



Programa de Pós-Graduação em
Antropologia • UFPA

SEM LINHAS RETAS

Gênero e sexualidade nas *Graphic Novels*

Dissertação de Mestrado

**Belém-Pará
2018**



Monique Malcher de Carvalho

SEM LINHAS RETAS

Gênero e sexualidade nas *Graphic Novels*

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do título de mestre em Antropologia pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia (UFPA) da Universidade Federal do Pará (UFPA), sob a orientação do Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves.

Belém-Pará

2018



Monique Malcher de Carvalho

SEM LINHAS RETAS

Gênero e Sexualidade nas *Graphic Novels*

Defendido em _____ de _____ de 2018

Banca examinadora:

Prof. Dr. Fabiano Gontijo (examinador interno)

Prof. Dr. John Fletcher (examinador externo)

Prof. Dr. Ernani Pinheiro Chaves (orientador e presidente da banca)

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP) Biblioteca de Pós-Graduação do IFCH/UFPA

Malcher, Monique.

Sem linhas retas: Gênero e Sexualidade nas *Graphic Novels*/ Monique Malcher – Belém, 2018.

113 f.

Orientador: Ernani Pinheiro Chaves

Dissertação de Mestrado - Universidade Federal do Pará. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia, Belém, 2018.

1. Quadrinhos; *graphic novels*; 2. sexualidade; 3. gênero; 4. homossexualidade; 5. existência lésbica; 6. heteronormatividade; 7. *queer*; 8. heterossexualidade compulsória; 9. armário gay; 10. homoparentalidade.

Agradecimentos

A poeta Sylvia Plath fez um poema que me marcou desde sempre, ela falava sobre todas as fases de sua vida, referindo-se a cada uma delas como morte e renascimento, Lady Lazarus, que levantou de seu túmulo várias vezes no decorrer da vida. Nos dois anos de vida acadêmica fui Lady Lazarus, deixando que morressem velhos pensamentos e ignorâncias, abrindo mente, corpo e alma para vislumbrar novos saberes, caminhos, e assim me refiz. ou será que a Antropologia que me refez? Creio que seja a segunda alternativa.

De modo breve, mas com toda a força que a palavra agradecer carrega, agradeço à Núbia, minha mãe, que colocou a literatura, o amor e o exemplo de luta feminina em meu caminho. Se me ergo mulher, é por ela. Agradeço ao caçula, Davi, dez anos mais novo que eu, que já se interessa pelos estudos de gênero e sexualidade desde já, dono dos melhores conselhos nessa jornada. Agradeço ao amigo Ricardo, que tem ajudado em todos os mais difíceis momentos, família a gente escolhe também, o laço de parentesco não é apenas sangue, antropóloga não pode esquecer disso.

Agradeço, às mulheres, muitas, tantas amigas, com seu apoio, com seus debates feministas, com seu afeto, com seus tambores, com sua arte, com seu axé. Carol, Meg, Sayuri, Lai, Monalise. Agradeço ao Pedro pelo afeto, ajudas e filosofias de sempre. Agradeço aos amores, certos e errados, cujos estudos de gênero e sexualidade modificaram. Agradeço ao Vinicius pelo apoio e sua mãe Ana, uma segunda mãe que encontrei no caminho, obrigada não é o suficiente por tudo que você fez, mulher, guerreira.

Agradeço com sorriso no rosto ao orientador desta pesquisa, Professor Ernani Chaves, com suas leituras preciosas, suas conversas empolgantes e sua digamos loucura em aceitar orientar tal sonhadora como me vejo e sou. Benedito Nunes e Ernani Chaves, dois dos poucos homens a quem admiro na totalidade, principalmente na escrita, na qual tento me espelhar. Agradeço ao Professor Fabiano Gontijo, que me apresentou pesquisadoras incríveis, que estão aqui nestas páginas. Agradeço ao Professor John Fletcher que enriqueceu este trabalho da melhor forma com suas considerações e indicações, e pelo convite lindo de falar sobre Perseópolis para alunos de graduação, amei a experiência.

Cheguei neste programa de Antropologia com os cabelos rosas, saio com os cabelos pretos, mutante, transformada, *queer*, no sentido de quem ousa, questiona, indaga, desconstrói, mas para construir, algo novo, algo além. Agradeço ao PPGA, já sinto saudades. E à CAPES que custeou e fez ser possível essa jornada de dedicação exclusiva.

Resumo

As Histórias em Quadrinhos tem grande parte de sua trajetória marcada pela abordagem de temas controversos e desafiadores, que ajudam os leitores a rever a forma como entendem e se relacionam com as imagens e representações cotidianas. Historicamente elas se restringiam a episódios de curta duração, as editoras não estimulavam e nem apoiavam histórias maiores ou mais detalhadas, pois a arte sequencial não era pensada para leitores adultos. Porém, em anos recentes surgiu a *graphic novel*, um formato de história em quadrinhos que trouxe temas importantes como: questões de representação de gênero e sexualidade. A pesquisa busca compreender como se dão performance de gênero e práticas sexuais não normativas nos quadrinhos e de que forma se tornam ferramentas ou táticas para (re)pensar questões de sexualidade com um olhar pós identitário. A escolha de quadrinhos no formato de *graphic novel* se deu pelo caráter político, literário e representativo desse tipo de publicação. Os objetos escolhidos foram "Azul é a cor mais quente", de Julie Maroh, publicado em 2010 e "Fun Home: Uma tragicomédia em família" de Alison Bechdel, publicada em 2006. Através destes quadrinhos buscou-se entender: a negociação das identidades dos personagens dentro dos constrangimentos discursivos da heteronormatividade, tanto ao repeti-la quanto ao desafiá-la em suas performances de gênero; a heterossexualidade como prática compulsória tanto em relações homossexuais assumidas quanto escondidas; a presença de normas de gênero corporificando certos ideais de feminilidade e masculinidade, e além disso, trazer o debate sobre a narrativa literária das *graphic novels* como ferramenta para dar conta de debater a sexualidade e questões *queers*, compreendendo o fazer antropológico como experimental e para além das fronteiras entre o acadêmico e o literário.

Palavras- chaves:

Quadrinhos; *graphic novels*; sexualidade; gênero; homossexualidade; existência lésbica; heteronormatividade; *queer*; heterossexualidade compulsória; armário gay; homoparentalidade.

Abstract

Comic Books has a large part of its trajectory marked by the approach of controversial and challenging themes, which help readers to review how they understand and relate to everyday images and representations. Historically, they were restricted to short-lived episodes, publishers did not encourage or support larger or more detailed stories, since sequential art was not intended for adult readers. However, in recent years the graphic novel appeared, a comic book format that brought important themes such as issues of gender representation and sexuality. The research seeks to understand how gender performance and non-normative sexual practices are given in comics and how they become tools or tactics to (re) think sexuality issues with a post-identitarian look. The choice of comics in the format of graphic novel was given by the political, literary and representative character of this type of publication. The objects chosen were Julie Maroh's "Blue is the warmest color", published in 2010 and Alison Bechdel's "Fun Home: A Tragicomedy in Family", published in 2006. Through these comics, we sought to understand: the negotiation of identities of the characters within the discursive constraints of heteronormativity, both by repeating it and challenging it in its genre performances; heterosexuality as a compulsory practice in both assumed and hidden homosexual relationships; the presence of gender norms embodying certain ideals of femininity and masculinity, and in addition, bring the debate about the literary narrative of graphic novels as a tool to account for debating sexuality and queers issues, including the anthropological as experimental and beyond of the boundaries between the academic and the literary.

Key Words: Comic books; graphic novels; sexuality; genre; homosexuality; lesbian existence; heteronormativity; queer; compulsory heterosexuality; gay closet; homoparentality.

Índice de Ilustrações

- Ilustração 1: Madrinha das HQs undergrounds, Trina Robbins Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/trina-robbins-madrinha-dos-quadrinhos-underground/p.16>
- Ilustração 2: Capa e trecho da HQ 'It ain't me babe', que Trina Robbins ajudou a produzir nos anos 70 Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/trina-robbins-madrinha-dos-quadrinhos-underground/p.16>
- Ilustração 3: Família Bechdel viaja para Nova York Bechdel (2007, p.111) **p.29**
- Ilustração 4: Alison fala sobre a peça da Broadway Fonte: **p.31**
- Ilustração 5: Bruce Bechdel trabalha na reforma da casa Fonte: Bechdel (2007, p.13) **p.33**
- Ilustração 6: Pai e filha conversam sobre gênero Fonte: Bechdel (2007, p.227) **p.38**
- Ilustração 7: Alison tem a primeira relação sexual com a namorada Fonte: Bechdel (2007, p.220) **p.40**
- Ilustração 8: Alison reflete sobre os xingamentos dos primos Fonte: Bechdel (2007, p.102) **p.42**
- Ilustração 9: Jogos ícaricos na versão de Alison Fonte: Bechdel (2007, p.9) **p.49**
- Ilustração 10: Alison fala sobre a relação com o pai e a casa Fonte: Bechdel (2007, p.23) **p.50**
- Ilustração 11: Clém tem sonhos eróticos Fonte: Maroh (2013, p.20) **p.63**
- Ilustração 12: Clémentine vai a primeira vez em uma passeata Fonte: Maroh (2013, p.32) **p.66**
- Ilustração 13: Emma e Clémentine se esbarram pela primeira vez Fonte: Maroh (2013, p.15) **p.68**
- Ilustração 14: Clém tem pensamentos lésbicos Fonte: Maroh (2013, p.34) **p.70**
- Ilustração 15: Valetin faz Clémentine refletir sobre relacionamentos homossexuais Fonte: Maroh (2013, p.41) **p.72**
- Ilustração 16: Clémentine sofre preconceito na escola Fonte: Maroh (2013, p.65) **p.76**
- Ilustração 17: Clém se sente desolada ao saber que estão a chamando de lésbica Fonte: Maroh (2013, p.64) **p.77**
- Ilustração 18: Emma no bar gay Fonte: Maroh (2013, p.48) **p.79**

Ilustração 19: Emma e Clém se encontram pela segunda vez Fonte: Maroh (2013, p.49) **p.79**

Ilustração 20: Emma julga a sexualidade de Clém Fonte: Maroh (2013, p.93) **p.80**

Ilustração 21: Clém é expulsa da casa dos pais Fonte: Maroh (2013, p.131) **p.83**

Ilustração 22: Emma e clémentine tem a primeira relação sexualFonte: Maroh (2013, p.98)
p.92

Ilustração 23: Alison entende sua existência lésbicaFonte: Bechdel (2007, p.80) **p.102**

Ilustração 24: Clém nega ser lésbica Fonte: Maroh (2013, p.66) **p.103**

Sumário

Primeiras linhas retas e tortas	10
1. <i>Graphic Novels</i>: entre questões de gênero e sexualidade	
1.1 Novelas gráficas e existência lésbica e gay nos quadrinhos.....	15
1.2 Queer e o binômio sexo-gênero: as pós identidades.....	22
2. <i>Fun Home</i>: Uma tragicomédia em família	
2.1 Uma tragicomédia da heterossexualidade compulsória.....	29
2.2 Homossexualidade e a construção do gênero sob o olhar binário.....	33
2.3 Performance, repetição e xingamento como manutenção da norma heterossexual.....	37
2.4 No caminho de Bechdel: Inversão, memória e reflexões proustianas.....	44
2.5 De Dédalo a Gatsby: questões sobre parentesco, casa e casamento.....	49
2.6 A morte e o absurdo.....	59
3. <i>Azul é a cor mais quente</i>	
3.1 A memória e a quentura do azul.....	62
3.2 As pressões sociais e as amigas na descoberta de si mesma.....	67
3.3 Doses de dúvidas no bar gay e a construção da relação heteronormativa.....	78
3.4 Afetos proibidos: as normas familiares e o peso das mudanças.....	82
4. <i>Colo velcro sim! Existência lésbica e poder masculino</i>	
4.1 Antes de tudo, chamo-me mulher.....	86
4.2 A <i>butch</i> e a construção do fetiche masculino.....	90
4.3 Viagem dos corpos <i>queers</i>	94
4.4 Sou sapatão: a identidade lésbica.....	96
Considerações finais	105
Referências.....	107

Primeiras linhas retas e tortas

Filha dos anos 80, assim arrisco me definir, mesmo que tenha nascido quase nos anos 90. Fui crescendo com as ideias preparatórias para o segundo milênio, vendo a maioria dos colegas de escola criarem teorias sobre o futuro das leituras dos quadrinhos do *Superman*, que até um período foram minha grande paixão.

Meus interesses sempre desaguavam em rios oitentistas, período em que nasceram as *graphic novels*, que prefiro chamar de novelas gráficas. Cresci lendo *Calvin and Hobbes*, *Tintin*, *Turma da Mônica*, *Tex* e tirinhas do *Pasquim*, depois comecei a ler *Superman* da DC Comics e outras coisas do selo *Vertigo*, que são também da DC.

Durante a graduação em Jornalismo ganhei de um colega de trabalho uma série de quadrinhos chamada *All Star Superman*, eram 12 revistas publicadas entre 2005 e 2008, escritas por Grant Morrison e desenhadas por Frank Quitely, que recentemente foram publicadas em um encadernado. Diferente das revistas semanais, que pareciam se repetir e confundiam quem gostava de algo com um final definitivo, essa série era um suspiro diferente dentro do universo do homem de aço, óbvio que essa afirmação pode irritar alguns fãs, ponho minha conta em risco.

O desafio era falar sobre esse herói como um ser cheio de simbolismos, que refletia o modo de vida e crenças de uma sociedade fincada na moral cristã, com o título "*Ensino-lhes sobre o super-homem: mito e heterodireção em All Star Superman*", orientada pelo Dr. Relivaldo Oliveira, foi meu primeiro contato mais profundo com a Antropologia.

Depois disso encontrei a produção de Milo Manara, foi realmente deslumbrante esse encontro, no primeiro momento me pareceu incrível que quadrinhos pudessem falar de erotismo, não conhecia nada do gênero, talvez alguma coisa de Robert Crumb, mas com o tempo veio o desconforto de ver as mulheres sendo retratadas de forma sexualizada sem um motivo que não fosse meramente estético, essa nova visão veio com minha entrada no movimento feminista e nas primeiras leituras de Monique Wittig, Foucault, Simone de Beauvoir, Audre Lorde, Zélia Amador e Judith Butler.

Porém, sempre acreditei que com as decepções vem os questionamentos, apontando para novos rumos. Será que não existiriam quadrinhos que falassem sobre sexualidade, gênero e homossexualidade com narrativas ousadas, reflexivas e desafiadoras? Foi assim que

encontrei Alison Bechdel e Julie Maroh, autoras das duas novelas gráficas que são objetos desta pesquisa.

Ainda é de extrema necessidade falar do contexto machista dos quadrinhos e de como essa lógica tem sido subvertida no meio das *graphic novels* por ilustradoras e histórias que buscam abordar honestamente assuntos como machismo estrutural, abusos e agressões sejam elas físicas ou psicológicas, a sexualidade lésbica, a heterossexualidade compulsória e o papel de gênero da mulher em sociedade, além de questionar a própria categoria mulher que se baseia muitas vezes apenas no critério biológico. O que é ser mulher, afinal? Mulheres demoraram a fazer quadrinhos ou foram apagadas esse tempo todo?

Tais reflexões iniciaram antes do processo seletivo de mestrado, ainda na elaboração do projeto de pesquisa, mas agora se materializaram nesta dissertação mais amadurecidas e acrescidas das disciplinas cursadas no mestrado, orientações e eventos acadêmicos em que apresentei comunicações orais, palestrei ou apresentei performances artísticas ligadas ao tema.

A ideia era compreender como se dão performance de gênero e práticas sexuais não normativas nos quadrinhos, e de que forma se tornam ferramentas ou táticas para (re)pensar questões de sexualidade com um olhar pós identitário (a noção de pós identidade será tratada com mais detalhes no primeiro capítulo desta pesquisa).

A escolha de quadrinhos no formato de *graphic novel* se deu pelo caráter político, literário e representativo desse tipo de publicação. Os objetos escolhidos foram “*Azul é a cor mais quente*”, de Julie Maroh, publicado em 2010 e “*Fun Home: Uma tragicomédia em família*” de Alison Bechdel, publicada em 2006. Através destes quadrinhos identifico a performatividade de gênero nas identidades queer, as práticas sexuais não normativas e os processos de construção desses indivíduos, focando na identidade lésbica, mostrando como se manifesta a heteronormatividade e a construção de um novo olhar não binário, onde corpos considerados abjetos possam ser lidos de forma não patologizante.

A discussão apresentada aqui está dentro de uma perspectiva crítica *queer* e dos estudos da sexualidade sob viés antropológico, não deixando de dialogar com outras áreas do conhecimento como as artes visuais, a filosofia, a linguística e os estudos literários. Buscou-se entender a pesquisa antropológica com um olhar pós-moderno como nos assinala Coutinho (2005) ao mostrar que a antropologia pode ser vista como arte ou ficção, misturando gêneros científico e literário ou propondo a dissolução da fronteira entre eles. Além disso, a pesquisa

antropológica teria um caráter experimental, com o uso de alegorias, pastiche e figuras de linguagem, valorizando a intersubjetividade.

Para Reynoso (1991), a primeira corrente da antropologia pós moderna, que segundo os próprios antropólogos é denominada de meta-etnografia ou meta-antropologia, traz nomes como: James Clifford, Michael Fischer, Clifford Geertz, entre outros. Esta corrente tem como objeto de estudo a etnografia como texto e gênero literário e enfatiza as novas alternativas de escrita etnográfica. Desse modo faço uso dessa corrente para tratar os quadrinhos como documento etnográfico.

O objeto de estudo não é mais a cultura do outro, mas a etnografia, o gênero literário como texto e enfatiza as novas alternativas de escrita etnográfica. Clifford Geertz (1989) acredita que é possível conhecer e interpretar outras culturas, produzindo traduções de outros modos de vida para a nossa própria linguagem. Ele acredita também que estas condições se transformaram em consequência da influência da escrita pós-moderna.

Meu interesse com esta dissertação também é o de compreender o significado de categorias que surgem e atravessam todo tempo a pesquisa como “homossexual”, “lésbica”, “homem”, “mulher”, “corpo”, “performance”, “armário” e “heterossexualidade”, alguns usados diretamente pelos personagens das obras em questão ou por suas narradoras, e outros que aparecem dos debates que os temas sexualidade e gênero incitam.

Creio que é um grande passo apresentar uma pesquisa que use os quadrinhos como ferramenta para falar sobre práticas sexuais/subversivas e corpos que quebram com a heterossexualidade compulsória e as violências de gênero. Na condição de mulher bissexual, feminista e acadêmica sinto a necessidade de lançar um olhar diferente sobre essas questões, inclusive nas leituras e pesquisadores utilizados neste trabalho, que em grande parte está plural em vozes femininas e/ou homossexuais.

Os dois quadrinhos trazem à tona uma masculinidade lésbica, na qual existe uma tripla subalternidade. Uma por serem mulheres, outra por serem homossexuais e a terceira por serem identificadas como masculinas. É inegável a dificuldade para esses indivíduos viverem em uma sociedade tão preconceituosa com seguidores de Trumps e Bolsonaros, e que infelizmente ainda é tão binário. Estas existências lésbicas em ambos os quadrinhos são as que mais desafiam e impulsionam deslocamentos nas estruturas de poder, ainda heterocentrados.

A pesquisa feita em uma Belém de eventos voltados para a produção e disseminação de quadrinhos de super-heróis, que ainda reforçam a masculinidade tóxica, a homofobia, a homossexualidade estereotipada ou que simplesmente ignoram outras identidades, é um suspiro de esperança no debate rumo a outras sexualidades e formas de expressar e vivenciar o gênero. Esse é na verdade um dos muitos suspiros que tem surgido nos últimos anos, como outras pesquisadoras mulheres que tem se debruçado sobre os quadrinhos sob uma perspectiva feminista, vindas das áreas de Ciências Sociais ou História, com as quais tive contato através da divulgação desta pesquisa. Creio que este trabalho terá outros desdobramentos para além dele em si, ou uma possível continuação em um Doutorado, como já vem acontecendo. Os quadrinhos podem educar, pretendo usar essa ferramenta em sala de aula, artigos, congressos, rodas de conversa, escolas e para além da fronteira do que é me imposto como mulher e pesquisadora.

Em um mundo onde faltam histórias com verdadeira representatividade e cujo poder opressor ainda impera, essas narrativas são esperança. É como diria William Faulkner, o que a literatura faz é o mesmo que acender um fósforo no campo no meio da noite. Um fósforo não ilumina quase nada, mas nos permite ver quanta escuridão existe ao redor.

Esta dissertação é composta por quatro capítulos. No primeiro capítulo me dedico a fazer um breve histórico sobre as *Graphic Novels* tidas como as mais importantes mundialmente, além de esclarecer qual a importância desse formato na trajetória das histórias em quadrinhos. Se tratando de dois objetos de pesquisa feitos por mulheres, busco falar sobre a trajetória das ilustradoras no campo das *Graphic Novels*, que surgem com um formato de resistência, de caráter político e literário, abordando temas que tem sido deixados para trás por muito tempo, como as questões de gênero e sexualidade.

Ainda nesta primeira parte me debruço sobre as autobiografias como um novo meio de fazer etnografia, visto que o quadrinho *FunHome* de Alison Bechdel se trata de uma autobiografia. Neste capítulo também é apresentado um breve histórico sobre a teoria queer e seu conceito depois identidade, além de falar sobre a categoria gênero e como ela tem sido questionada, revisitada, performada e desafiada.

