 1999.

_____. *Pretty in Ink: North American Women Cartoonists 1896-2013*. Seattle: Fantagraphics Books, 2013.

SOUZA, Eneida Maria de (Org.). *Janelas Indiscretas: ensaios de crítica biográfica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

SPIEGELMAN, Art. Introdução. In: NAKAZAWA, Keiji. *Gen – Pés Descalços: Uma história de Hiroshima*. São Paulo: Conrad, 2004.

_____. *Maus: A história de um sobrevivente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

STAROBINSKI, Jean. Le style de l'autobiographie. In: *Revue Poétique*, 1970, nº 3.

WHITLOCK, Gillian. *Autographics: The Seeing 'I' of the Comics*. In: *Modern Fiction Studies*, vol. 52, no. 4, 2006, pp. 965-979.

WINNICOTT, Donald. *O Brincar & a Realidade*. Trad. José Octávio de Aguiar Abreu e Vanede Nobre. Rio de Janeiro: Imago, 1975.

_____. *O ambiente e os Processos de Maturação*. Trad. Irineo Constantino Schuch Ortiz. Porto Alegre: Artes Médicas, 1983.

_____. *Os bebês e suas mães*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *Da Pediatria à Psicanálise: Obras Escolhidas*. Trad. Davy Bogomoletz. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

WOLK, Douglas. *Reading Comics: How graphic novels work and what they mean*.

Cambridge: Da Capo Press, 2007.

WOOLF, Virginia. *To the Lighthouse*. Hertfordshire: Wordsworth Editions, 2002.

ZUNSHINE, Lisa. What to expect when you pick up a graphic novel. In: *Substance* #124, vol. 40, no. 1, 2011, pp. 114-134.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

THE BECHDEL TEST FOR WOMEN IN MOVIES. Direção: Anita Sarkeesian. 2 min. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=bLF6sAAMb4s>. Acesso em: 20 mai 2011.