O segundo capítulo apresenta o quadrinho *Fun Home*: uma tragicomédia em família de Alison Bechdel. Além de apresentar o panorama que envolve a Alison e o pai, ambos descobrindo ou escondendo sua homossexualidade. Trata-se de um capítulo que vai esmiuçar o gênero e a sexualidade desses personagens nos mínimos detalhes. Temas como o armário

gay, a construção da categoria homossexualidade, o conceito de performatividade através da linguagem e o papel do xingamento na manutenção da norma heterossexual.

Além disso, essa segunda parte da dissertação traz reflexões sobre memória e inversão relacionada a obra de Proust na construção da identidade do pai homossexual de Alison. Também são tratadas questões sobre parentesco, casa e casamento, já que esses aspectos fortalecem a cultura da heterossexualidade compulsória, utilizando outras obras literárias citadas por Alison no quadrinho como o livro *O Grande Gatsby*, dentre outros livros e mitos.

O terceiro capítulo da dissertação apresenta o quadrinho *Azul é a cor mais quente* de Julie Maroh. O debate inicia retomando a questão da memória abordada no segundo capítulo desta pesquisa, agora na perspectiva deste outro objeto, mas estabelecendo ainda uma conexão com o quadrinho de Alison Bechdel. Ao contrário do quadrinho anterior este é uma ficção, mas usa como recurso os diários da personagem principal, Clémentine, como documentos de sua trajetória na descoberta da sexualidade lésbica e de sua auto aceitação. O capítulo aborda as pressões sociais tanto no âmbito familiar quanto escolar ligadas a existência lésbica, questionando o papel destas instituições nos corpos que fogem da norma heterossexual.

Esta parte da dissertação também trabalha com mais detalhes o conceito de heterossexualidade compulsória e como ela pode afetar relacionamentos homossexuais. Além de retomar as discussões sobre o armário gay, porém sob uma perspectiva ainda mais lésbica, já que *Fun Home* nesse aspecto acaba se debruçando mais sobre as questões homossexuais masculinas.

Já no quarto capítulo, opto por fazer um paralelo entre os dois quadrinhos focando na questão da existência lésbica como uma dessas identidades *queers*, que estão exatamente na fronteira. Nessa parte da pesquisa falou antes de tudo sobre a categoria mulher, como ela se constrói e que tipo de espaço é relegado a ela, principalmente se esta mulher se tratar de uma mulher lésbica. Além disso, é abordada a questão da existência lésbica para além dos padrões esperados por uma sociedade falocêntrica.

Desse modo, apresento a identidade *butch*, que no Brasil costumamos chamar de *caminhoneira*, como uma mulher que desafia o poder e o fetiche masculino. Também é tratado neste capítulo o conceito de viajantes pós-modernos de Louro (2013), que enxerga a trajetória de pessoas *queers* como uma viagem de resistência por um outro modo de vivenciar corpo e desejo.

Capítulo 1 - *Graphic Novels*: entre questões de gênero e sexualidade

1.1 Novelas gráficas e existência lésbica e gay nos quadrinhos

As Histórias em Quadrinhos têm grande parte de sua trajetória marcada pela abordagem de temas controversos e desafiadores, que ajudam os leitores a rever a forma como entendem e se relacionam com as imagens e representações cotidianas. Elas se restringiam a episódios de curta duração, as editoras não estimulavam e nem apoiavam histórias maiores ou mais detalhadas, pois a arte sequencial não era pensada para leitores adultos.

Em 1954, a *Comics Magazine Association of America* criou um código para regular higienizar os quadrinhos independentes e mainstream. Conteúdos que eram socialmente progressivos ou com representações de violência sexo e drogas eram proibidos. Porém, em 1968, movimento *underground* dos quadrinhos começou a surgir.

Robert Crumb, Jack Jackson e Gary Panter eram os artistas que lideravam esse movimento, conseguindo escapar dos olhares cuidadosos do código dos quadrinhos. Eles vendiam os quadrinhos ditos subversivos em lojas de acessórios para maconha e não nas lojas reguladas pelo código. Segundo Frank (2016), a liberdade que esses homens tinham para fazer o quadrinho que quisessem resultou em histórias com várias garotas nuas passando por situações de degradação, humilhação, estupro, tortura e assassinato.

Era tudo uma grande piada e qualquer mulher que desafiasse protestando não era inteligente ou descolado suficiente para entender. Quando o Gary Groth perguntou para Robert Crumb em 2014 como ele reconciliou sua utilidade contra as mulheres e de onde as inimizade surgiu, crambe respondeu: 'Você já viu as mulheres recentemente? Brincadeirainha'. (Frank, 2016. s.p)

Esse era o contexto quando Trina Robbins decidiu que a violência contra a mulher nos quadrinhos tinha ido longe demais. Ela constantemente era acusada de não ter senso de humor quando contestava estes artistas. Trina Robbins nasceu e foi criada no Queens, bairro de Nova York. Nos anos 1960 ela começou a se identificar com o feminismo e ao ler um artigo sobre a liberação das mulheres percebeu que estava sendo excluída de várias coisas pelo fato de ser mulher.

Ilustração 1: Madrinha das HQs undergrounds, Trina Robbins



Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/trina-robbins-madrinha-dos-quadrinhos-underground/>

Segundo Frank (2016), especificamente, Robbins se lembrou quando Ed Sanders coordenou a primeira exibição de *comics underground* na própria livraria e incluiu todos os ilustradores menos ela, que na época fazia quadrinhos psicodélicos. Em 1970, Robbins se uniu com Bárbara Mendes e criou a primeira história de quadrinhos feita só por mulheres, se chamava *It Ain't Me Babe Comix*. Elas contrataram outras artistas locais e a história do livro destacava personagens femininos do mundo dos quadrinhos como: Olívia Palito, Luluzinha, Mulher Maravilha, Sheena, Mary Marvel e Elsie the cow.

Ilustração 2: Capa e trecho da HQ 'It ain't me babe', que Trina Robbins ajudou a produzir nos anos 70



Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/trina-robbins-madrinha-dos-quadrinhos-underground/>

De repente, jovens tinham criado um sistema de apoio entre mulheres para falar sobre assuntos como o modo pelo qual as mulheres eram vistas de forma inferior aos homens,

trabalho doméstico forçado, maternidade e violência. Como resultado dessa união nasceu posteriormente o quadrinho *Wimmens Comics*, que durou 17 edições.

Robbins parou de fazer histórias em quadrinhos e tornou-se historiadora especialista em quadrinhos feitos por mulheres. Segundo Robbins (2017), antes da Segunda Guerra Mundial havia nos Estados Unidos muitas publicações de mulheres, o primeiro quadrinho de autoria feminina, por exemplo, teria sido publicado na revista *Truth* em 1896 por Rose O'Neil. Na época outras mulheres como Flora Flirt já faziam quadrinhos sobre o sufrágio, mas eram praticamente invisíveis ou apagadas.

Durante a guerra, como aconteceu em muitos campos profissionais, as mulheres passaram a ocupar os lugares dos cartunistas homens que lutavam na Europa, pela primeira vez elas assinavam seus nomes verdadeiros ao invés de pseudônimos masculinos. Só que, quando os homens voltaram eles retomaram os empregos e aos poucos foi se criando o mito de que as mulheres não gostavam do universo dos quadrinhos, já que as quadrinistas mulheres voltaram para suas cozinhas ou se contentaram em desenhar novelas gráficas de amor voltadas para adolescentes.

No livro, *A Misteriosa chama da rainha Loana* de Umberto Eco, o personagem que perde a memória depois de ter sofrido um acidente tem parte de suas lembranças resgatadas ao reler alguns quadrinhos. “Lia os livros escolares e os quadrinhos, e provavelmente era nos quadrinhos que construía, com muito esforço, uma consciência civil” (Eco, 2005. p.242). Com esse trecho Umberto Eco nos mostra o quanto os quadrinhos podem servir para falar sobre a sociedade e as nossas próprias lembranças, e é isso que as mulheres ilustradoras têm feito para que os quadrinhos não sejam um meio apenas masculino e de memórias masculinas.

Com o avanço das lutas feministas a partir de 1968, quando o feminismo se desdobra em um campo teórico-prático específico com a temática de gênero (Louro, 1997), os quadrinhos começam a ter mais obras voltadas para esses assuntos empoderados. Esse contexto influencia a produção de histórias em quadrinhos de tom feminista a partir dos anos 1970, a exemplo dos trabalhos de Roberta Gregory, Mary Fleener, Claire Bretécher, Maitena, Julie Doucet, Debbie Drescher, Cathy Ghisewite, Phoebe Gloeckner, Jessica Abel, Lynn Johnston, Marjane Satrapi e Mirta Lamarca, dentre outras.

Las mujeres autoras de cómics han creado, a partir de los setenta y de manera consciente, un nuevo género donde se reconocen y se expresan con voz propia. En sus historias, muchas veces autobiográficas, aparecen como seres pensantes libres e inteligentes, que cuestionan las relaciones de poder y la injusta situación de nuestro

sexo en el mundo actual todavía dominado por la ideología patriarcal¹ (Balda, 2005, p.2).

As novelas gráficas fazem o leitor perceber que a escrita feminina pode se associar a imagem de uma outra mulher, insubordinada e questionadora. Os quadrinhos feitos por mulheres agora mostram personagens que não são passivas diante violências e anseiam na busca pela própria identidade. As novelas gráficas preferem apontar para questões étnicas, feministas e autobiográficas, sendo acessível a um público mais amplo, se tornando assim um manifesto político, histórico e social. As mulheres têm muito o que falar, e estão começando a falar sobre elas mesmas.

Durante a primeira metade do século XX grande parte das autoras de quadrinhos usaram pseudônimos andrógenos ou masculinos para evitar a rejeição de seus trabalhos, além disso, até hoje muitas dessas obras são atacadas por terem material autobiográfico, apontando assim que mulher não teria capacidade de fazer ficção. Sobre isso a quadrinista Wertz (2016) diz que homens também fazem autobiografias, e que na verdade não há um gênero feminino, mas mulheres interessadas em finalmente explorar outras coisas além de super-heróis.

A *graphic novel*, um formato de história em quadrinhos que trouxe temas importantes para os leitores como: questões de representação de gênero e sexualidade, tem sua história fortemente construída por política. Em 1986, foram publicados os primeiros volumes das novelas gráficas *Maus* e *Watchmen*, foi nesse ponto da história dos quadrinhos que o gênero ganhou um pouco mais de reconhecimento, principalmente no meio acadêmico. Porém, os muros invisíveis ainda estão vivos, sustentando um pensamento cheio de estereótipos quando o debate envolve quadrinhos, como se fosse apenas uma arte feita para entreter crianças.

Will Eisner (2008) considera os quadrinhos em geral e as novelas gráficas como sendo arte sequencial, a segunda seria um meio de expressão criativa, uma arte também literária, que junta imagens e palavras para narrar uma história. Para Rubén Varillas (2014), uma novela gráfica pode ser definida como um quadrinho que desenvolve uma história extensa, o suficiente para exigir o mesmo formato editorial de um romance. Além disso, o termo também assume que se está diante de uma publicação para adultos, auto conclusiva, coerente e ambiciosa. Alguns leitores podem cometer o engano de ver as novelas gráficas como um gênero dos quadrinhos, e não como um formato (Carter, 2008).

¹As mulheres autoras de quadrinhos tem criado desde os anos 70, e de maneira consciente, um novo gênero no qual se reconhecem e se expressam com voz própria. Em suas histórias, muitas vezes autobiográficas, aparecem como seres pensantes livres e inteligentes, que questionam as relações de poder e a injusta situação de nosso sexo no mundo atual, todavia, dominado pela ideologia patriarcal.

Segundo Hillary Chute (2008), apesar dos anos 80 terem sido um marco para as novelas gráficas, o termo foi usado em público pela primeira vez por Richard Kyle em 1964, depois por Bill Spencer no fanzine *Graphic Story World*. Porém, o termo é atribuído a Will Eisner em 1978 por conta da publicação de *A Contract with God*, primeiro quadrinho vendido como *graphic novel*. Décadas depois as livrarias já tinham mais novelas gráficas nas prateleiras e em particular esse formato se tornou urgente para debates de engajamento ético, representativo, político.

Some of the most riveting books out there - the ones waking up literary critics represent often vicious historical realities. (Historians have been interested too - one of the best essays on Maus is in Oral History Review - but these visual-verbal texts are particularly relevant to literary scholars because of the way they represent history through narrative.) For instance, three of today's most acclaimed cartoonists, Spiegelman, Joe Sacco, and Marjane Satrapi, work in the nonfiction mode: Spiegelman on World War II and 9/11, Sacco on Palestine and Bosnia, Satrapi on Iran's Islamic Revolution and war with Iraq. This is not a coincidence. (Chute, 2008, p.457)²

Lynda Barry, Phoebe Gloeckner, Julie Marroh e Alison Bechdel também entram na lista de quadrinistas que usaram a novela gráfica para falar sobre o mundo feminino, questões homossexuais, lésbicas e fora da ‘caixa’, sobretudo com alteridade. Além delas, autores como Charles Burns (*Black Hole*), Daniel Clowes (*Ghost World*), e Chris Ware (*Jimmy Corrigan: The Smartest Kid on Earth*) também levantaram o perfil dos quadrinhos literários com histórias sérias em escopo e pesadas em estilo.

Para Chute (2008), as narrativas gráficas têm ecoado e ampliado as invenções formais de ficção, de práticas e estéticas modernas para uma formas mais populares, e para além disso, uma forma de intervenção política. Nas novelas gráficas não poderiam estar de fora questões pós identitárias, *queers*, homossexuais ou de identidade de gênero.

Quando Julie Marroh, autora de *Azul é a cor mais quente*, tinha 19 anos, ganhou um concurso de quadrinhos dentro de um festival em que o tema era ter 15 anos. Ela fez uma tirinha de quadrinhos onde já havia toda a narrativa principal do que viria a ser a novela gráfica. Foi assim que começou a escrever o roteiro e terminou um tempo depois. Isso levou quase cinco anos para ser feito, já que na época ela ainda estudava.

² Alguns dos livros mais fascinantes lá fora - que estão acordando os críticos literários, representam realidades históricas. (Um dos melhores ensaios sobre Maus está em Oral History Review, mas estes textos visuais-verbais são particularmente relevantes para os estudiosos da literatura devido à maneira como representam a história através da narrativa), por exemplo, três dos ilustradores mais consagrados, Spiegelman, Joe Sacco e Marjane Satrapi, tem trabalhos de não-ficção: Spiegelman em World War II e 9/11, Sacco sobre a Palestina e a Bósnia, Satrapi sobre a Revolução islâmica do Irã e a Guerra com o Iraque. Isso não é uma coincidência. (tradução nossa)

Sua produção talvez por esse motivo seja principalmente voltada para adolescentes, que vivem conflitos de se compreender diante de uma sociedade cheia de opressões e preconceitos. Julie Maroh não fez uma novela gráfica autobiográfica, mas simulou uma, já que a narradora, Clémentine, é que conduz a narrativa através de seus diários, contando cada detalhe de sua vida.

No caso de Alison Bechdel, autora de *Fun Home*, se trata assumidamente de uma autobiografia, mas com alguns recursos ficcionais na forma de narrar os fatos e se debruçar analiticamente sobre eles. A autora usa obras literárias para explicar a realidade de sua própria história, tratando a si mesma e ao seu pai como resultados dos personagens de todos os livros que ambos leram e gostavam. Alison usa literatura para entender a própria vida dizendo que seus pais eram mais compreensíveis e reais em termos ficcionais.

O recurso principal dela é a justaposição de verdade e ficção para ajudar amarrar as pontas soltas de sua vida, já que grande parte de suas lembranças em relação ao pai estão na infância e na adolescência, memórias que às vezes se perdem na mente de um adulto. Além da literatura, ela recorreu a fotos antigas, diários e outras lembranças de família. Alison observou a própria vida como se fosse uma obra literária, como se saísse do próprio corpo e julgasse os acontecimentos com distanciamento, beirando a história de natal de Charles Dickens.

Tanto Julie Maroh quanto Alison Bechdel usam como suporte a memória das personagens principais e os objetos que remetem a essa memória para contar sobre sua descoberta e/ou autoaceitação lésbica. Mesmo que *Azul é a cor mais quente* não se trate de uma autobiografia como *Fun Home*, a ilustradora produziu essa obra na sua adolescência e conta que foi difícil não se colocar nela, principalmente sendo uma mulher lésbica que passou por todos esses processos pelos quais passam Clém e Emma, o casal do quadrinho. (Maroh, 2014)

O que chama atenção na comparação entre as duas novelas gráficas e as duas formas de ver a homossexualidade é que Alison compreende o processo das relações homossexuais como algo que precisa tomar distância do modelo de relação heterossexual e Julie Maroh entende que é necessário mostrar uma grande história de amor de um casal lésbico como se essa relação afetiva se desse da mesma forma como um casal heterossexual. “Era a minha mensagem ao mundo, como lésbica também, eu queria contar uma história de amor homossexual que pudesse ser tratada com uma história de amor heterossexual com as mesmas problemáticas” (Maroh, 2014).

Porém, nessa lógica de igualdade falta para Julie Maroh o mesmo questionamento de Alison Bechdel de que a existência lésbica não deve se prender aos conceitos de amor romântico vindos de uma heterossexualidade compulsória e de que mulheres lésbicas se relacionando não querem recriar papéis de um casal heterossexual, já que o amor entre mulheres ousa e desafia as estruturas “amorosas” instauradas pela heterossexualidade. “Quando jovem eu aprendi o mote feminista ‘o pessoal é político’, e eu o levei muito a sério. Eu podia ver que minha vida privada, com todos os seus caminhos e problemas, fazia parte de um sistema muito maior de poder” (Bechdel, 2016).

Segundo Fischer (2016) obras autobiográficas podem ser mal compreendidas em meio a discussões sobre solidariedade de grupo, valores tradicionais, mobilidade familiar, mobilização política ou categorias sociológicas semelhantes.

Aquilo que a princípio parecem ser buscas autobiográficas individualistas, termina por se mostrar como revelações de tradições, veiculações de identidades disseminadas e de centelhas divinas produzidas pela quebra dos vasos. São uma visão moderna das artes pitagóricas da memória: a retrospecção para obter uma visão do futuro. Nessa transformação, as buscas também acabam por se tornarem críticas poderosas de várias retóricas contemporâneas de dominação. (Fischer, 2016. p.276)

Em um período em que a escrita e a recepção da etnografia são assuntos de muito interesse e de debate entre os antropólogos, as perspectivas sobre a etnicidade embutidas na literatura autobiográfica sugerem novas formas de ler e escrever etnografias. Fischer (2016, p.277) afirma que a autobiografia assim como a etnografia tem compromisso com o real, a ficção autobiográfica também está dentro nisso, porque as modalidades da veracidade na nossa época não podem mais, se é que algum dia puderam, ser limitadas às convenções do realismo.

Com o texto de Clifford Geertz, *Interpretação das Culturas* (1973), a antropologia começa a questionar sua própria autoridade em produzir representações válidas sobre o outro. Geertz afirma que o etnógrafo escreve e que a etnografia é uma ficção. “Trata-se portanto de ficções: ficções no sentido de que são algo construído, algo modelado - o sentido original de *factio* - não que sejam falsas, não factuais ou apenas experimentos do pensamento” (Geertz, 1989. p.11).

Para Lejeune (1975) na autobiografia existe um pacto de compromisso entre autor e leitor. O que é narrado se apresenta como algo realmente acontecido e comprovado e por

outro lado o autor tem que convencer o leitor de que quem narra é a mesma pessoa que assina na capa, o que ele chama de princípio de identidade.

Já Costa Lima (1986), discute a noção de autobiografia como gênero literário. Segundo ele, o auge da escrita autobiográfica está em correlação com a ascensão da burguesia como classe dominante. Não tinha autobiografia na antiguidade, pois ela supõe que exista um eu individual e essa época antiga ignorava essa questão. Tanto a ficção quanto a autobiografia destacam a individualidade. “As memórias apresentam uma versão personalizada da história” (Costa Lima, 1986. p.302). A Antropologia pós-moderna compartilha agora com a crítica literária algo a mais que uma teoria da interpretação, seu objeto não será mais a cultura observada e sim as representações dessa cultura. Essa virada pós estruturalista implica em um retorno do autor.

Segundo J. Clifford (1986) nas convenções da etnografia clássica a subjetividade do autor por mais que estivesse no texto, se encontrava separada da parte do objetivo. “Como máximo a voz pessoal do autor é vista como um estilo no sentido fraco: um tom, um enfeite dos fatos” (Clifford, 1986. p.13). Nos anos 60 com a publicação do Diário de Malinowski (1967) ficou claro que a experiência na antropologia não se resumia a uma coleta de dados, mas também a uma modificação do etnógrafo por essa experiência, os diários se tornaram importantes não por mostrar curiosidades ou fatos ocultos, mas evidenciar que o etnógrafo não saía o mesmo de uma imersão, de um campo.

1.2 Queer e o binômio sexo-gênero: as pós identidades

Joan Scott (1995) em seu texto clássico, originalmente publicado em 1986, “*Gênero: uma categoria útil de análise histórica*” chama atenção para o uso restrito do termo gênero associado ao parentesco feito principalmente por antropólogos, já que existe a necessidade de se ampliar o debate, relacionado às complexas sociedades modernas, incluindo além do parentesco questões como o mercado de trabalho, a educação e o sistema político.

Para Scott (1995), o gênero é construído através do parentesco, mas não apenas por ele. O gênero então seria uma forma primária de dar significado às relações de poder, além de ser “[...] um elemento constitutivo das relações sociais baseado nas diferenças percebidas entre os sexos” (Scott, 1995. p.86). Já Butler (2003) mostra que gênero e sexualidade tem uma relação complexa. É possível se identificar como mulher e não necessariamente desejar um homem, mostrando a fragilidade da lógica heterossexual.

Segundo Louro (2004), o maior desafio além de perceber que os gêneros se multiplicaram, é lidar com essa multiplicidade apoiada em esquemas binários, “[...] mas também admitir que as fronteiras vem sendo constantemente atravessadas e o que é ainda mais complicado - que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira” (Louro, 2004, p.28). O gênero seria então uma repetição estilizada de atos. “As normas de gênero operam ao ordenar a corporificação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, ideais que são quase sempre relacionados à idealização do vínculo heterossexual” (Butler, 2003, p.157).

A ordem social para Bourdieu (2010) ratifica a dominação masculina, a divisão do trabalho e as condições dele demonstram as formas distintas, pelas quais são tratados os dois sexos. A diferença biológica entre o corpo masculino e feminino e a diferença anatômica entre os órgãos sexuais seria então uma justificativa para essa diferença que seria na verdade construída socialmente. “Compreende-se que o falo, sempre presente metaforicamente, mas muito raramente nomeado e nomeável, concentre todas as fantasias coletivas de potência fecundante” (Bourdieu, 2010. p. 20).

Se a construção da identidade feminina é resultado de um longo e doloroso processo de construção do feminino, também poderíamos dizer que a construção da identidade masculina também passa por certos processos dolorosos. Segundo Sabo (2002) a construção da masculinidade se dá através de uma progressiva introjeção de valores que implicam na fabricação do sentimento de superioridade masculina através da depreciação do feminino, que costumamos chamar de misoginia, e da versão em relação à homossexualidade, que no caso é a homofobia. A identidade masculina então seria um processo educativo de reação em relação ao que se aprende sobre o que é ser mulher e o que é ser homossexual, depois disso se constrói a identidade masculina fruto de um exercício de oposição a essas imagens. Dessa forma, termos como mulherzinha ou maricas, utilizados como xingamentos por crianças e adolescentes seria utilizado como forma de unir essas duas identidades desprezadas e violentadas: a feminina e a homossexual, em um mesmo indivíduo, sendo que essas duas identidades são tudo que um homem não pode ser.

Os corpos são demarcados através das diferenças anatômicas fisiológicas e são destinados a se encontrar através de uma relação exclusivamente heterossexual. Essa construção histórico-social das representações sobre o que é ser um homem e o que é ser uma mulher é o que chamamos de gênero. Segundo Louro (1997) o conceito de gênero é importante pois passa exige que se pense de modo plural, e que o conceito de gênero difere

não só entre sociedades ou momentos da história, mas no interior de uma dada sociedade ao se considerar diversos grupos étnicos, religiosos, raciais e de classe.

Segundo Dinis (2013), categorizar gênero através da forma binária masculina e feminina, também é esquecer que entre esses dois polos existem outras possibilidades. Além disso, pode-se dizer o mesmo em relação ao conceito da sexualidade, pois entre a homossexualidade heterossexualidade existem outras diversas experiências que rompem com a lógica binária de conceber as práticas sexuais produzindo novos territórios para o desejo. “A estrutura de nosso pensamento e de nossa linguagem aprendeu a funcionar por sistemas de classificação. E classificar é sempre discriminar recortando uma realidade que é sempre mais complexa, através de conceitos que são de alguma forma reducionistas” (Dinis, 2013. p.129).

A partir deste ponto em que se começa a questionar o binarismo do sexo e do gênero, o desafio de uma teoria intitulada *Queer*, dentro deste contexto de opressão, é avaliar estas estruturas e propor a desconstrução delas para que todo os matizes de sexualidade e gênero possam se tornar inteligíveis. A complexidade do que se é não cabe em caixas, muito menos em ideias binárias e polarizadas. É uma fantasia tentar controlar a identidade e a expressão do outro. Um corpo dito *Queer* não chega para ser classificado ou rotulado, mas para mostrar que a existência é mais complexa do que se pensa.

Antes de tudo, é preciso explicar melhor o que é o *Queer*³, teoria que serve como ponto de partida para pensar e (re)desenhar como se moldam e se mostram estas identidades que desafiam a norma heterossexual e binária (em relação ao gênero) apresentadas tanto no quadrinho de Alison Bechdel, quanto no de Julie Maroh. *Queer* trata-se originalmente de um insulto, que na tradução literal significa “viado, bicha, boiola, maricas”. Também pode conotar desvio sexual ou perversão. E por qual motivo uma teoria usaria esse nome?

No final dos anos 80, e como reação às políticas de identidade gays e lésbicas americanas, um conjunto de microgrupos se reapropriaram desta injúria para se opor justamente às políticas de integração e de assimilação do movimento gay. O critério biológico começa a ser contestado a partir dos anos 90, a fim de traçar os limites do espaço político. Afinal, o que define a condição de mulher? Com ou sem hormônios, com ou sem silicone,

³ Optei por manter o termo em inglês, apesar de já haverem discussões sobre uma possível tradução para o Brasil, pois o termo em inglês aqui não tem o mesmo peso de choque e inquietação segundo Pelúcio (2016).

uma pequena parcela de “lésbicas” já iniciava um processo de transformação discursiva e corporal que dava à frase “eu não tenho vagina”⁴ um ar de premonição futurista.

Essa virada reflexiva em torno às próprias teorias feministas trouxe autoras como Judith Butler, Sue Ellen Case e Eve K. Sedgwick, que vão utilizar a noção de “performance”, de começo estranha ao mundo feminista, para desnaturalizar a diferença sexual. “A performance não é, assim, um ato singular, pois ela é sempre uma reiteração de uma norma ou conjunto de normas” (Butler In: Louro, 2001. p. 167). Já o interesse *queer* por travestis, transexuais e pessoas intersex, se deve ao compromisso de criticar modelos em que os sujeitos sejam unitários e estáveis.

Segundo Teresa de Lauretis (1987), gênero é uma representação, o que não significa que não tenha um impacto real na vida material das pessoas, além disso, ela afirma que em um sentido mais comum podemos dizer que toda a arte e cultura erudita ocidental registraram essa construção da representação do gênero. Ela exemplifica como a construção de gênero vem acontecendo no mesmo ritmo de tempos passados. Como na era vitoriana, continua a ocorrer: na mídia, nas escolas, nos tribunais e na família. E de forma menos óbvia na academia, na comunidade intelectual, nas práticas artísticas de vanguarda, nas teorias radicais e até mesmo no feminismo.

Segundo Richard Miskolci (2015), a problemática *queer* não é exatamente a da homossexualidade, mas a da abjeção, termo que se refere ao espaço relegado pela coletividade para as pessoas que são consideradas uma ameaça à ordem social e política.

Em resumo, o antigo movimento homossexual denunciava a heterossexualidade como compulsória, o que podia também ser compreendido como uma defesa da homossexualidade. o novo movimento *queer* voltava sua crítica à emergente heteronormatividade, dentro da qual até gays e lésbicas são aceitos, enquanto a linha vermelha da rejeição social é pressionada contra outr@s, aquelas e aqueles considerados anormais ou estranhos por deslocarem o gênero ou não enquadrarem suas vidas amorosas e sexuais no modelo heterorreprodutivo. O *queer*, portanto, não é uma defesa da homossexualidade, é a recusa dos valores morais violentos que instituem e fazem valer a linha da abjeção, essa fronteira rígida entre os que são socialmente aceitos e os que são relegados à humilhação e ao desprezo coletivo. (Miskolci, 2015, p.25)

Essa nova política de gênero, para Miskolci (2015), chama atenção para as normas que criam os sujeitos e afirma que de certa forma o *queer* representa um olhar insubordinado, menos afeito ao poder. As normas sociais não escolhem o sujeito, elas se impõem à todas e

⁴ Frase atribuída à Monique Witting.

todos, não é por acaso que o grande alvo *queer* é a heteronormatividade, que não é restrita somente aos heterossexuais. ‘‘A heteronormatividade é a ordem sexual do presente, fundada no modelo heterossexual, familiar e reprodutivo. Ela se impõe por meio de violências simbólicas e físicas dirigidas principalmente a quem rompe normas de gênero’’ (Miskolci, 2015, p.46-47).

Segundo Bento (2003) todos os corpos inseridos na cultura são cirurgiados por reiterados e contínuos atos de fala, e pela linguagem que se materializam. Esta cirurgia da qual fala Bento é a intervenção da linguagem nos corpos Pois todos são nomeados desde o seu nascimento a partir das características fisiológicas. Todos os corpos são descritos e nomeados através dos signos, da linguagem, dos dispositivos, das convenções e das tecnologias.

Perguntei me então: que configuração de poder constrói o sujeito e o outro, essa relação binária entre homens e mulheres, e a estabilidade interna desses termos? Que restrição estaria operando aqui? Seriam esses termos não problemáticos apenas na medida em que se conformam a uma matriz heterossexual para a conceituação do gênero e do desejo? O que acontece ao sujeito e à instabilidade das categorias de gênero quando o regime epistemológico da presunção da heterossexualidade é desmascarado, explicitando-se como produtor e retificador dessas categorias ostensivamente ontológicas? (Butler, 2003. p.8)

Nos estudos *Queer* as diferentes expressões do gênero e da sexualidade é que estão no lugar central, pois são elas que põe em cheque as normativas sociais e os discursos hegemônicos. Para Butler (2003) é preciso superar a noção de identidade, desconstruir a necessidade de representações fixas e excludentes que legitimam a heterossexualidade compulsória e que por consequência marginalizam os sujeitos que desviam dessas normas.

Desse modo o masculino e o feminino devem ser entendidos como devires que atravessam os sujeitos, uma construção em andamento. Segundo Louro (2004), o *queer* é o ato de se colocar na recusa de todas as formas de normalização contestando posições fixas de identidade. E para além disso é a diferença que não quer ser assimilada a formas e demarcações identitárias, mas quer antes problematizar e questionar a legitimidade dessas formas. O *queer* não quer instituir uma nova concepção de identidade.

Os/as teóricos/as *queer* constituem um agrupamento diverso que mostra importantes desacordos e divergências. Não obstante, eles/elas compartilham alguns compromissos amplos – em particular, apoiam-se fortemente na teoria pós-estruturalista francesa e na desconstrução como um método de crítica literária e social; põem em ação, de forma decisiva, categorias e perspectivas psicanalíticas; são favoráveis a uma estratégia descentrada ou desconstrutiva que escapa das proposições sociais e políticas programáticas positivas; imaginam o social como um texto a ser interpretado e criticado com o propósito de contestar os conhecimentos e as hierarquias sociais dominantes. (Seidman, 1995 apud Louro, 2004, p. 39)

Além da teoria *queer* questionar os binarismos, ela também tem como alvo de crítica a normalização e a estabilidade propostas pela política de identidade do movimento homossexual dominante. Na análise dos dois quadrinhos desta pesquisa é possível observar que existem diferentes formas de ser homossexual, apresentam-se nas narrativas o homem gay que finge ser heterossexual, assim como outros personagens masculinos que aceitam totalmente sua homossexualidade mostrando-se afeminados e outros masculinizados.

Os quadrinhos também trazem a homossexualidade feminina, que através das leituras de Adrienne Rich optei por falar em uma existência lésbica, mostrando a diversidade das mulheres lésbicas e seus diferentes comportamentos e expressões de gênero, são elas que regem a força dessas obras e narram as histórias de suas próprias sexualidades.

Sendo uma dessas identidades lésbicas a mulher *butch*, a lésbica masculina, que na visão *queer* é uma existência política ousada e desafiadora em relação aos padrões de gênero esperados de uma mulher lésbica, que deve sempre ser um fetiche masculino e ter um ar de *femme* sempre. Porém, estas questões da existência lésbica e da *butch* em específico, serão tratadas com mais afinco no último capítulo desta pesquisa.

A teoria *queer* tem uma posição política que incorpora socialmente os corpos tidos como abjetos, por esse motivo é entendida como sendo uma teoria pós identitária, justamente por seu foco estar na cultura e como os corpos desviantes se projetam dentro dela e na desconstrução que esses corpos podem operar nas estruturas binárias desorganizando tudo o que é fixo.

Falando de insultos, o *queer* dá conta de subverter esses xingamentos e de levantar questões sobre o corpo e o desejo que antes pareciam absurdos. Exemplo disso é o livro *Pelo cu: políticas anais* de Javier Sáez e Sejo Carrascosa (2011), que faz uma genealogia da analidade. Utilizando Foucault, os autores tem a ideia de que o poder circula e dissemina, não é estático ou substancial, e que o dispositivo da sexualidade não é meramente um mecanismo repressivo. A sexualidade é um objeto criado pelo poder para a direcionar os corpos.

A partir do contexto da Espanha, mas não se limitando a isso, os autores procuram as circunstâncias particulares em que o poder está instalado e age em relação ao cu. Falar sobre essa parte do corpo de forma sexual é estar preparado para ser punido por estratégias que limitam e exigem silêncios. E aí reside a grande questão do *queer*, criar formas para que esse poder seja subvertido, formas de resistir e deslocar práticas, é o que se pode chamar de uma verdadeira política anal.

El culo es un espacio político. Es un lugar donde se articulan discursos, prácticas, vigilancias, miradas, exploraciones, prohibiciones, escarnios, odios, asesinatos, enfermedades. Llamamos política precisamente a esa red de intervenciones y de reacciones. (Sáez & Carrascosa, 2011. p.63)⁵

O sexo anal é considerado sujo, é associado com o maricas, o sodomita, o gay, como se tais práticas sexuais não fosse realizadas por heterossexuais. Os autores também partem da ideia de gênero "vazio", não natural. Eles apontam para o fato de que penetrar ou ser penetrado são ações tanto do masculino quanto do feminino. Porém, os insultos atacam o indivíduo que ocupa o lugar passivo na penetração, isso evidencia que a feminilidade é construída como penetrável, enquanto a masculinidade é construída a partir de uma impenetrabilidade.

Segundo Leopoldo e Colling (2016), no livro *O anti Édipo*, de Deleuze e Guattari, existe um comentário que gera ecos importantes no tema da analidade, que vai influenciar vários autores como Guy Hocquenghem e Paul B. Preciado. Trata-se da afirmação de que o primeiro órgão a ser privatizado e colocado fora do campo social foi o ânus. “O contexto da citação é argumentação de que o problema dos *socius* não é a troca, como proposto pela antropologia de Marcel Mauss, mas marcar os corpos, codificar os fluxos, como proposto pela filosofia de Friedrich Nietzsche” (Leopoldo e Colling, 2016).

Guy Hocquenghem lê *O anti Édipo* e por meio dessa leitura produz *O desejo homossexual*, nos anos 70. Essas inquietações posteriormente vão gerar a teoria *queer* nos anos 80/90. Já Paul Preciado com o *Manifesto Contrassexual* faz a seguinte afirmação: “Os trabalhadores do ânus são os novos proletários de uma possível revolução contrassexual” (Preciado, 2014. p.32). Para ele o ânus teria características que o empodera contrassexualmente, como: ser o centro erógeno universal situado além dos limites anatômicos impostos pela diferença sexual (quem não tem ânus?),

O ânus é uma zona primordial de passividade, um centro produtor de excitação e de prazer. Além disso, o ânus constitui um espaço de trabalho tecnológico, não é destinado a reprodução e nem baseado em uma relação romântica, ele gera benefícios que não podem ser medidos dentro de uma economia heterocentrada. “Pelo ânus o sistema tradicional da representação sexo e gênero vai à merda” (Leopoldo e Colling, 2016).

⁵O cu é um espaço político. É um lugar onde discursos, práticas, vigilância, olhares, explorações, proibições, ridículo, ódio, assassinato e doença são articulados. Chamamos a política precisamente dessa rede de intervenções e reações.

Capítulo 2 - *Fun Home*: Uma tragicomédia em família

2.1 Uma tragicomédia da heterossexualidade compulsória

Ilustração 3: Família Bechdel viaja para Nova York



Fonte: Bechdel (2007, p.111)

A mentira, a mentira perfeita, sobre as pessoas que conhecemos, sobre as relações que tivemos com elas, sobre nossos motivos para algumas ações, formuladas em termos totalmente diferentes, a mentira sobre o que somos, a quem amamos, o que sentimos em relação a pessoas que nos amam... – essa mentira é uma das poucas coisas no mundo que podem nos abrir janelas para o que é novo e desconhecido, que podem despertar em nós sentidos adormecidos para a contemplação de universos que de outra maneira nunca teríamos conhecido (Proust, *A Prisioneira*, 1989).

Todos os corpos estão mentindo? O grande número de debates em torno da sexualidade mostra que a diversidade de significados e categorias sexuais não são tão fixas quanto se imaginava. Se o indivíduo não se encaixa no binarismo que categoriza homem e mulher ou na orientação sexual heterossexual, ele já está à margem (Louro, 2004).

Com o advento da Teoria *Queer*, as identidades não normativas tem sido discutidas por um novo prisma, pesquisadores de diversas áreas estão se questionando sobre as perspectivas tradicionais que tem sido o norte para as investigações sobre sexualidade no mundo ocidental, organizado em um binarismo de gênero.

No quadrinho autobiográfico *Fun Home* de Alison Bechdel, pode-se conhecer a infância e adolescência dela e sua relação com o pai. A menina cresceu em uma mansão que também servia de funerária, restaurada de forma obsessiva pelo pai Bruce. Sua mãe era professora de inglês e atriz. O pai professor de inglês e embalsamador. Desta segunda ocupação de Bruce surge o título do quadrinho, *Fun Home* (casa da diversão), contração de *Funeral Home* (casa funerária), que expressa a convivência do trágico e do cômico nos acontecimentos e comportamentos que envolvem a teia familiar de Alison. Sua infância é mostrada entre a manutenção da casa, a funerária e o gosto pela literatura. No fim de sua adolescência seu

reconhecimento como lésbica e sua saída do ‘armário’ faz com que a mãe dela revele a homossexualidade do marido. Três meses depois, Bruce morre em um provável suicídio, deixando em seu lugar apenas suposições sobre sua vida, sua morte e sua sexualidade, vivida de forma diferente, mas entrecruzada com a da filha (Bechdel, 2007).

Alison nasceu em 1960, a maior parte de suas memórias da infância estão ligadas à cidade *Beech Creek*, localizada no interior da Pensilvânia, onde viveu com seus pais e seus dois irmãos. *Fun Home* é quase um divã onde ela pôde colocar todos os sentimentos em relação ao seu gênero e sua sexualidade, assim como as mágoas que ficaram do pai, que apesar de tão diferente, era como se fosse a extensão de Alison nas palavras da própria, em alguns momentos tão perdido quanto ela.

Fun Home é feito de memórias, histórias contadas pela mãe de Alison e por tudo que a ilustradora achou nessa busca de si mesma e de seu “duplo”⁶, o pai Bruce Bechdel. São muitos momentos importantes na construção dessa mulher lésbica com visual masculino: a descoberta de seus desejos, a primeira menstruação, o (re)conhecimento de seu próprio corpo.

O quadrinho carrega do início ao fim o silêncio que separa pai e filha, ambos no armário, mas com medos e inseguranças diferentes. Alison deixa o leitor saber o segredo do pai desde o início, mas apresenta uma versão de si mesma que não entendia o comportamento agressivo e fechado dele, e uma Alison que vai compreendendo a si mesma e o seu duplo.

Ela se despe totalmente, e abre sua intimidade e de seus familiares, mostrando que esse modelo de família que se mostra feliz, mas não é, é mais comum do que se imagina. Disseca a homossexualidade do pai, reprimida por ele mesmo durante quase toda a vida, que o fez sustentar uma vida dupla, estando casado com uma mulher e procurando rapazes em casos extra conjugais. Mesmo com os conflitos, mostra seu amor pelo pai, e o compreende, percebendo o quanto era difícil para ele assumir-se diante de toda a mentira que era aquela família.

Em uma entrevista para o site *Entrecomics*, a ilustradora conta que o processo de criação de *Fun Home* levou muitos anos, principalmente porque assim como seu pai, a compulsão de fazer algo bem detalhado é uma realidade em sua vida. “Se estou escutando um acadêmico falando do meu quadrinho, devo ser capaz de ouvir desapaixonadamente, como se fosse uma família qualquer em um livro” (Bechdel, 2008).

⁶ Também se trata de uma referência a obra de Dostoiévski, “O Duplo”, O Duplo é moldado tanto pelo que um personagem gostaria de ser quanto pelo que é, sem perceber o vínculo entre ambos.

Em 2015 estreou na Broadway o musical inspirado em *Fun Home*, a *New York Magazine* convidou Alison Bechdel para revelar suas sensações ao ver sua história e de sua família sendo retratada em um palco. Ela respondeu fazendo uma pequena história chamada “*Play Therapy*”, cujo trecho se encontra abaixo, onde fala que sabe que se os pais fossem vivos, ao contrário do que as pessoas pensam, a última coisa que sentiriam seria orgulho, já que *Fun Home* os mostra de forma crua, além disso, revela que foi a maior catarse de sua vida e que não conseguiu não se emocionar lembrando que os pais um dia se conheceram atuando em uma peça teatral, mas nada tão grande quanto a *Broadway*.

Ilustração 4: Alison fala sobre a peça da Broadway



Fonte: <http://minasnerds.com.br/2016/10/31/especial-de-aniversario-entrevista-exclusiva-com-alison-bechdel/>

Em 2013 a autora lança “*Você é minha mãe?*” (Bechdel, 2013), onde continua a expor suas relações familiares. Dessa vez, o alvo é a mãe Helen, cuja distância emocional e física, lhe trouxe as questões que ela se propõe a analisar na obra. Bechdel busca entender a si mesma e a figura da mãe, mulher distante e que não conseguia aguentar a frustração da vida doméstica e de um casamento infeliz.

É importante dizer que em *Fun Home* a interação entre obras da literatura e memórias é caracterizada principalmente pela forma como palavras e imagens interagem de forma paralela e interdependente. Na parte textual Alison narra em primeira pessoa coisas sobre si e seu pai, confundindo literatura e vida real, já que para ela a família eram personagens distantes. Já na parte imagética o foco é mantido sobre o cotidiano da família e parte de textos

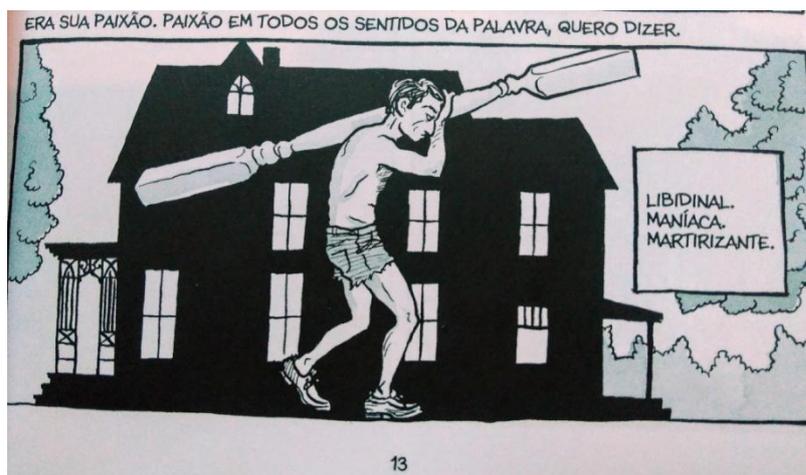
de livros com grifos do pai. O que é dito não está explicando o que é visto, são na verdade enunciados que se completam gerando uma terceira mensagem.

Um exemplo é o quadro abaixo onde a frase sobre a paixão de Bruce Bechdel pela decoração “Paixão em todos os sentidos da palavra. Libidinal. Maníaca. Martirizante.” (Bechdel, 2007, p.13) é colocada sobre um desenho que o mostra carregando uma viga sobre um dos ombros. A junção do textual e da imagem geram uma alusão à paixão de Cristo.

Bruce ao construir a casa dos sonhos e simular uma riqueza tentando ser quem não era em todos os sentidos, se entrega de forma apaixonada a ações como essa de recriar um jardim proustiano e uma casa neogótica. Essa lógica da redenção pelo sacrifício e pelo amor de se doar são o que reforça a ideia da Paixão de Cristo. Cristo ter suportado o sacrifício para que a profecia fosse cumprida tem sido entendido como uma das suas maiores contribuições na visão do cristianismo.

Uma vida recriada era a paixão de Bruce, como se todo o seu sofrimento e martírio fossem ter como resposta a sua grande apoteose como um homem heterossexual. A figura de um deus que se humilha até se transformar em uma massa de carne viva em nome do amor pelos seus algozes é nesse paralelo um homem homossexual preso a uma vida baseada na heterossexualidade como uma obrigação, a sua cruz é mais do que um pedaço de madeira para o jardim ou para casa, significa o peso de suas escolhas, prisões e segredos. É preciso muitas vigas, esforço e sangue para não ruir a mansão das mentiras, que Bruce conta não só para os outros, mas para si mesmo.

Ilustração 5: Bruce Bechdel trabalha na reforma da casa



Fonte: Bechdel (2007, p.13)

Bechdel faz uso de diversas obras não só como recursos descritivos, mas por considerar os pais mais reais em termos de ficção. Podem ser encontradas comparações de Bruce e Alison com Dédalo e Ícaro (posteriormente comparados com os personagens Leopold Bloom e Stephen Dedalus, do *Ulisses* de James Joyce)⁷, da família Bechdel com a Família Addams, há citações de livros como *A Morte Feliz* e *O Mito de Sísifo*, de Albert Camus e *A Importância de Ser Prudente*, de Oscar Wilde.

2.2 Homossexualidade e a construção do gênero sob o olhar binário

Para Judith Butler (2003) a heterossexualidade opera como uma estrutura que encontra o campo do próprio parentesco e que aqueles que entram nos termos do parentesco como não heterossexuais só farão sentido se assumirem o papel de mãe ou pai. No caso dos pais de Alison os papéis de pai e mãe sugerem um caráter fixo por se tratar de um relacionamento heterossexual, mas existe um segredo, a homossexualidade do pai.

Alison e Bruce tem dificuldades em se relacionar, mesmo que ambos sejam homossexuais, um é “no armário” e o outro não sente problemas em “sair do armário”,

⁷Ulisses é visto de duas formas: a relação com a *Odisséia* de Homero é vista partir da odisséia pessoal de Alison caminhando rumo ao mundo homossexual, através da politização e do sexo. A outra faceta de Ulisses é a que versa sobre a questão da paternidade espiritual, “invertida”, já que Alison é como diz “claramente paternal”. Dédalo do início do quadrinho é transformando em Dedalus, filho espiritual de Bloom, na obra de Joyce. Mas como deixa claro, essa relação pode ser entendida de forma ambivalente, desta forma coincidindo paternidade física e espiritual em uma só pessoa.

armário esse que para Eve Sedgwick (2007), seria emblemático nas questões homossexuais, mas a partir do século XIX se tornaria uma estrutura definidora da opressão gay.

O ato de sair do armário para além de se “assumir” gay também seria revelar que as famílias ainda têm limitações quando esse assunto surge. Foucault mostra como, a partir do século XIX, há uma mudança no pensamento europeu, que deixa de ver a sexualidade do mesmo sexo como uma função de atos genitais isolados e proibidos, passando a vê-la como uma função de definições estáveis de identidade, ou seja, mesmo que alguém seja categorizado como homossexual essa pessoa pode não ter atividades genitais.

É necessário não esquecer que a categoria psicológica, psiquiátrica e médica da homossexualidade constituiu-se no dia em que foi caracterizada – o famoso artigo de Westphal em 1870, sobre as “sensações sexuais contrárias” pode servir de data natalícia – menos como um tipo de relações sexuais do que como uma certa qualidade de sensibilidade sexual, uma certa maneira de entrevir, em si mesmo, o masculino e o feminino. A homossexualidade apareceu como uma das figuras da sexualidade quando foi transferida, da prática da sodomia, para uma espécie de androgenia interior, um hermafroditismo da alma. O sodomita era um reincidente, agora o homossexual é uma espécie. (Foucault, 2014, p. 48)

A ideia da homossexualidade se constrói à luz de binarismos, que categorizam os indivíduos sem se importar com suas sexualidades fluidas e sem pensar que as relações de gênero nem sempre estão conectadas à sexualidade. No século XIX, surge o movimento higienista:

[...] um momento histórico que apoiava a expressão sexual desde que restrita ao laço matrimonial, ou seja, apenas as relações conjugais heterossexuais vinculadas à reprodução e à transmissão de bens eram endossadas. Em qualquer outra esfera ou contexto a relação sexual era estigmatizada. (Vieira, 2009).

Segundo Vieira (2009), no final do século XIX com a ascensão do discurso médico preocupado com o estudo e classificação das patologias, surge a categoria do “homossexual”. A ideia era identificar as manifestações e as causas da homossexualidade para normalizar as práticas sexuais, parte do projeto higienista. Só as relações heterossexuais dentro de um matrimônio importavam, e claro, tinham que estar vinculadas à reprodução. Qualquer outro arranjo ou contexto de relação era estigmatizada.

Butler (2003) mostra que gênero e sexualidade tem uma relação complexa. É possível se identificar como mulher e não necessariamente desejar um homem, mostrando a fragilidade da lógica heterossexual. Segundo Guacira Lopes Louro (2004), o maior desafio além de perceber que os gêneros se multiplicaram, é lidar com essa multiplicidade apoiada em esquemas binários, “[...] mas também admitir que as fronteiras vem sendo constantemente

atravessadas e o que é ainda mais complicado - que o lugar social no qual alguns sujeitos vivem é exatamente a fronteira” (Louro, 2004, p.28).

Ninguém nasce mulher: torna-se mulher. Nenhum destino biológico, psíquico, econômico define a forma que a fêmea humana assume no seio da sociedade; é o conjunto da civilização que elabora esse produto intermediário entre o macho e o castrado que qualificam de feminino. Somente a mediação de outrem pode constituir um indivíduo como um Outro. (Beauvoir, 1960. p.9)

Butler comenta que na afirmação emblemática de Simone de Beauvoir, “não há nada em sua explicação [de Beauvoir] que garanta que o ‘ser’ que se torna mulher seja necessariamente fêmea” (Butler, 2003, p.27). O termo “gênero” utilizado em meados dos anos 50 nos Estados Unidos, se referia aos aspectos que eram socialmente construídos sobre o sexo. Posteriormente, nos anos 60, surgiram os estudos gays e lésbicos, que foram associados mais aos estudos da medicina. Já nos anos 70, com as teorias feministas, o termo ganhou força pelos estudos das diferenças sexuais e das representações do masculino\feminino.

“O sistema de sexo-gênero, enfim, é tanto uma construção sociocultural quanto um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado a indivíduos dentro da sociedade” (Lauretis, 1987, p.212). Ao falar de “significado” Lauretis se refere a identidade, valor, prestígio, posição de parentesco e status dentro da hierarquia social.

No primeiro volume de *História da Sexualidade* Michel Foucault (2006) fala sobre proibições e regulamentações dos comportamentos sexuais ditados por autoridades religiosas, legais ou científicas, que produziram e continuam a produzir a sexualidade, assim como uma máquina industrial produz bens e artigos. A partir disso, ele usa o conceito de “tecnologia social” para designar a forma criada pela burguesia no final do século XVIII para assegurar a sobrevivência da classe e a continuação da sua hegemonia.

Essa tecnologia trazia discursos como: a sexualização das crianças e do corpo feminino, o controle da procriação e a psiquiatrização do comportamento sexual lido como fora da norma como perversão. “Tal é a tecnologia de produção dos corpos heterossexuais que a mão masturbadora colocou em perigo e que terá que ser disciplinada por um conjunto igualmente importante de tecnologias de repressão” (Preciado, 2004, p.103).

No começo do século XVII as práticas sexuais ainda não procuravam segredo, certos códigos eram frouxos se comparados ao século XIX. Isso logo mudou no âmbito da burguesia vitoriana. “A sexualidade é, então, cuidadosamente encerrada. Muda-se para dentro de casa.

A família conjugal a confisca. E absorve-a, inteiramente, na seriedade da função de reproduzir” (Foucault, 1994, p.7).

O que conhecemos como “orgasmo feminino” já sofria repressão desde o século XVII, porque sempre foi visto como um problema já que não tinha uma função exata biologicamente e nem religiosamente, ou seja, não tinha função na reprodução da espécie, enquanto a sexualidade masculina com frequência seria descrita como ereção ou ejaculação, e não como orgasmo (Preciado, 2014, p.114). Segundo Preciado (2014), o prazer feminino era descrito como uma crise que vinha de uma doença histórica, caracterizando a patologia da masturbação, seria uma espécie de desperdício de esforços para o que realmente importava, reproduzir.

Para Butler (2003), não esqueçamos, a identidade de gênero é significada pelas relações sociais e pela cultura, sendo despregada do sexo biológico do indivíduo. É o contexto social que define padrões de comportamentos adequados para cada gênero. Ela atenta para o fato do gênero ser culturalmente construído e questiona a aplicabilidade dos termos “homens” e “mulheres” a corpos definidos como tal, bem como, o fato de os gêneros serem reduzidos a dois.

Livia e Hall (1997) falam que o conceito de performatividade é essencial nos estudos de linguagem e apesar da pesquisadora Judith Butler. ter derivado esse conceito das teorias linguísticas, ela deixa a lacuna de não analisar como a sexualidade emerge em contextos sociolinguísticos. Segundo Borba (2006), a partir dessa lacuna a linguística *queer* se volta para teorias sobre ideologias (Gall e Irvine, 1995), práticas (Bourdieu, 1977, 1985) e identidades que podem ser utilizadas para ancorar o estudo da produção discursiva da sexualidade nas performances locais de indivíduos.

Como observam Buchholtz e Hall (2004), [...] a identidade não pode ser inerente se ela é um resultado emergente (em vez de uma fonte pré-existente) das ações sociais; ela não pode ser individual se é socialmente negociada; e não pode ser totalmente intencional, já que é produzida por práticas e ideologias que excedem nossa consciência. (p. 493). O *queer* busca investigar como indivíduos considerados não-normativos negociam suas identidades dentro dos constrangimentos discursivos da heteronormatividade ao repeti-la ou desafiá-la em suas performances.

2.3 Performance, repetição e xingamento como manutenção da norma heterossexual

“As normas de gênero operam ao ordenar a corporificação de certos ideais de feminilidade e masculinidade, ideais que são quase sempre relacionados à idealização do vínculo heterossexual” (Butler, 2003, p.157).

Segundo Almeida (2013), o ato performativo de gênero é uma construção discursiva. A heteronormatividade é uma soma de regras produzidas em sociedade que controlam a sexualidade e para isso precisam ser constantemente repetidas e reiteradas para dar a ideia de naturalidade. Esse efeito é performativo, ou seja, tem o poder de produzir aquilo que nomeia, funcionando como uma espécie de eco das normas de gênero.

A performatividade foi idealizada pelo filósofo da linguagem J. L. Austin (1976), a teoria dos atos de fala indica que, ao falar, não só descrevemos o mundo, mas sobre ele agimos, fazemos coisas. Segundo Borba (2016), enunciados como “eu vos declaro marido e mulher”, quando falados por indivíduos autorizados, não são a realidade, mas a (re)criam. Assim enunciados não são meramente descritivos, eles são prescritivos.

Para mostrar como os gêneros (as identidades) são produtos das performances locais dos indivíduos. O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura regulatória altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser (Butler, 2003, p.59). Partindo da repetição constante de alguns atos, criamos nossas identidades e esses atos são, para Butler, performativos, pois “a essência ou a identidade que pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos” (p.194). Tanto as performances de gênero, quanto a sexualidade, são reguladas por normas que estabelecem como homens e mulheres devem agir, a isso se dá o nome de heteronormatividade.

Segundo Borba (2016), essas regras limitam o potencial dos gêneros, limitando-os a um binarismo que castra. Embora o termo performativo tenha sido popularizado pelo trabalho de Butler nos estudos de gênero e na teoria *queer*, ele já era relativamente bem conhecido na filosofia da linguagem, na antropologia linguística, na pragmática e na linguística.

Alison se reconhecia homossexual sem ter tido experiências amorosas ou sexuais. Seu caminho de descoberta se deu pelas leituras feministas e LGBT, além do contato com os

escritos de Anais Nin. Enquanto Bruce buscava viver seu feminino através da filha, forçando a criança andrógina a ter uma aparência mais “feminina”, ela admirava o masculino e gostaria de se vestir como o pai. Alison queria músculos e *tweed*, Bruce queria veludo e pérolas, simbolicamente, para ela. Desse modo, as identidades emergem como relacionais e parciais, pois estão sempre em relação ao “outro” e em constante mudança no desenrolar da interação e através dos contextos discursivos (Bucholtz & Hall, 2004).

Essa ideia de inversão era acompanhada do separatismo de gênero, que acreditava que é a coisa mais natural do mundo que pessoas do mesmo gênero, agrupadas sob a marca diacrítica mais determinante da organização social, cujas necessidades e conhecimentos econômicos, institucionais, emocionais, físicos podem ter tanto em comum que também se unam no eixo do desejo sexual.

Uma das conversas mais importantes entre pai e filha acontecem na visita de Alison aos pais depois dela ter ido para a universidade, dentro do carro, lado a lado, eles revelam naturalmente sentimentos, como mostra o quadro abaixo. É nesse momento que eles falam sobre as insatisfações de pertencimento em relação aos gêneros que foram designados para cada um deles.

Ilustração 6: Pai e filha conversam sobre gênero



Fonte: Bechdel (2007, p.227)

Não há uma grande revelação, Bruce fala com a filha naquela situação partindo da certeza de que ela já sabe sobre sua homossexualidade, pela primeira vez eles agem naturalmente, causando um estranhamento em Alison, que relata o momento como uma espécie de magia, que durou apenas um curto espaço de tempo.

Em momento algum eles se olham nos olhos, a conversa acontece lado a lado, mas sem a coragem do contato visual, mostrando ainda o distanciamento entre eles. Alison pergunta ao pai: ‘‘Fiquei pensando se você sabia o que estava fazendo quando me deu aquele livro da Colette’’ (Bechdel, 2007, p. 226) e ele responde que foi apenas um palpite.

Sidonie Gabrielle Colette (1873- 1954) foi uma escritora de renome, e acima de tudo, uma mulher forte. Por conta dos casos extraconjugais do marido, Colette rompe com sua vida de esposa submissa e mostra nos seus escritos uma Paris do início do século XX misturando ficcao com autobiografia ao falar de seus romances com homens e mulheres.

Colette não foi a única leitura feminista importante para Alison, ela relata que ao achar a escritora Kate Millett, na biblioteca perto da casa dos pais, durante as férias da universidade, imediatamente a comparou com Colette, era a versão moderna. Enquanto Colette tinha aristocratas libertinos, Kate tinha artistas conceituais e feministas radicais.

Como quem deixa um cavalo de Tróia, inconscientemente Alison deixou o exemplar de ‘‘Voando’’ de Kate Millett para o pai devolver para a biblioteca. Algum tempo depois Bruce enviou uma carta para a filha: ‘‘estou voando alto com a Kate Millett. Comecei a ler no dia em que você saiu, ela me pegou de jeito. [...] Acho que prefiro mesmo a filosofia de Millett a essa que sou escravo. Mas tento manter um pé na porta, na verdade estou num limbo’’ (Bechdel, 2007, p.230).

Sue-Ellen Case (1991, p.1) chama atencao para a imprevisibilidade da construçao lésbica: ‘‘Eu me tomei homossexual através de minha identificacao textual com um autor homossexual [...]. A convivência entre o patriarcado e o cânone fez com que Rimbaud estivesse mais disponível para mim do que as poucas autoras lésbicas que, na minha adolescência, tinham conseguido ser publicadas’’.

Assim como na adolescência de Case, ainda hoje nas estantes de muitas bibliotecas públicas, os livros sobre lesbianidade são objetos estranhos, mesmo que não se catalogue na categoria de desvio sexual, esses livros acabam sendo colocados entre textos sobre disfuncao sexual, abuso contra crianças, prostituicao e outras práticas socialmente estigmatizadas. Os dicionários também não se adequaram ao falar do significado da homossexualidade.

Quando Alison chegou na universidade se deparou com livros feministas e amigas lésbicas ativistas. De começo tentava fugir da convivência com essas mulheres, mas as circunstâncias a empurravam para isso. Sua primeira namorada se chamava Joan, com quem

Alison teve sua primeira experiência sexual, mesmo que já se reconhecesse como lésbica, lhe faltava a experiência até então.

“Como Odisseu na ilha dos ciclopes, tive que enfrentar um ser de força e fúria colossal, para quem a lei dos homens e dos deuses não significava nada” (Bechdel, 2007, p.220)⁸, descreve Alison sobre a primeira vez que fez sexo oral em Joan. A seguir, o quadro que mostra Alison comparando a ação do sexo oral com a aventura, que ela encara sem medo, como se a vagina fosse a caverna, que mesmo misteriosa e obscura, era encantadora.

Ilustração 7: Alison tem a primeira relação sexual com a namorada



Fonte: Bechdel (2007, p.220)

Alison para de fugir do que tanto temia, o corpo de outra mulher, o desejo por outra mulher, e nesse entregar-se descobre não só a companheira, mas a si mesma. Ela precisou sair de seu lugar, sua casa, ir para a universidade em outra cidade, para que pudesse ser plenamente o que ela já sabia que era, mulher lésbica.

Nós somos fugitivas de nossa própria classe da mesma maneira que muitos escravos americanos fizeram para escapar da escravidão e se tornar livres. Para nós trata-se de uma necessidade absoluta; nossa sobrevivência exige que contribuamos com toda nossa força para a destruição da classe de mulheres que se tornam propriedade dos homens. É isso que pode ser alcançado somente com a destruição da heterossexualidade como um sistema social que se baseia na opressão das mulheres pelos homens e que produz a doutrina da diferença entre os sexos como justificativa para essa opressão (Wittig, 1992, p.20).

Para Wittig (2002), o pensamento hétero está na história da realidade social, na cultura, na linguagem e em todos os fenômenos subjetivos. Como consequência esse pensamento não

⁸ Referência ao episódio da *Odisseia*, de Homero, quando Odisseu (Ulisseu) enfrenta o gigante cíclope Polifemo. Os ciclopes eram monstruosos e possuíam um único olho e Odisseu usa um estratagema para poder se livrar dele.

concebe como cultura ou aspecto social uma relação que não esteja ordenada nos moldes da heterossexualidade.

Alison cresce tentando controlar sua ansiedade através de comportamentos compulsivos, assim como o pai também tenta controlar a sexualidade da filha e a própria da mesma maneira. Ela apresenta compulsões como contar, repetir comportamentos específicos que ela acredita ter efeito no mundo externo de forma positiva, repetir frases, alinhar os sapatos para deixar os pais seguros, beijar os bichos de pelúcia, dentre outras coisas. Já o pai, tinha compulsões com o jardim, a decoração da casa e assegurar que a filha tivesse sempre um visual feminino.

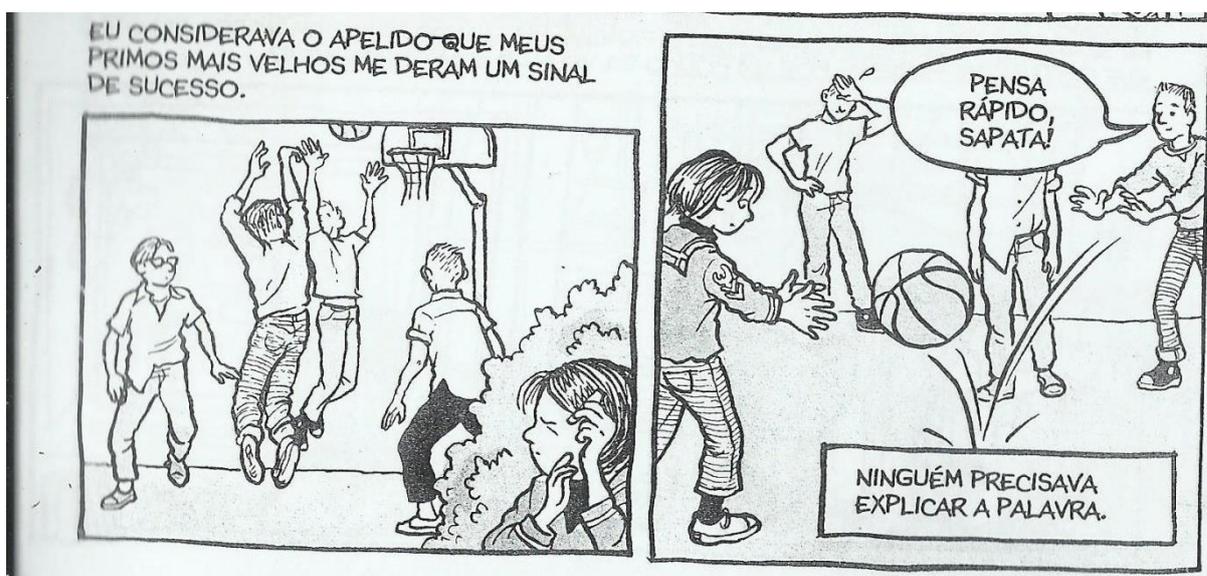
Se para Butler (2003) o gênero é uma repetição estilizada de atos, o transtorno compulsivo obsessivo associado à repetição de Alison tem ligação com a forma em que ela e o pai lidam com a construção da identidade. As repetições acabam sendo uma maneira de administrar e controlar a ansiedade que vem do medo de não poder controlar a própria sexualidade, parece ser mais seguro para os Bechdel lidar com a realidade em um mundo fictício, daí a necessidade também de Alison contar sua história e da família usando a literatura, como a arte que repete a vida.

Segundo Sedgwick (2007), desde pelo menos a virada do século XIX ao século XX, prevaleceram dois tropos de gênero contraditórios por meio dos quais o desejo pelo mesmo sexo poderia ser entendido. A autoridade do pai, que esconde seus próprios medos e uma obrigação de performar uma heteronormatividade, também se mostra nas brigas com a esposa, nas quais ele aumenta o tom da voz e usa palavras como “sua vaca”, para mostrar seu poder masculino e reafirmar sua falsa heterossexualidade. Assim como quando se descontrola com os filhos, gritando com eles quando não fazem o “serviço” direito, já que são tratados como meros ajudantes na obsessão de Bruce em decorar a casa para que remonte à um estilo aristocrata, um estilo de vida que ele gostaria de ter, mesmo sendo um homem de classe média.

As transformações que acontecem na sociedade se refletem na língua, sendo assim as línguas não são sistemas perfeitos e acabados, estão em constante mudança. A língua é heterogênea. “Essa heterogeneidade é no fundo a raiz de toda mudança e podemos verificar que a heterogeneidade na sociedade pode gerar heterogeneidade na língua e vice-versa” (Chagas, 2004, p.151). Muitas vezes uma sociedade que tem preconceitos enraizados também vai mostrar isso através da língua e por meio dela preconceitos também podem ser reforçados.

“Eu considerava o apelido que meus primos me deram um sinal de sucesso. Ninguém precisa explicar nada. Era auto-explicativa. Seca, grossa, percussiva, quase onomatopeica. De todo modo, o oposto de maricas” (Bechdel, 2007. p. 102-103), diz Alison sobre o xingamento “sapata”, que seus primos sempre a chamavam.

Ilustração 8: Alison reflete sobre os xingamentos dos primos



Fonte: Bechdel (2007, p.102)

Nessa afirmação pode-se observar que mesmo que a categoria usada em relação a ela seja com tom agressivo, ela prefere não se importar com isso por achar que “maricas” seria um xingamento pior, por caracterizar um homossexual “afetado” e fraco. Ela mesma acaba reproduzindo através da linguagem o preconceito que sofre dos primos, que a chamam assim por uma vontade de se autoafirmar na categoria de homem heterossexual cisgênero.

Segundo Eribon (1999), o pensamento que converte em norma a diferença dos sexos em “perversão” já ultrapassou as injúrias que formam a ordem social e sexual, se tornou algo tão forte que se impõe aos próprios homossexuais, já que até eles estão dentro das regras de linguagem do mundo heterossexual. E só um trabalho comunitário político e cultural feito pelos próprios homossexuais daria conta de quebrar esse ciclo de reprodução de atitudes e expressões heteronormativas.

A injúria quando pronunciada pelo outro tem o efeito de ferir, também causa vergonha e interfere na construção da personalidade de quem a recebeu. Funciona como um veredito, uma sentença quase definitiva, uma condenação perpétua, e com a qual vai ser preciso viver (Eribon, 1999). Portanto, a injúria pode ser considerada um ato performativo.

Para Eribon (1999), a injúria se mostra como um sintoma de uma sociedade em que a linguagem serve de veículo por produzir o sujeito como subjetividade e como uma pessoa adaptada às regras e às hierarquias da heteronormatividade e do falocentrismo que são socialmente instituídas.

Para Butler (2010), “toda força regulatória manifesta-se como uma espécie de poder produtivo, o poder de produzir – demarcar, fazer, circular, diferenciar – os corpos que ela controla” (p.153-154). Se o armário que pai e filha estavam era uma força regulatória, sair do armário seria uma forma de se livrar desse controle, mesmo que a cada pessoa e lugar novo o armário reapareça, como aponta Sedgwick (2007).

Por outro lado, sair do armário poderia causar vários conflitos familiares. é o que acontece quando Alison, já na universidade, envia uma carta aos pais com a frase: “Eu sou lésbica”. Mais do que uma frase, ela carrega consigo um monte de conflitos, um deles é que a ilustradora por muito tempo se questionou se aquele enunciado teria sido o culpado da separação dos pais e do possível suicídio do pai.

Depois desta revelação a mãe conta em um telefonema para Alison que o pai fora abusado quando criança e que tem mantido vários pequenos casos com rapazes mais jovens. Quatro semanas depois Bruce é atropelado por um caminhão, acidente que Alison compara com a morte do escritor Albert Camus, que morreu atropelado e ironicamente falava que morrer em acidente de carro era “une mort imbécile”.

Todos os sujeitos são produzidos dentro de relações de poder que criam determinadas normas e reforçam os binarismos “homem” e “mulher” (Butler, 1993). Para Foucault (1998, p.8), “[...] o que faz com que o poder se mantenha e que seja aceito é simplesmente que ele não pesa só como uma força que diz não, mas que de fato ele permeia, produz coisas, induz ao prazer, forma saber, produz discurso”. Então esse ato de Bruce Bechdel de permanecer no armário, performando uma vida heterossexual, seria uma forma de manter em segredo algo que se revelado seria motivo de conflitos e discriminações, as quais, ele talvez não suportaria diante seu quadro de depressão. “O armário gay não é uma característica apenas das vidas de

peessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social [...]” (Sedgwick, 2007).

Enquanto Bruce vivia casos amorosos com jovens rapazes, um deles inclusive cuidador de seus filhos, o jovem Roy, Alison se reconhecia homossexual sem ter tido experiências amorosas ou sexuais. Seu caminho de descoberta se deu pelas palavras, pelas leituras feministas e LGBT, além do contato com os escritos de Anais Nin e Virginia Woolf. Isso mostra como seu auto reconhecimento está antes mesmo da experiência sexual, mas quando ela lê a palavra lésbica no dicionário e se sente contemplada naquela descrição de alguma forma.

2.4 No caminho de Bechdel: Inversão, memória e reflexões proustianas

Paramos um momento diante da cerca. Aproximava-se o fim do tempo dos lilases, alguns expandiam ainda em altos lustres malvas as cúpulas delicadas de suas flores, mas em muitas partes das folhagens onde uma semana antes rebentava o seu embalsamado musgo, agora desandava, apoucada e enegrecida, uma espuma oca e sem perfume. Meu avô mostrava a meu pai o que naqueles lugares permanecia o mesmo e o que havia mudado. (Proust, 1988. p.91)

É dessa maneira que Marcel Proust descreve os lilases ao longo de “*No caminho de Swann*”, primeiro volume da sua obra “*Em busca do tempo perdido*”, que Bruce Bechdel começou a ler um ano antes do seu suposto suicídio, caracterizado como um atropelamento de caminhão. Depois que o narrador descreve o jardim de Swann, aparece na história uma garota, Gilberta, ele se apaixona por ela instantaneamente.

O que Bruce talvez inconscientemente tenta fazer é recriar o ambiente que permeia todos os seus livros favoritos, como se a vida fosse feita de uma junção de personagens fictícios que culminavam no que ele era e gostaria de se tornar. Assim, ele vai recriando o jardim de Swann, com os três filhos, que são mais assistentes nessa missão do que filhos. “Proust travava amizades intensas e emotivas com mulheres badaladas, mas era por rapazes jovens e muitas vezes héteros que ele se apaixonava” (Bechdel, 2007, p.100).

Bechdel (2007) também fala de Proust como um escritor que romanceava as pessoas trocando o sexo delas, dá como exemplo Albertine, muitas vezes vista como um retrato de Alfred, o adorador secretário de Proust. Ela fala sobre o secretário de Proust enquanto nas ilustrações apresenta ao leitor Roy, o auxiliar de jardinagem/ babá que Bruce fazia questão de ter por perto. “Ele cultivava esses rapazes como orquídeas, eu mesma admirava o charme masculino. Na verdade, eu me tornara uma entendida em masculinidade

bem cedo” (Bechdel, 2007, p.101). Apesar de todo o poder tirânico que o pai de Alison a governava, para ela estava claro que o pai era um “maricão”.

Proust se refere aos personagens explicitamente homossexuais como invertidos, sempre gostei desse termo clínico antiquado. [...] É impreciso e insuficiente definir um homossexual como alguém cuja expressão sexual discorda do gênero. Na amostra assumidamente pequena que engloba a mim e a meu pai, talvez seja suficiente. [...] Não éramos apenas invertidos, éramos inversões um do outro. [...] Em uma das metáforas arbatadoras de Proust, as direções que a família do narrador podem tomar - o caminho de Swann e o de Guermantes - são apresentadas no início como diametralmente opostas, mas no fim do romance é revelado que os dois caminhos convergem - que sempre convergiram - através de uma ‘rede de transversais’ (Bechdel, 2007, p.103-108).

Para Eribon (1999, p.116-118) no conceito de “inversão” o homem homossexual renunciaria sua virilidade, do mesmo modo que a lésbica renunciaria sua feminilidade. Porém, não são apenas o homem afeminado e a mulher masculina os “acusados” de serem invertidos, mas também os homens que amam os homens e as mulheres que amam as mulheres. E baseado nesse conceito que muitos médicos davam seus diagnósticos de perversão sexual.

Proust foi muito influenciado por psiquiatras, descreveu o invertido como um homem que não é realmente um homem e que só pode ser atraído por um homem de sua “espécie”, ou seja, um invertido também, contentando-se com essa condição fazendo um grande esforço ao imaginar o outro invertido como homem de verdade. Para ele, não existia de fato a homossexualidade ou o homossexual, pelo menos em teoria, um homossexual acreditaria ser um homem que ama outros homens, sendo assim seria uma mulher que ama os homens, seria então um amor por outro sexo, outro gênero.

Sustentando a ideia de pai e filha como invertidos um do outro, Alison descreve como esse conceito usado por Proust esteve presente em várias situações de sua vida. No volume dois de “*Em busca do tempo perdido*”, chamado *À l’ombre des jeunes filles en fleurs*, literalmente “*A sombra das raparigas em flor*”, o autor mostra que Eros e botânica são basicamente a mesma coisa. Segundo Bechdel (2007), a palavra botão é a única palavra possível para descrever a dor e a irritação do surgimento de seus seios aos doze anos, que ela afirma nunca ter desejado.

Quando eu tinha 10 anos [...] fomos acampar. Naquela tarde, fomos até uma mina a céu aberto. A escavadeira estava desligada, mas nos deixaram entrar na cabine. Enquanto nos mostravam o lugar, me pareceu imperativo que não soubessem que eu era menina. [...] Meu irmão me ignorou, mas, em retrospecto, vejo esse ardil como um feito, uma transposição proustiana precoce, sem falar numa bela fusão do Alfred real de Proust com sua fictícia Albertine. (Bechdel, 2007, p.116-119)

Nessa passagem Alison pede ao irmão John que a chame pelo nome masculino Albert, mas ele se recusa. Ela brinca que precocemente já era uma invertida ao moldes proustianos. Albertine é uma das personagens da obra de Proust que vive uma história de amor com o narrador Marcel.

Trata-se de uma personagem múltipla em vários sentidos, principalmente em relação à sexualidade por se envolver com homens e mulheres, como Marcel comprovou após sua morte. Proust mostra o quanto Albertine e Marcel no decorrer dessa relação amorosa, que torna-se abusiva, são várias versões de si mesmo. Por isso a escolha de Alison em tornar-se Albert naquele passeio é como se fosse uma decisão inconsciente de ser Albertine, “a prisioneira”, que é múltipla, mas ainda presa em sua gaiola de ouro, ou seria presa em seu armário?

Bechdel em outras situações afirma que já percebia que era diferente, como quando ela e o pai viram em uma lanchonete uma mulher vestida como homem e com um corte de cabelo masculino. O pai na hora perguntou para Alison, ainda muito jovem, se era assim que ela gostaria de ser, nervosa ela respondeu que não, mas nunca esqueceu aquela mulher.

Depois da morte de Bruce Bechdel surgiu uma nova tradução de Proust, o título mudou de “*Memórias do tempo passado*” para “*Em busca do tempo perdido*”, uma tradução mais literal de *À la recherche du temps perdu*. Porém, Alison acredita que essa tradução não dá conta de captar toda a ressonância do *perdu*, que significa não só perdido, mas arruinado, desfeito, extinto, devastado e estragado. O que se perderia nessa tradução seria a complexidade da palavra “perda”.

A autora arremata esse pensamento de perda e memória comparando uma foto sua e do pai, ambos com 20 poucos anos, o que ela diz ser quase uma tradução, por conta daquelas imagens serem o mais próximo que poderiam chegar um do outro, já que para ela o pai era como um membro amputado, que mesmo não estando presente, mesmo antes da morte, podia ser sentido, como uma ilusão.

Segundo Deleuze (2003), o essencial da *Recherche* (Em busca do tempo perdido) não é apenas a memória, o tempo perdido não é apenas aquele que passou, mas o tempo que se perdeu, da expressão “perder tempo”. Pensa-se que a obra de Proust é voltada para o passado, mas ela aponta para o futuro, pois em um certo momento o herói que não se dava conta de um determinado fato vai poder saber quando se livrar da ilusão em que vivia.

A memória está presente em todo o quadrinho, assim como na obra de Proust, que busca na família, no amor e nos lugares, as memórias. Alison adulta vai catalogando e reagrupando memórias de uma Alison criança e adolescente, para argumentar, por exemplo, que o pai a forçou ter uma performance feminina na infância. É o passado que se confunde com o presente a todo momento.

O passado está no presente sob a forma de uma assombração. Isto é o que, entre outras coisas, imaginamos para a historiografia *queer*, uma vez que envolve a abertura à possibilidade de ser assombrada, mesmo habitada por fantasmas. Além disso, assombração, aparição fantasmagórica, nos lembra que o passado e o presente não são nem discretos nem sequenciais. A fronteira entre então e agora oscila, oscila e não se mantém imóvel. (Freccero, 2007, p.194-196)

Fun Home também é uma espécie de memorial feito por Alison para o pai, como um museu de coisas dele, de suas ações, de suas manias, fotografias, cartas, agressões, carinhos e lembranças. Como se a memória transformada em sua história tragicômica, como ela mesma intitula a obra, fosse uma tentativa de imortalizar o pai, figura conflitante, mas essencial na trajetória da autora.

Ao dar papéis míticos e literários para o pai, ela o reanima do túmulo, com sua lápide em forma de obelisco. Dá chance ao homem morto falar. “*Em busca do tempo perdido*” é uma obra de sete volumes, sendo que Alison Bechdel se debruça em *Fun Home* principalmente nos dois primeiros volumes: “*No caminho de Swann*” e “*À sombra das raparigas em flor*”. O primeiro volume é dividido em três partes: Combray; Um amor de Swann e Nomes de terras: o nome, e mostra além das memórias do herói Marcel, que não se trata de Proust, os costumes da aristocracia francesa do século XIX.

E de súbito a lembrança me apareceu. Aquele gosto era do pedaço de madalena que nos domingos de manhã em Combray [...] minha tia Leônia me oferecia, depois de o ter mergulhado no seu chá da Índia ou de tília, quando ia cumprimentá-la em seu quarto. O simples fato de ver a madalena não me havia evocado coisa alguma antes de que a provasse; talvez porque, como depois tinha visto muitas, sem as comer, nas confeitarias, a sua imagem tinha deixado aqueles dias de Combray para se ligar a outros mais recentes; talvez porque, daquelas lembranças abandonadas por tanto tempo fora da memória, nada sobrevivia, tudo se desagregara, [...] o odor e o sabor permanecem ainda por muito tempo, como almas, lembrando, aguardando, esperando, sobre as ruínas de tudo o mais, e suportando sem ceder, em sua gotícula impalpável, o edifício imenso da recordação. E mal reconheci o gosto do pedaço de madalena molhado em chá que minha tia me dava [...] assim agora todas as flores do nosso jardim e as do parque do Sr. Swann, e as ninféias do Vivonne, e a boa gente da aldeia e suas pequenas moradias e a igreja e toda a Combray e seus arredores, tudo isso que toma forma e solidez, saiu, cidade e jardins, da minha taça de chá. (Proust, 1983, p.47)

Marcel, o personagem, em *No caminho de Swann*, descreve como uma simples madalena (biscoitinho francês) mergulhada no chá deu conta de transportá-lo para uma Combray onde cresceu. Mesmo tendo provado muitas durante a vida toda, só a combinação desses dois elementos reavivou sua memória de infância.

Alison, que também narra sua própria história e a de sua família, como se fosse em parte o Marcel de Proust, conta a história do pai e sua própria partindo das memórias, de objetos como seus diários, fotos antigas, mapas e livros de ficção. A não cronologia de sua autobiografia é como se estivéssemos dentro de sua mente, onde as recordações acontecem desordenadamente, apoiadas em objetos e experiências que servem de gatilho para fazer ressurgir memórias que ela pensava ter perdido com o tempo, Alison também está em busca do tempo perdido, mostrando que o tempo cura por transformar os seres com sua ação, assim como Proust nos mostra em sua *Recherche*.

A ilustradora segue tentando encontrar respostas nas memórias, suas e do pai, que tenta honrar esmiuçando cada uma com riqueza de detalhes, como Proust ao descrever cada situação. Marcel sofre com a ausência da mãe, que parece ser distante e fria, e de certo modo o narrador culpa Swann, o amigo da família que roubava todas as atenções. Alison também sente a mãe e o pai distantes, talvez anestesiada com os acontecimentos dos anos, do casamento praticamente fracassado, a figura da mãe paira como um fantasma pela casa, que mais parece um museu ordenadamente orquestrado por Bruce, com a tirania de quem era fascinado por uma época distante.

Esse por sua vez assusta os filhos com sua tirania e comportamento explosivo. Alison diz que lembra de ficar muito nervosa ao tentar na infância dar um beijo de boa noite no pai, só conseguindo beijar seus dedos rapidamente, e correndo em seguida. O ambiente parece ser parecido com o que é apresentado em *No caminho de Swann*, no qual encontra-se um retrato pormenorizado de costumes, objetos, cartografias, arquitetura da cidade de Combray, histórias da família, de amor, amizade e das criadas, que até grávidas não paravam de servir. Além da presença, é claro, de Swann, amigo da família.

O menino Marcel fala ressentido sobre os beijos de boa noite que praticamente tinha que implorar da mãe, que não costumava fazer para não irritar o marido, que considerava esses ritos absurdos. O ressentimento da criança que não se sentia inserida em um lar de afeto também está presente na família de Alison, que parece ter relações tão distantes quanto a de

Marcel em sua gélida Combray. ‘‘Nossa casa era como o retiro dos artistas. Jantávamos juntos, mas em geral estávamos imersos em nossos objetivos distintos. E, nesse isolamento, nossa criatividade adquiriu um caráter compulsivo’’ (Bechdel, 2007, p.140).

2.5 De Dédalo a Gatsby: questões sobre parentesco, casa e casamento

Seu maior feito, possivelmente, foi a restauração monomaniática de nossa velha casa. Quando outras crianças chamavam nossa casa de mansão, eu as refutava, ficava ressentida com a insinuação de que éramos ricos ou, de alguma forma, estranhos. Na verdade, éramos estranhos, embora apenas bem mais tarde eu fosse entender o quanto. Mas não éramos ricos. [...] Meu pai transformava lixo em ouro. Ele era capaz de transfigurar um quarto com o mínimo toque de improviso. Era um alquimista das aparências, um cientista das fachadas, um dédalo do décor.(Bechdel, 2007, p.10-12)

Dédalo era um engenheiro e artesão famoso em Atenas, todos queriam suas esculturas e prédios, como os pedidos eram muitos ele contratou um aprendiz chamado Talo, esse aprendeu tão bem o ofício que incitou a inveja em Dédalo, que o matou. Ícaro era filho de Dédalo para quem ele construiu asas de cera. Dédalo também criou o labirinto que escondia o minotauro, do qual era quase impossível escapar.

Alison compara o pai ora com Ícaro, ora com Dédalo. Nas primeiras páginas de *Fun Home* aparece a garotinha Alison em posição de avião em cima dos pés do pai, remontando os jogos icaricos, como chamam no circo e ao lado de Bruce o livro *Ana Karenina* de Tolstói (1995) publicado entre 1875 e 1877.

Ilustração 9: Jogos ícaricos na versão de Alison



Fonte: Bechdel (2007, p.9)

A presença do livro no quadro não se trata apenas de uma escolha qualquer dos livros lidos pelo pai, mas de um anúncio do que Bechdel quer nos mostrar sobre sua família. Tolstói começa o livro dizendo que “Todas as famílias são parecidas entre si. As infelizes são infelizes cada uma a sua maneira” (Tolstói, 1995, p.15). Assim a quadrinista vai articulando realidade e mito, juntos. Usando a lógica dos “invertidos” ela alerta o leitor que apesar dela ser Ícaro nessa particular reconstituição familiar mítica, era o pai que despencaria do céu, como Ícaro, que não seguiu o conselho do pai e voou muito perto do sol, derretendo as asas engenhosamente feitas por Dédalo.

Quando Alison fala do labirinto criado por Dédalo para abrigar o minotauro a imagem correspondente no painel é da silhueta de um monstruoso Bruce, e os painéis seguintes mostram a casa de Bechdel como um labirinto, Alison aparece correndo por várias salas e depois para fora da porta para escapar do pai irritado. “Isso sem falar nas famigeradas asas. Será que Dédalo ficou mesmo triste quando Ícaro caiu no mar ou só decepcionado com o projeto falho?” (Bechdel, 2007, p.18).

Para Miller (2013) os objetos nos fazem enquanto os fazemos, em relação à casa, ele afirma que ela nos revela relações de poder e traz questões íntimas, como relacionamentos pessoais. No quadro abaixo, Alison apresenta a casa e a opressão na manutenção dela.

Ilustração 10: Alison fala sobre a relação com o pai e a casa



Fonte: Bechdel (2007, p.23)

Ainda existem questões importantes relativas a gênero dentro de histórias que dizem respeito à moradia. Segundo Miller (2013), a dinâmica da casa é soberana, seja no mudar-se de casa, na reforma da casa (que é o caso do pai de Alison, que reforma a casa constantemente), fazendo uma bagunça ou apenas movendo trechos de um lado para outro. As pessoas estão criando a si mesmas através da casa, das coisas. “A casa passou a ser vista, a partir dos anos 80, menos como um local reservado e íntimo e mais como uma forma quase inconsciente de construção e reprodução de um certo habitus” (Ribeiro, 2010).

A partir disso, os estudos que recorriam ao gênero demonstraram que a casa tornou-se um modo fundamental de auto-expressão, através dela as pessoas se constroem e expressam o que pensam. “Se a casa é entendida como algo que reflete, em larga medida, nossas trajetórias históricas e biográficas, então, qualquer ocupante da casa deve ser entendido como um agente modificador dessa história” (Ribeiro, 2010).

Era através da casa, reformada incansavelmente por Bruce, que tratava esposa e filhos como seus assistentes nessa tarefa, que ele conseguia em parte chegar perto do estilo aristocrata dos livros que mais amava. Para Perrot (1991, p.310):

Certamente que este modelo de casa a casa modelo é próprio das intimidades burguesas. Ele encadeia suas variantes com incontáveis detalhes, desde a Londres vitoriana até a Viena fim-de-século e até, mais a Leste, o coração de Berlim e São Petersburgo. Pode-se trabalhar com a hipótese de uma relativa unidade do modo de vida burguês no século XIX e das maneiras de morar, reforçada pela circulação européia dos gêneros arquitetônicos. É uma sutil mistura de racionalidade funcional, um conforto ainda bastante reduzido e nostalgia aristocrática, particularmente viva nos lugares onde subsiste uma vida de corte. Mesmo nos países democráticos, a burguesia só conquistou tardiamente a legitimidade do gosto, e seu cenário ideal ainda é o dos salões e castelos do século XVIII, o da “doce vida”. Contudo, quantas nuances, quantas disparidades engendram as culturas nacionais, religiosas ou políticas em suas relações sociais, familiares, papéis sexuais e, conseqüentemente, nas estruturas e usos da casa que os traduz.

A biblioteca e os livros era o que conectava pai e filha, através dos livros eles conversavam, a maior parte dos sentimentos e comportamento do pai, Alison achava pistas nas obras favoritas deles, às vezes muito óbvias, com pequenos grifos. A forma obcecada de Bruce pela manutenção e decoração da casa acabava revelando um pai agressivo, irritava Alison se sentir escrava das ilusões do pai, como em “O retrato de Dorian Gray”, romance de Oscar Wilde, a casa dos Bechdel era como Dorian, cheia de beleza, mas nas relações

familiares, nos acontecimentos, na dinâmica, era feia e horripilante como o quadro de Dorian, que se transformara com o tempo.

A casa dos Bechdel era do estilo neogótico, construída no breve auge de uma cidadezinha na Pensilvânia em 1867, cortesia das madeireiras. Porém, as fortunas locais foram declinando e quando os Bechdel compraram a casa em 1862 ela era apenas uma ruína de si mesma. Tudo que lembrava o neogótico eram as exuberantes colunas do pórtico. Nos dezoito anos seguintes o pai de Alison restaurou a casa até o estado original e até além disso (Bechdel, 2007, p.14-15). Segundo Dias (2013), a arquitetura gótica que tanto causou admiração nos homens da Idade Média, foi revisitada no século XVIII dentro dos ideais românticos.

Diferente dos medievais, os românticos tinham uma religião da beleza separada da religião da vida. O *Gothic Revival* ou o Neogótico foi um movimento que começou na Inglaterra e depois fez sucesso na Europa, acompanhando as grandes reformas urbanas, o termo se tornou popular no século XX. Pode-se identificar a arquitetura Neogótica partindo dos elementos do Gótico, como: arco ogival, abóbada de nervuras, pináculos, rendilhados, cogulhos, gabletes, gárgulas, contrafortes, arcobotantes e vitrais em uma construção moderna.

Além disso, o Neogótico se manteve aberto para o uso de novas tecnologias como o ferro e o vidro. O arquiteto Augustus Pugin, um dos grandes nomes do estilo neogótico, acreditava que a recuperação dos ideais medievais (góticos) resgataria a sociedade industrial da decadência da arte e da arquitetura.

De acordo com Pugin, os principais objetivos do movimento Neogótico eram: 1) Decoração com enriquecimento da estrutura básica; 2) Adequação das construções aos materiais empregados; 3) Correspondência do interior com o exterior; 4) Exclusão de qualquer elemento que não estivesse de acordo com a comodidade, a estrutura e conveniência do prédio; 5) A capacidade de exprimir a finalidade que cada prédio deve se destinar. (Patetta, 1987, p. 57)

Influenciado pelas ideias de Pugin, John Ruskin, um crítico de arte inglês, que também teve seu nome associado ao movimento neogótico, afirmou que a arquitetura neogótica tinha uma riqueza histórica sem limites, onde cada ornamento possuía alguma intenção intelectual. Para Colin (2000), como qualquer meio de comunicação estética, a arquitetura pode transmitir um amplo leque de emoções que faz parte da vida das pessoas como o medo diante mudanças estruturais, a confiança no futuro, o desejo de poder, as fantasias e as fixações diversas.

Bruce Bechdel parecia encontrar na arquitetura e na decoração uma forma de expressar seus medos e suas vontades, recriando uma outra vida, simulando uma família burguesa, rica

e com papéis fixos, feliz e realizada. ‘‘Cada um resistia do seu jeito, mas acabávamos igualmente sem forças diante do massacre curatorial do meu pai. [...] Me aborrecia o fato dele tratar móveis como crianças e crianças como móveis’’ (Ibidem, p.20).

Alison mostra que as habilidades do pai em decoração, obsessivas por sinal, demonstravam o quanto tudo aquilo era algo que soava falso, para ela eram inúteis, floreios, mentiras. Ele era bom em usar sua técnica de Dédalo não para fazer coisas, mas para fazê-las parecerem o que não eram. Bruce parecia ser um pai e marido perfeito. Na visão de Alison, adulta, era fácil perceber que sua família foi uma farsa e se perguntava se um marido e pai perfeito transaria com rapazes adolescentes, como o pai fez.

‘‘Nossa casa não era real e sim um simulacro, um museu’’ (Ibidem, p.23). Segundo Baudrillard (1991, p.9), ‘‘dissimular é fingir não ter o que se tem, simular é fingir ter o que não se tem’’. Alguém que finge ser rico pode dizer para todos o quanto é rico, inventar histórias, mas quem simula ser rico determina em si mesmo alguns aspectos da riqueza.

Em 1925, F. Scott Fitzgerald publicava sua obra *The Great Gatsby*, que conta a história de Jay Gatsby, um generoso e misterioso homem que abre a sua luxuosa mansão às festas mais extravagantes. O narrador é o aristocrata falido Nick Carraway, que vai para Nova York trabalhar como corretor de títulos. Passa a conviver com a prima, Daisy, por quem Gatsby é apaixonado, o marido dela, Tom Buchanan, e a golfista Jordan Baker, todos integrantes da aristocracia tradicional.

Porém, o romance serve só como um atrativo para os leitores, a questão principal está no dinheiro e no materialismo do sonho americano da sociedade de 1920. Na América de Gatsby, o jazz é a música do momento, a riqueza parece estar em toda parte, o gim é a bebida nacional, apesar da lei seca, e o sexo se torna uma obsessão americana.

Segundo Fitzgerald (2007) a década de 1920 foi uma era de milagres, uma era de arte, foi uma era de excessos e uma era de sátiras. Segundo Viscardi (2011), Fitzgerald tinha uma visão dos anos 20 que pode ser considerada complexa, ele sabia reconhecer tanto o glamour e os excessos da classe média alta, quanto as privações e ilusões das classes mais pobres.

O sonho americano propagandeado como a liberdade que permite a todos os cidadãos ascenderem socialmente através de determinação e empenho individuais, aproveitando-se das infinitas oportunidades oferecidas pela sociedade para prosperidade própria e crescimento da nação - prova-se tanto para Nick quanto para Gatsby, uma falsa promessa. Fundamentado na ética materialista do acúmulo de riquezas e na corrupção dos anseios individuais em favor da manutenção do sistema, o *American Dream* se mostra impossível em uma sociedade rigidamente estruturada,

em que os detentores do *old money* não aprovam os novos ricos (Viscardi, 2011, p.68).

Bruce Bechdel e Jay Gatsby coincidem em muitos aspectos, um deles é como buscam se relacionar e falham nessa busca, afinal a base para o sucesso da maioria das relações é a confiança, e ambos vivem em uma penumbra de segredos. Tanto F. Scott Fitzgerald quanto Alison Bechdel apresentam obras nas quais minuciosamente revelam o mundo escondido nas mentes desses homens, que de heróis parecem não ter muita coisa.

Existe um imaginário criado em torno de ambos e quando esse imaginário começa a ser suprimido pela realidade o mundo deles começa a ruir, e por mais que lutem para esconder quem realmente são, a realidade transborda e os afoga. Ao descrever o tempo de seu pai no exército quando jovem, Alison descreve a paixão de Bruce por Fitzgerald ao ler *The far side of paradise*, a biografia do autor publicada em 1951. Desde então Gatsby se tornou o personagem de Fitzgerald que mais Bruce se identificou, o que não é uma surpresa, pois apesar dele não ser um gangster milionário, cresceu em uma fazenda e ascendeu, estudando fora e tendo outras oportunidades.

Enquanto James Gatz cresceu em uma cidadezinha no interior dos Estados Unidos com nenhuma educação e ascendeu financeiramente e socialmente graças ao mentor muito rico Dan Cody. Depois que Cody morreu, James mudou seu nome para Jay Gatsby e juntou-se ao exército, foi para Oxford por alguns meses e nesse período conheceu a jovem de dezoito anos chamada Daisy Fay, por quem se apaixonou. Gatsby continuou cortejando de longe Daisy, mas infelizmente ela se casou com outro homem de posses.

“Antes dele se casarem, quando ele ainda estava no exercito, minha mãe lhe enviou uma biografia do Fitzgerald. [...] Referências à biografia começaram a aparecer nas cartas dele a ela. Não deve ter escapado a meu pai que, durante a passagem de Scott pelo exército, ele escreveu seu primeiro romance e começou a cortejar Zelda” (Bechdel, 2007, p.68-69).

Coincidentemente, ou não, Bruce no período em que esteve lutando no exército enviou várias cartas para Helen usando trechos e citações de Fitzgerald, como se eles fossem o casal bêbado e escandaloso Fitzgerald e Zelda, como descreve Alison. Bruce nunca chegou a dizer que Gatsby era seu personagem favorito das obras de Fitzgerald, mas os paralelos eram muitos.

Bechdel brinca dizendo que o pai até parecia fisicamente com Gatsby, ou pelo menos com Robert Redford no filme de 1974. O que mais o encantava era que nessas histórias era difícil dissociar cada uma da vida de Fitzgerald. “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” (Bechdel, 2007, p. 71).

A casa impecável, bem decorada, o jardim exuberante e a biblioteca que lembrava a de Gatsby, e revelava um aristocrata do século XIX, supervisionando a propriedade por detrás da escrivaninha de mogno, nada disso deve ser tomado como valor e apego ao dinheiro, era na verdade uma forma de Bruce se esconder de sua própria verdade de um homossexual extremamente fechado.

As ilusões de Gatsby e de Bruce foram concebidas ainda na juventude e permaneceram, sendo alimentadas até que chegasse a vida adulta. Bruce parece não se arrepende das relações que tem com os rapazes, mas foi criado nos anos 30 e 40 nos Estados Unidos, período em que os valores familiares estavam totalmente ligados a ideia de família nuclear heterossexual.

Ele é professor de inglês do colegial, casado e tem três filhos, vivendo em uma mansão que remete ao passado. A vida de ilusão escraviza Bruce e o estagna, de certa forma Gatsby de Fitzgerald (1980) também se sente preso em sua vida de ilusão cheia de festas, dinheiro e glamour, mas diferente de Bruce de Bechdel (2007), não tem uma formação educacional legítima, é solteiro e ganhou sua fortuna desonestamente.

O grande motivo para Gatsby voltar para a América e comprar uma mansão, dar festas memoráveis, é apenas para ficar perto da amada Daisy, já Bruce constrói sua *Fun Home* como defesa, casulo. Quando Alison revela na adolescência ser lésbica e em seguida Helen pede o divórcio, esses se tornam motivos para que a vida heteronormativa de ilusões de Bruce comece a desmoronar, nesse ponto se torna impossível continuar no mundo imaginário em que ele criou, assim como Gatsby quando vê que a ilusão que criou de ficar com Daisy e ser ao mesmo tempo um milionário bem sucedido não passa de um sonho, pois apesar de ter conquistado fortuna não nasceu em um ambiente rico, não se trata de um herdeiro.

Fitzgerald consegue no final de *The Great Gatsby* confundir o sonho de Gatsby com o sonho americano, o autor sabia que o dinheiro era sempre o motivo central. Ambos ao verem seus sonhos e mundo de ilusões ruírem, morrem, literalmente. Eram tão devotos da própria fantasia que isso fazia com que eles esquecessem os sentimentos e vontades das pessoas próximas, exemplo disso se encontra na passagem em que Gatsby pressiona Daisy para que ela diga que nunca amou Tom, seu atual marido, e que amou verdadeiramente apenas ele, além de perder totalmente a compostura quando tem seu segredo de ser um contrabandista revelado por Tom, que debocha dele.

Bruce Bechdel e Jay Gatsby no momento da morte experimentaram o resultado de uma vida construída na ilusão, Gatsby com um funeral de poucas pessoas e Bruce com a família visivelmente afasta dele, como se ele tivesse morrido bem antes de fato.

Um movimento sexual progressista, mesmo que se deseje tornar o casamento uma opção para indivíduos não heterossexuais, a proposição de que o casamento deva se tornar a única maneira de sancionar ou legitimar a sexualidade significa um conservadorismo inaceitável. Nas palavras de Butler:

A heterossexualidade hipostasiada, interpretada por alguns como sendo simbólica mais do que social e, assim, operando como uma estrutura que encontra o campo do próprio parentesco – e que informa os arranjos sociais não importa suas aparências, não importa o que façam – tem sido a base da alegação de que o parentesco tem sido sempre heterossexual. De acordo com esse preceito, aqueles que entram nos termos do parentesco como não heterossexuais só farão sentido se assumirem o papel de Mãe ou Pai [...]. O postulado de uma heterossexualidade fundadora deve também ser lido como parte de uma operação de poder – e, também, de uma fantasia – de forma que podemos começar a indagar como a invocação de tais alicerces funciona na construção de uma certa fantasia de estado e nação. [...] Quero apenas sugerir que a figura da criança é um lugar erotizado na reprodução da cultura, o que implicitamente levanta a questão de se existirá uma transmissão segura de cultura através da procriação heterossexual, se a heterossexualidade servirá não somente aos propósitos de transmitir fielmente a cultura, ou se a cultura será definida, em parte, como prerrogativa da própria heterossexualidade. Posto o lugar da criança na cultura, põe-se à reflexão, ainda, se o discurso de estabilidade familiar como elemento existente à luz do Melhor Interesse da Criança realiza, de fato, uma apropriação de sentido para as crianças e adolescentes disponíveis em adoção, ou apenas reproduz um paradigma heteronormativo para novos legítimos que, de tanto se aproximarem da norma padrão de arranjo familiar, foram considerados “iluminados” pelas irradiações dessa legitimidade? (Butler, 2003. .251)

Diante dessa reflexão sobre o parentesco ligado à heterossexualidade, surge o questionamento: por quê Bruce Bechdel havia se tornado marido e logo após pai? Talvez para suprir essa obrigação compulsória de ser heterossexual e agir no âmbito da “normatividade”. Segundo Foucault (2014), antes da instalação do dispositivo de sexualidade no século XVIII, o que imperava era o dispositivo de aliança, que valoriza o casamento, as relações de parentesco e a transmissão de nomes e bens, se estruturando em torno de um sistema de regras do que era ou não proibido.

Porém, não se pode dizer que o dispositivo de sexualidade tenha substituído o de aliança, mas foi em torno de um que o outro se instalou. Hoje é o dispositivo de sexualidade que tende a sustentar o velho dispositivo de aliança. As sociedades ocidentais modernas inventaram e instalaram a partir do século XVIII, um novo dispositivo que se superpõe ao de aliança (o de sexualidade), e sem colocá-lo de lado, contribui para reduzir sua importância.

Assim como o de aliança, ele se articula aos parceiros sexuais, mas de forma diferente. O dispositivo de aliança segue um sistema de regras que define o permitido e o proibido, já o dispositivo de sexualidade funciona de acordo com técnicas móveis, polimorfas e conjunturais de poder. No dispositivo de aliança é pertinente o vínculo entre parceiros com status definido, para o de sexualidade o que é pertinente são as sensações do corpo, a qualidade dos prazeres, a natureza das impressões, por mais tênues ou imperceptíveis que sejam.

“O dispositivo de sexualidade tem, como razão de ser, não o reproduzir, mas o proliferar, inovar, anexar, inventar, penetrar nos corpos de maneira cada vez mais detalhada e controlar as populações de modo cada vez mais global” (Foucault, 2014, p.116). Segundo Foucault (2014), dizer que o dispositivo de sexualidade substituiu o dispositivo de aliança não seria preciso, talvez um dia substitua. Se hoje por um lado tende a recobri-lo, não o suprimiu nem o tornou inútil.

Historicamente, aliás, foi em torno e a partir do dispositivo de aliança que o de sexualidade se instalou. Não se deve compreender a família, por exemplo, em sua forma contemporânea, como uma estrutura social, econômica e política de aliança, que exclua a sexualidade ou pelo menos a refreie. O papel da família é na verdade o de fixar a sexualidade e constituir seu suporte permanente.

Segundo as autoras Eckert e McConnell-Ginet (2012) e Ostermann (2003), é importante que se observe as práticas locais de uma comunidade para entender como a linguagem interage com o gênero. “As comunidades de prática são agregações de pessoas que compartilham o jeito de fazer coisas, jeitos de falar, crenças, valores, relações de poder” (Sell, 2007. p. 20).

Como Alison fala durante o quadrinho, o pai era considerado em sociedade um exemplo de marido e pai, papéis que ele sabia encarnar muito bem quando necessário, mas na realidade os membros da família eram desconectados e solitários, cada um em seu canto com suas obsessões. Cada um se comunicava de uma forma diferente, ou pela música, decoração ou mesmo pelos silêncios, que falam muito sobre a falta de conexão entre os familiares, vinda dos segredos e tabus que existiam no ambiente familiar.

Bruce só fazia sentido como “pai” porque vivia ali uma relação heterossexual, como aponta Butler na passagem acima. Segundo a pesquisa de Eduardo Saraiva (2007), para muitos homens casados com mulheres, em um evento de vida anterior ao de se "assumir", as possibilidades de uma vivência homossexual restringiam-se a uma vivência sexual.

Homossexualidade para esses indivíduos não tinha ligação com conjugalidade, e sim com uma ideia de promiscuidade e vinculação efêmera. Para a grande maioria dos entrevistados por Saraiva (2007) o casamento heterossexual representou uma resposta a uma demanda social e uma afirmação/demonstração de "normalidade".

Essa seria a ideia de matriz heteronormativa da qual fala Butler (2003), onde normas constituídas por uma concepção de gênero geram uma relação causal entre sexo, gênero e desejo. Para Costa (2002) assim como a esterilidade do homem está ligada à impotência, a ideia de 'ter filhos' está conectada com a ideia de virilidade heterossexual. Desse modo, ser heterossexual se torna um atributo da paternidade e da masculinidade. E quando se fala de homoparentalidade ainda se tem o preconceito partindo de uma ideia heterossexista de que homossexuais prejudicariam seus filhos (Uziel, 2004).

Já Giddens (1993) aponta que o parentesco, assim como o gênero, um dia já foi considerado como naturalmente outorgado através dos laços biológicos e do casamento. Em *A Transformação da Intimidade* o autor diz que tem sido amplamente declarado que as relações de parentesco foram sendo destruídas pela modernidade e que com isso as famílias nucleares provaram do isolamento, mas que essa visão pode ser errada ou enganosa, pois mesmo com os divórcios e separações a família nuclear constrói laços novos, se rearranja, o que se chama por exemplo de famílias recombinadas. Antigamente as relações de parentescos tinham uma espécie de acordo tácito de confiança, mas hoje ela tem que ser negociada e barganhada.

Alison Bechdel fala mais explicitamente sobre esse sentimento de parentesco com o pai nas últimas páginas de *Fun Home*, quando cita o termo “paternidade espiritual” presente nos personagens de James Joyce, com essa palavra ela identifica o que era a relação com o pai, que ia além de uma ligação biológica, sendo assim o significado da palavra paternidade se transforma.

Segundo Elizabeth Freeman (2007), é importante ressaltar que o parentesco não desaparece no pensamento de Foucault, na visão dele a família moderna aparece na intersecção entre parentesco e sexualidade.

A psicanálise [...] libera os pacientes desublimados apenas para direcioná-los para a expressão apropriada da heterossexualidade conjugal 'saudável'. Ao mesmo tempo, na cultura de massa, o casamento e a educação dos filhos foram reformulados como locais para a inculcação dos prazeres. (Freeman, 2007, p.296)

A sexualidade *queer* é sempre aquilo que escapa da grade do parentesco, os atos sexuais dissidentes, as identidades, as fantasias e as orientações para Freeman (2007), ao contrário da procriação, não tem trabalhado como ‘‘estruturas elementares’’ da qual fala Lévi-Strauss. O sistema de parentesco oficial de uma cultura marca papéis que são cultural e legalmente reconhecidos como identidades privadas, pessoais e naturais: a mãe, o pai, o marido e a esposa.

Para Freeman (2007), o parentesco também pode ser um processo pelo qual os corpos e o potencial de apego físico e emocional são criados, transformados e sustentados ao longo do tempo. Alison diferente de muitas mulheres lésbicas não precisou renunciar à família para ser homossexual, mas voltou seus olhos ainda mais para seu ambiente familiar até ver que o pai também era homossexual.

O parentesco torna os corpos não só (ou não primariamente) através da procriação, mas também através do processo de gênero masculino e feminino. É um sistema regulado para fazer as pessoas parecerem ter nascido em um sexo anatômico que é realmente um efeito de modos particulares de produção e suas relações sociais. (Freeman, 2007, p.301)

O pai heterossexual cria a filha heterossexual, formando o que se chama de família nuclear, mas a cada sequência de *Fun Home* a autora revela que olhando com um pouco mais de atenção é que se revela o ‘*queer*’ da questão, que se tratava de um homem homossexual que não se encaixava no que se espera da masculinidade criando uma filha homossexual que não se encaixava no que se espera de uma performance feminina. Alison se dá conta dessa oposição entre os dois quando o pai empurra vestidos e presilhas para ela. E solta uma ideia que define bem a situação: ‘‘Eu era a espartana do meu pai ateniense. a moderna do vitoriano. A masculina do afetado. A funcional do esteta’’ (Bechdel, 2007, p.21).

2.6 A morte e o absurdo

A morte está o tempo todo presente em *Fun Home*, desde o título, passando pelo fato de Bruce Bechdel ser também um embalsamador, de seus filhos terem que ver a morte como um negócio familiar e a própria morte de Bruce, que impulsiona Alison a contar a história dela ligada totalmente ao pai.

A morte para Alison inicialmente era um tema espantoso, depois se tornou uma rotina, de certa forma ela tinha se tornado indiferente em relação ao tema, até que seu pai morre. Diante do caixão ela se vê paralisada, e ao falar da morte do pai tem a reação estranha de rir

ou ser indiferente, simplesmente por não saber como agir. Mesmo visitando o túmulo do pai ainda é difícil acreditar que ele se foi, ela precisa repetir para si mesma que ele está ali, enterrado diante da lápide em forma de obelisco. O espanto dá lugar ao hábito.

No quadro em que Alison finalmente aceita a morte do pai é a primeira vez que a vemos vestida com uma camisa preta, a cor do luto, que finalmente chega, sendo que em nenhum outro momento do quadrinho ela tinha vestido uma roupa com essa cor, já que a paleta de cores da obra fica entre o branco e as diversas tonalidades do verde.

Alison por mais que fale sobre si mesma, acaba focando grande parte de sua obra na figura do pai. É em torno dele que tudo gira, até mesmo as questões que superficialmente pareceriam ser somente dela. São analisados e despídos os aspectos da vida de Bruce Bechdel, até mesmo os detalhes de sua morte, problematizada através da figura de Camus e suas obras sobre suicídio.

A autora deixa claro que não há provas de que seu pai se matou, apenas indícios. Um deles é o exemplar de *A morte Feliz* de Camus, lido por seu pai pouco antes do incidente, bem como passagens grifadas de *O mito de Sísifo* tratando o suicídio como solução para o absurdo da existência. O provável suicídio de Bruce é relacionado ao absurdo de sua vida escondida de si, de sua sexualidade.

O suicídio é o tema de partida da obra *O Mito de Sísifo* de Albert Camus. Logo no primeiro capítulo chamado o absurdo e o suicídio Camus começa falando que “só existe um problema filosófico realmente sério: o suicídio. Julgar se a vida vale ou não vale a pena ser vivida e responder a pergunta fundamental da filosofia. O resto, se o mundo tem três dimensões, se o espírito tem nove ou doze categorias, vem depois” (Camus, 2010. p.19).

Segundo Camus (2010), a vida cotidiana do homem é absurda, sendo que alguns indivíduos têm a capacidade de perceber a insignificância da condição humana e por isso se sentem angustiados, então eles se rebelam contra o mundo, este seria o sentimento do absurdo. Bruce Bechdel seria então o sujeito contempla seu próprio tormento, herói de si mesmo que é capaz de encontrar a felicidade na tragédia. Está aí a verdadeira tragicomédia em família, a qual Alison anuncia logo no título da novela gráfica.

Para Camus (2010), o fato de um indivíduo ser capaz de notar esse vazio da existência faria com que ele se perguntasse qual o sentido de continuar vivo, mas apesar disso, o absurdista não nega a vida, já que é desse sentimento que nasce a verdadeira felicidade. Seria mesmo Bruce um absurdista? “Há muitas causas para um suicídio, e nem sempre as causas

mais aparentes foram as mais eficazes. Raramente alguém se suicida por reflexão” (Camus, 2010. p.19).

“O tema deste ensaio é justamente essa relação entre o absurdo e o suicídio, a medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo” (Camus, 2010. p.20). Essa foi a passagem grifada por Bruce no livro de Camus, com o qual ele parecia obcecado tempo antes de morrer. Segundo Camus (2010) o coração humano tem uma odiosa tendência de só chamar de destino o que o esmaga. Numa obra trágica grega o destino sempre se apresenta melhor sob os rostos do lógico e do natural. O destino de Édipo por exemplo é anunciado de antemão, pois foi decidido na esfera sobrenatural que ele cometerá assassinato e incesto. “O suicídio é um desconhecimento. O homem absurdo não pode fazer outra coisa senão de botar tudo e se esgotar. O absurdo é sua atenção mais extrema, aquela que ele mantém constantemente com um esforço solitário” (Camus, 2010. p.67).

Capítulo 3 - Azul é a cor mais quente

3.1 A memória e a quentura do azul

Meu amor, quando você estiver lendo essas palavras eu já terei abandonado este mundo. Eu não vou repetir aqui tudo que você já sabe, tudo que eu pude escrever para você nas outras cartas ou durante todos esses anos que passei sentindo seu calor. Eu quero lhe agradecer por sua dedicação. Esses últimos dias no hospital teriam sido um pesadelo se você não estivesse ali. Graças a você, eu vou tranquila, e nunca agradecerei suficientemente ao céu por ter lhe encontrado. Eu pedi a minha mãe que colocasse em cima da minha escrivadinha, para você, o que tenho de mais precioso: os meus diários. Eu quero que eles fiquem com você, neles estão todas as minhas lembranças de adolescência coloridas de azul, azul escuro, azul celeste, azul marinho, azul klein, azul ciano, azul ultramarino. O azul se tornou uma cor quente. Eu te amo, Emma, você é a razão da minha vida. Assinado: Clémentine. (Maroh, 2013, p.7-10)

Azul é a cor mais quente mostra através dos quadrinhos um mundo experienciado por duas mulheres diferentes, que se tornam companheiras e amantes. Emma e Clémentine descobrem a si mesmas e uma a outra através das cores, lembranças, escritos, memórias, sabores, cheiros, toques solitários ou mútuos e da amizade, que se confunde com o amor, no sentido ocidental do termo, levantando questões como a monogamia em contextos homossexuais.

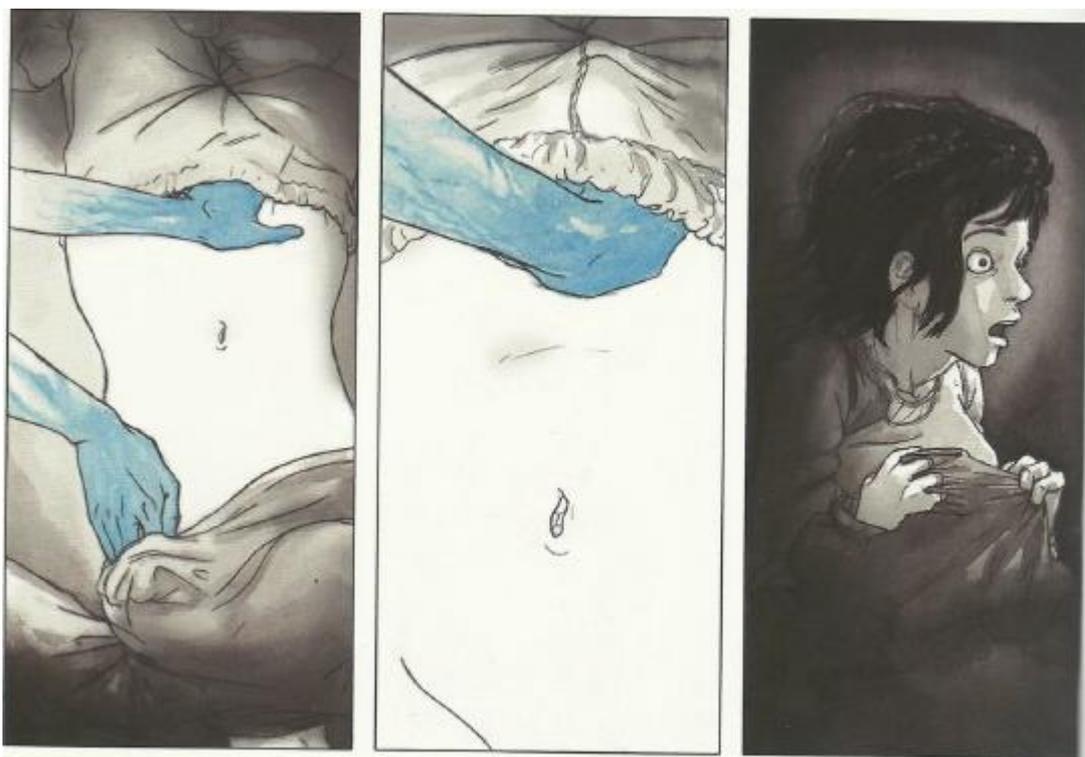
Novamente podemos afirmar que a *madeleine*, mergulhada na xícara de chá de *Em busca do tempo perdido* de Proust, se mostra nesta narrativa da ilustradora Julie Marroh. A memória conduz a história e dá a ela escopo, assim como em *Fun Home* (Bechdel, 2007) são as lembranças que constroem a narrativa. A novela gráfica *Azul é a cor mais quente*, foi publicada inicialmente em 2010, sendo uma obra francesa, seu título original é *Le bleu est une couleur chaude*.

A referência inicial a cor azul, que é a única cor além do preto e branco presente graficamente no quadrinho nos cabelos de Emma e nos pontos do corpo de Clémentine que sentem prazer, lembra a construção estética em torno do filme francês chamado *A Liberdade é Azul* (1993), de nome original “*Bleu*”, do cineasta polonês Krzysztof Kieslowski, e é o primeiro do que se chama Trilogia das Cores. A trilogia é inspirada nas cores e nos significados da bandeira francesa e é composta também por “*A Igualdade é Branca*” (Blanc) e “*A Fraternidade é Vermelha*” (Rouge).

As duas obras usam a cor azul para falar de processos de mudança, luto e melancolia, mas em *Azul é a cor mais quente*, o azul nem sempre é a cor fria, e sim da descoberta da vida,

dos sentimentos afetuosos que preenchem e que completam Clémentine, que conhece Emma na adolescência e apaixonou-se por ela mesmo não compreendendo seus desejos homossexuais e sua própria identidade. Toda vez que algo importante e que tem impacto na vida da personagem aparece, ganha um elemento em azul para chamar a atenção do leitor.

Ilustração 11: Clém tem sonhos eróticos



Fonte: Maroh (2013, p.20)

Porém, a Emma que inicia o quadrinho olhando melancólica pela janela do ônibus, caminha pelas ruas, entra na casa dos pais de Clémentine, senta na cadeira da escrivania da amada e segura o diário de capa azul, não tem mais os cabelos azuis de antes, como se o luto tivesse devastado e secado sua quentura, sua força vital: o azul que Clémentine fala na carta de despedida, que situa o leitor no início da jornada pelas memórias dela, uma espécie de narradora póstuma.

A carta de despedida é também de amor. Sartre (2009) em seus escritos sobre amor e afeto trata a emoção não como uma atitude do sujeito mergulhado em um mundo de alterações. A emoção não se trata de uma desordem da ordem psíquica, ela é um novo modo de existência, uma realização da realidade humana, afetiva, uma transformação do mundo. O amor é uma forma de existência e existe porque nele se fala, dele se fala e nele se sente. As

cartas, assim, são o amor. O real e o ficcional se emaranham em uma unidade paradoxal na qual um é o outro porque só pode ser o outro.

A volta ao passado, usando como instrumento de viagem os diários, se assemelha não só ao livro de Proust, mas ao livro intitulado “*Infância em Berlim por volta de 1900*” de Walter Benjamin (1994), que mostra através de uma perspectiva de interesses infantis e fatos cotidianos a Berlim da época, e como esse cenário afetava no processo de crescimento de uma criança. Trata-se da revisitação de um adulto à sua vida infantil, assim como Clémentine que narra *Azulé a cor mais quente*, não é a mesma adolescente com medos e inseguranças que inicia os diários aos 15 anos.

A melancolia que Benjamin coloca em seu texto é o resultado de um adulto que já sabe o que vai acontecer com a criança e a tristeza na impossibilidade de reviver o encanto do que era ter aquela idade. Clémentine também parece tentar reviver com grande melancolia sua história de amor com Emma, mas também sente a dor de tudo que resultou da descoberta da lesbianidade e do entendimento de seu corpo. *Infância em Berlim* também foi uma homenagem de Benjamin para seu filho, como se ele pudesse mostrar para seu garoto como era a Berlim daquela época, afinal só poderia fazer isso efetivamente se fosse possível uma viagem no tempo, mas a memória poderia servir como instrumento nessa aventura.

Assim também Emma mesmo supondo saber tudo sobre a história dela com Clémentine, começa a ler os diários, mesmo que parte daquelas memórias sejam totalmente diferentes de como ela lembra, afinal, são as verdades de Clémentine, sua voz eterna e póstuma ecoando nos pensamentos de Emma, dando origem a um novo olhar guiado pela memória. Benjamin cria um livro cheio de fragmentos da memória, que se cruzam e ganham um sentido, mas cada um levanta questões próprias, assim como as memórias adolescentes de Clémentine, cada passagem aborda uma questão, porém, juntas vão construir quem é essa garota em busca de si mesma.

“Certo incidente insignificante, que ocorreu em dado momento, outrora, esquecido, e não apenas esquecido, despercebido, eis que o curso do tempo o traz de volta, e não como uma lembrança, mas como um fato real, que acontece de novo, num novo momento do tempo” (Blanchot, 2005, p.16). Assim Blanchot fala sobre o tempo em Proust, e em como duas situações que aconteceram em lugares diferentes na narrativa, mas parecidas, podem coincidir e assim abolir o tempo. No momento em que Emma adulta lê o diário de sua falecida companheira, escrito na adolescência, elas se encontram no tempo, um novo tempo, a

conjunção de um passado e presente que dialogam e assim vão abolir o tempo como conhecemos.

Segundo Blanchot (2005, p.17) viver a abolição do tempo em que dois instantes infinitamente separados se encontram e se identificam é experimentar o tempo livre dos acontecimentos que geralmente o preenchem. Ele se pergunta se por acaso, esse gosto de passado e presente que vem simultaneamente à boca quando o personagem de *Em busca do tempo perdido* coloca a *madeleine* na boca, dá conta de resolver as dúvidas sobre ser escritor de Marcel adulto. Também pode-se questionar se Emma ao se ver azul e vivida como inspiração de identidade lésbica da companheira em sua adolescência nos relatos do diário, dá conta de resolver suas inseguranças no modo como se relaciona afetivamente e como encara sua identidade lésbica. Seria o diário sua *madeleine*?

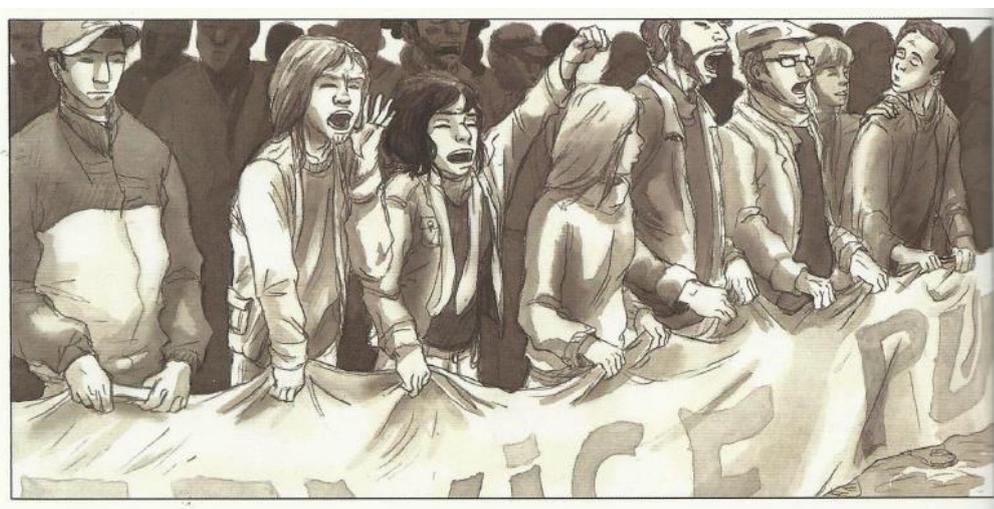
Porém, o fato de ser especificamente um diário, esbarra no fato de ser uma narrativa presa ao tempo. Para Blanchot (2005), o diário íntimo que parece tão livre de forma e dócil aos movimentos da vida e que parece ter toda liberdade, já que contém sonhos, sentimentos, memórias, coisas importantes ou insignificantes, na ordem que quiser. “Escrever um diário íntimo é colocar-se momentaneamente sob a proteção dos dias comuns, colocar a escrita sob essa proteção, e é também proteger-se da escrita, submetendo-a à regularidade feliz que nos comprometemos a não ameaçar” (Blanchot, 2005, p.270).

Cada dia anotado nas páginas do diário é como se fosse um dia vivido duas vezes, pois aquela narrativa presa ao dia está ali para lembrar a si mesmo e protege-se do desespero de pensar que não se tem nada a dizer. Porém, existem dias em que Clémentine não consegue escrever nada, principalmente nos dias que sucedem grandes acontecimentos que a magoaram ou a confundiram. Ela não se permite encarar os dias, como se quisesse apagá-los já que não estão escritos no diário azul. “O diário está ligado à estranha convicção de que podemos nos observar e que devemos nos conhecer. Entretanto, Sócrates não escreve” (Blanchot, 2005, p.275).

Em alguns casos o diário pode ser apenas um reflexo ilusório e apressado da vida, fazendo com que se tenha a impressão depois de tudo, que nem se viveu e nem se escreveu dignamente. É a ambição de eternizar a vida em um bloco sólido, mas com o tempo como diz Blanchot (2005) alguns escritores de diários se apercebiam que não podem conhecer-se, mas apenas transforma-se e destruir-se. O diário são apenas fragmentos, motivado pelo desejo de salvar a escrita e através da escrita salvar a vida, assim busca-se burlar a morte como no filme de Bergman, “O sétimo selo” (1957).

As razões para a escrita de um diário pessoal são inúmeras, Manuel Alberca (2000, p. 258) identificou três principais funções: terapêuticas, éticas e estéticas. No caso de Clémentine, se aproxima da função terapêutica, já que o diário é o único espaço em que ela consegue falar sobre sua própria sexualidade. Existe uma dificuldade em se expressar, para além de uma vergonha e auto censura, mesmo nas conversas com o melhor amigo gay. Dessa forma o diário é onde ela encontra um refúgio e um divã, além de ser um registro histórico, já que datava acontecimentos políticos como a grande greve francesa de 1995.

Ilustração 12: Clémentine vai a primeira vez em uma passeata



Fonte:Maroh (2013, p.32)

A greve da qual fala o quadrinho aconteceu na França, o país havia sido sacudido por uma onda de greves no funcionalismo público. Segundo Galvão (2001), essas greves foram motivadas pelo projeto de reforma da seguridade social apresentado pelo governo de direita de Alain Juppé, sob a presidência de Jacques Chirac, e pelo contrato de plano entre Estado e SNCF (Société Nationale de Chemins de Fer) de 1996- 2000. Iniciada pelos ferroviários e engrossada pelos metroviários, ela rapidamente se alastrou entre diversas categorias de servidores públicos, como os funcionários da EDF (companhia de eletricidade), France Télécom (telecomunicações), La Poste (correios), professores e funcionários administrativos.

Esse foi o primeiro contato de Clémentine com greves, passeatas e algum confronto político. O processo de consciência política dela só iniciou com o contato com as reivindicações urbanas e motivada pelos colegas da escola, mas ainda era algo embrionário, o que viria depois desse episódio seria ainda mais importante nessa auto reflexão social de

Clémentine. apenas quando a categoria lésbica pesou sobre seu cotidiano e ela teve que enfrentar seus desejos e o julgamento de outros antes mesmo que ela se desse conta de sua identidade, que tornar-se ativamente política era uma questão de sobrevivência.

3.2 As pressões sociais e as amizades na descoberta de si mesma

Clémentine começa a escrever no diário da capa azul em 1994, ela tem apenas 15 anos e se muda do campo para a cidade com a família, as primeiras páginas são sobre o ambiente escolar, e nos quadros que seguem o azul só reaparece na camisa de um garoto, Thomas. Ela e Thomas, o garoto dois anos na frente dela nos estudos, se esbarram.

O contato é estabelecido. Eles marcam um encontro, no caminho para vê-lo passando por várias pessoas na rua, e em uma agitação comum da cidade grande, Clémentine com as mãos no bolso vai seguindo refletindo sobre os motivos de encontrar o rapaz. O relato no diário revela que é uma pressão das amigas, que usam como argumentos a beleza de Thomas e o fato dele ser do terceiro ano, o que na escola significa um certo status.

Ela sente medo, ansiedade e confessa que está curiosa pelo que vai acontecer, ao revelar isso no próximo quadro em meio a multidão um ponto azul distante já se sobressai, talvez seja Thomas e sua camisa azul. E na próxima sequência ela escreve: “Não sei o que vai acontecer, mas eu tenho a sensação de que hoje é um dia importante” (Maroh, 2013, p.14). O ponto azul que se destaca na multidão entre pedestres apressados se revela. É Emma, sorridente, de cabelo azul vivíssimo, andando abraçada com uma mulher um pouco mais baixa, cabelo curto, com uma aparência *butch*⁹.

⁹Alcunha de alguém do sexo feminino que tem maneirismos masculinos, também serve para designar uma mulher lésbica que desafia o conceito de feminilidade.

Ilustração 13: Emma e Clémentine se esbarram pela primeira vez



Fonte: Maroh (2013, p.15)

Naquele instante elas caminham uma em direção a outra, os olhos de Clémentine se arregalam em choque, Emma sorri e a encara, como quem flerta, enquanto Clémentine abaixa a cabeça envergonhada pelo que ainda não entende: o desejo por outra mulher. Após ler sobre a primeira vez que se viram, Emma tenta respirar e para um pouco a leitura do diário para estabelecer uma conversa com Clémentine como se ela estivesse viva. Em pensamento conta para a amada que “aquele Thomas” foi ao enterro dela, demonstrando ainda um certo ciúme dessa parte da vida de Clém.

Querido diário, ainda não consigo acreditar no que sonhei esta noite. Isso me deixa realmente assustada, eu não tenho o direito de ter esses pensamentos. Eu me sinto perdida e não posso falar de coisas tão nojentas com meus amigos, eles acabariam me deixando de lado [...]. Eu sou uma garota e uma garota sai com garotos. (Maroh, 2013, p.21-22)

Quando Clém começa a ter sonhos eróticos com Emma, as questões sobre a própria sexualidade vêm à tona, o desejo existe, mas é castrado por um pensamento de repulsa, afinal, a única forma correta de se relacionar dentro da criação interiorana que recebera está fincada em uma regra onde o natural é a heterossexualidade, fora disso é errado, aberração.

Clém ao mesmo tempo que sente o toque “azul” em sua imaginação, que percorre seu corpo, suas partes consideradas erógenas, se castiga com a sentença de que por ser mulher é obrigatório que direcione seu desejo e amor aos homens. Afinal, o que pensariam seus novos amigos? Essa é uma preocupação recorrente na vida escolar de Clém, não parecer lésbica, mesmo que nem ela perceba ainda que é lésbica, ou aceite isso.

Em *As metamorfoses*, Ovídio conta os amores de Pigmalião, que prefere a companhia de uma mulher de marfim para não se magoar com nada. Ele modela com as próprias mãos

seu ideal feminino (Le Breton, 2003. p.164). Em seus sonhos Clémentine tem uma ideia de Emma, como a sensação azul diferente que mexe com as verdades sentimentais e eróticas dela, mas como ainda não se conhecem, é apenas uma imaginação que não tem palavras saindo pela boca, sentimentos, contradições ou medos. É perfeita, e cabe no desejo reprimido adolescente de Clém.

Ilustração 14: Clém tem pensamentos lésbicos



Fonte: Maroh (2013, p.34)

Aprende-se a amar o corpo do parceiro conhecendo sensualmente o nosso. E, pela força das coisas, o próprio corpo adquire importância, tornando-se o momento central do sexo, desarraigando a ideia do egoísmo solipsista. Quanto mais me toco, digamos mesmo, quanto mais me masturbo, mais amo meu parceiro, que recebe os estímulos que faço em mim; mas amo e transfiguro-me nele ou nela e vice-versa. (Velena, 1995. p.157 apud Le Breton, 2003. p.175)

E quanto mais Clém tocava-se sensualmente e pensava em Emma, idealizada até então, ela se sentia cada vez mais conectada e confusa com os próprios desejos, que aumentavam e não conseguiam mais ser reprimidos em sua totalidade como antes. No meio dessa confusão erótica e sentimental, está Thomas, o parceiro ideal dentro da ideia de felicidade das amigas de Clém.

Como ela pode não querer ficar com um menino de uma série mais avançada? Ele é bonito, magro, branco, heterossexual e mais velho. É simplesmente a carteirinha de entrada dela para um grupo adolescente, que também busca status e aceitação, mesmo que isso custe

entrar em um armário onde todos os sentimentos não heteronormativos precisam ficar escondidos.

Segundo Witting (1980), o pensamento hétero desenvolve uma interpretação totalizante da história e da realidade social, sendo opressivo ao universalizar leis gerais que tentam ser aplicadas em todas as sociedades, em todas as épocas e em todas as pessoas. E as mulheres sentem a pressão de serem heterossexuais e são cobradas duramente para não escapar dessa regra, o que é o caso de Clém, que passa a se auto vigiar e cobrar.

Cohen (2005, p. 24) define a heteronormatividade como a prática e as instituições "que legitimam e privilegiam a heterossexualidade e relacionamentos heterossexuais como fundamentais e 'naturais' dentro da sociedade". A heteronormatividade vem falar de uma padronização no âmbito da sexualidade, além de ser um processo regulatório na sociedade contemporânea no qual o padrão de normalidade é o heterossexual. Dessa forma a heteronorma chega para dizer como os sujeitos devem viver seus desejos, sexualidades e corpos.

Costa (2012) explica que, o termo heteronormatividade foi instituído na década de 1990 pelo teórico social Michael Warner, para determinar o sistema de ideias que constitui a heteronormatividade como padrão. O termo carrega definições dicotômicas dos sexos biológicos para determinar representações de gênero (feminino e masculino) e as orientações sexuais (heterossexual e homossexual). Em uma relação dita heterossexual os corpos tem que agir de acordo com o órgão sexual, se nasceu com vagina tem que desempenhar o papel de mulher e se nasceu com pênis, o de homem.

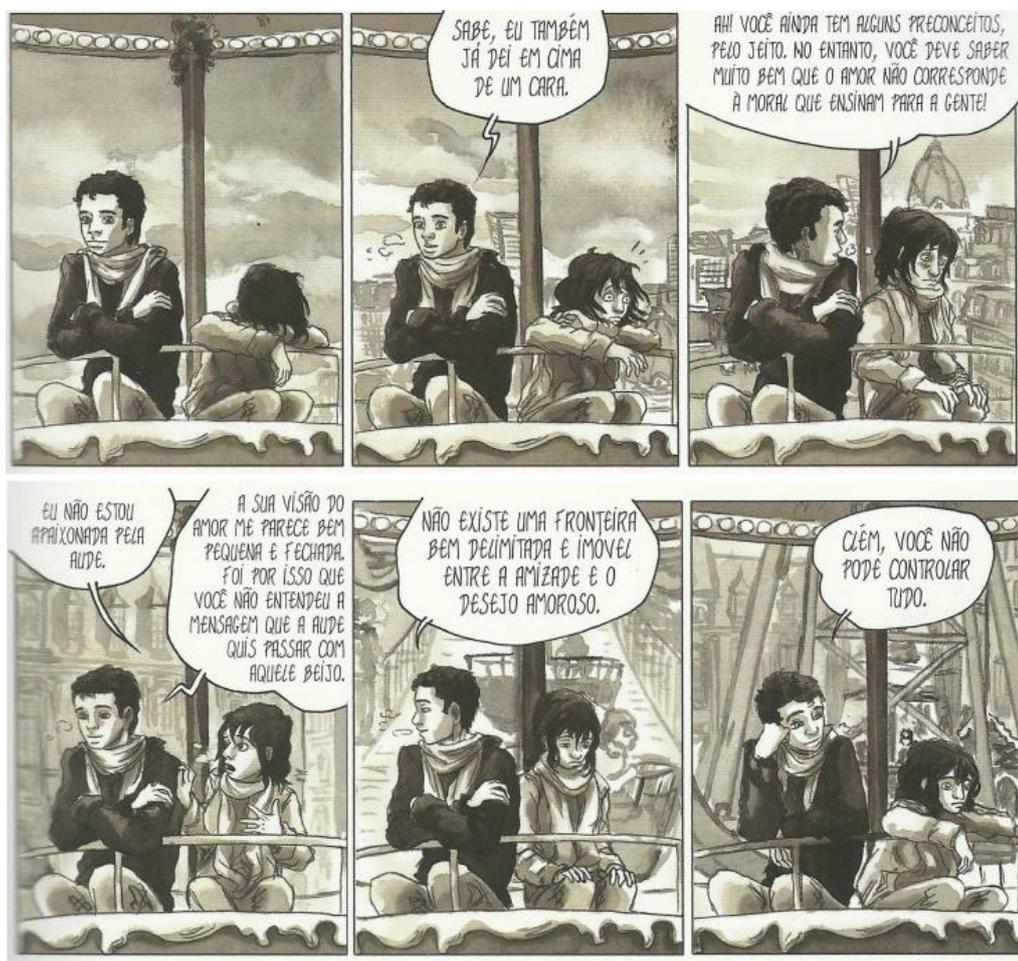
Cedendo às pressões, ela embarca em um relacionamento com o rapaz, que dura seis meses, até que depois desse tempo eles finalmente tentam fazer sexo pela primeira vez. Em seu diário Clém narra o quanto se colocou naquela situação porque acreditava que já que estavam juntos era importante que acontecesse alguma coisa. Mesmo Thomas não a pressionando ela se sentia "antinatural". Sem consumir o fato, Clém vestiu-se e foi embora deixando Thomas desolado e mais uma vez se cobrando por não se entregar a ele, assim, de forma brusca, eles rompem. Muitos anos depois Thomas ressurgue no velório dela, como conta Emma no quadrinho.

Quando Clém finalmente tem sua primeira experiência beijando uma garota, sua colega Aude, acredita que a intenção da amiga que lhe beijou, depois de lhe fazer muitos elogios, é a de um relacionamento amoroso e monogâmico. Porém, quando ela tenta no dia seguinte uma

aproximação percebe que Aude só quis dar um beijo sem compromisso, e que não partilhava da mesma sexualidade. O quadrinho não deixa claro a sexualidade de Aude, mas mostra que ela não estava interessada especificamente em Clém. Apesar disso, Aude diz para ela relaxar, que isso é uma coisa que vai ficar entre as duas em segredo.

Nessa passagem o importante é perceber que com a rejeição, que é natural entre adolescentes de qualquer sexualidade, Clém se fecha totalmente. ela não é apenas uma adolescente heterossexual sofrendo por amores não correspondidos, ela é uma menina lésbica sem referências sobre sua sexualidade, que de repente reconhece em uma outra mulher o mesmo desejo pelo qual se castiga, já que pensa ser a única. A rejeição nesse caso faz com que Clém chegue a ponto de não querer sair de casa por dias e mais uma vez se martirize por seus pensamentos. O único amigo que ela consegue contar algumas coisas é Valentin, que já parece estar acostumando com o estigma do garoto gay da escola.

Ilustração 15: Valetin faz Clémentine refletir sobre relacionamentos homossexuais



Valentin contesta a categoria amor relacionada a moral, questionando Clémentine do porquê dela acreditar que um beijo poderia significar um relacionamento ou um grande amor, quando na verdade Aude só queria viver aquele momento e realizar o desejo daquele instante, que como todo instante é fugaz. Clém se assusta com a afirmação de que ela seja um pouco aquém de uma liberdade de pensamento em relação a forma como se relaciona e deseja. Valentin não afirma que é homossexual, mas não tem vergonha de dizer que já flertou com um outro homem.

Em *Azul é a cor mais quente* a todo momento os personagens mais jovens falam sobre suas práticas, desejos, mas poucos nomeiam suas identidades, diferente do núcleo de Emma, que faz questão de falar sobre sua identidade e reafirmá-la como ato político de resistência. A percepção que se tem da homossexualidade tanto no espaço público como no privado, agride os olhares e concepções homofóbicas, chamar-se de gay ou de lésbica é tido como um ato ousado demais, até mesmo um desacato.

Ser gay ou lésbica em uma cultura homofóbica e heterossexista pode amparar um segredo sobremaneira potente e deletério. Este não é apenas um segredo sobre um fato, um evento, o acobertamento de um período de tempo, ou de um relacionamento passado, mas é o acobertamento da essência de uma pessoa, daquilo que convida esta pessoa a juntar-se à raça humana – a necessidade para afiliar-se, embora com pessoas do mesmo sexo (Sanders, 1994. p.242).

Porém, esse segredo do que se é e a quem se direciona o afeto, também é encarado como uma forma de proteção. Vão se criando códigos, formas de tocar, olhar e amar diferente da exercida pelos heterossexuais para estar no espaço público, o que resulta em um quase retorno para o armário gay. O que acontece é uma espécie de genitalização das experiências amorosas, desqualificando o amor entre pessoas do mesmo sexo, reduzindo as relações a meras trocas sexuais.

O que faz de uma mulher uma mulher lésbica? O que configura essa categoria? Gomide (2007) levanta algumas questões sobre isso. Seria necessário uma mulher ter contato com outras mulheres para ser lésbica ou só precisaria ter desejo? Não seria melhor não se definir para continuar a se beneficiar de uma heterossexualidade presumida? “Se a homossexualidade é definida pela prática de sexo - acompanhada ou não de afeto - com alguém da mesma configuração sexual biológica, como essa característica pode se tornar uma identidade e ser exteriorizada?” (Gomide, 2007. p.406).

No artigo de Arlene Stein (1999) chamado *Becoming a Lesbian*, publicado em 1997, mostra que o comportamento homossexual não assegura a identidade lésbica, essa é formada

pela participação em comunidades e o uso de discursos específicos, trata-se de uma identidade aprendida.

Segundo Stein (1999) mulheres lésbicas habitam dois mundos, o heterossexual e o lésbico, e para sobreviver em ambos precisam “passar por héteros” ou parecer mais “femininas”. Já no mundo lésbico precisam lidar com normas diferentes para serem aceitas. “Modelos indicam que a formação da identidade lésbica é um processo objetivo relacional que se completa com a ‘saída do armário’ ou quando a pessoa conscientemente se identifica como lésbica” (Gomide, 2007. p.407).

A heterossexualidade compulsória, um fenômeno recente na história humana é a regra admitida como universal na nossa sociedade. Pode não ser explícito a base que sustenta essa heterossexualidade, mas elas são onipresentes e inflexíveis. Quem tem um só deslize fora dessa regra universal, é punido. “O lesbianismo pode mesmo ser encarado como uma arma política, uma forma de enfrentar o poder falocêntrico” (Gomide,2007. p.408).

No ambiente escolar Clém também sente as cobranças que abrangem seu gênero e sua sexualidade, principalmente para ser aceita entre o grupo de meninas. A estrutura escolar que envolve essas meninas se torna um aparato de regulação, esse ambiente vai definir o que deve ser ensinado, mas além disso, vem para definir e regular a construção social da menina Clém.

Suas amigas que rejeitam qualquer ideia ligada ao lesbianismo, mesmo sendo afetadas por essa estrutura heterossexista, também agridem ao ver Emma conversando com Clém na porta da escola e ao saber que no dia anterior ela fora a um bar gay. As acusações recaem sobre uma ideia da homossexualidade como perversão, anulando qualquer amizade que antes existia entre mulheres. Será que realmente houve uma amizade real entre essas garotas e Clém?

Para Hannah Arendt (1993), a mais importante das virtudes políticas é a amizade. A relação de amizade se configura no agir e no falar. Agir no olhar de Arendt é antes de tudo iniciar o que não é previsto, as ações humanas se caracterizam pela ausência de limites e pela imprevisibilidade das conseqüências.

O agir é uma experiência política e necessita de parceria, é um ato que despreza a violência e a coerção, por isso ser amigo é ter respeito e interesse pela opinião dos outros, não depende de intimidade, consiste no gosto pela opinião do outro, configurando assim uma relação na qual é possível o deslocamento para o lugar do outro. Para Arendt (2001), é somente pela ação e discurso que o agente aparece e pode se revelar. O elemento político na

amizade está no fato de que no verdadeiro diálogo cada um dos amigos pode compreender a verdade vinda da opinião do outro.

Segundo Britzman (1996) o peso de ter que agir como heterossexual, depende também de como o conhecimento sobre a heterossexualidade é transmitido informalmente, tanto por meio de relações sociais e de escassas economias do afeto, como através dos meios formais do currículo escolar de educação sexual. E o ambiente escolar é um dos principais na função de normalizar ainda mais a heterossexualidade.

Em *Os Anormais* de Foucault (2001), que consiste na transcrição das onze aulas do curso ministrado por ele em 1975, é apresentada uma reconstrução genealógica do conceito de anormal, que surgiu durante o século XIX e que inicialmente se deu no meio de um embate entre os saberes jurídico e penal, até ir caminhando para uma psiquiatrização do desejo e da sexualidade, já no fim do século XIX. O “monstro humano” seria aquele que constitui “(...) em sua existência mesma e em sua forma, não apenas uma violação das leis da sociedade, mas uma violação das leis da natureza” (Foucault, 2001. p. 69). Dessa maneira a psiquiatria poderia definir políticas de defesa social contra ao que se chamava de “degeneração”, que podem ser encontradas tanto no nazismo como no fascismo.

Foucault (2010, p. 132) em *Vigiar e Punir* acredita que “em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.” O corpo então existiria sob o crivo do poder e escondido em diferentes formas de atuação de micropoderes. Esses poderes é que vão invisibilizar esses corpos nas suas diferenças. A manutenção e a dominação daquilo que torna todos iguais, disciplinados e submissos está presente no âmbito das instituições, sendo uma delas, a escola.

Ilustração 16: Clémentine sofre preconceito na escola



Fonte: Maroh (2013, p.65)

Segundo Britzman (1996), as garotas não têm oportunidades de compreender e explorar os significados de seus corpos, as adolescentes lésbicas não são reconhecidas e não tem a oportunidade de explorar suas identidades e desejos ou de buscar apoio da escola para intervir no processo de violência contra elas. Assim essas meninas vão crescendo ainda mais vulneráveis, tomando como reais os constrangimentos na escola, isto é, as invisibilidades legais e a criminalização das práticas sexuais, junto com a negligência cotidiana em validar as preocupações gays e lésbicas, não surpreende que as jovens lésbicas sejam constituídas como um dos grupos mais isolados nas escolas.

A sequência de quadros abaixo mostra metaforicamente o “cair no abismo” de Clém ao perceber que suas amigas não estão mais falando com ela não porque elas sabem da homossexualidade de Valentin, mas porque agora tem a certeza que ela é lésbica. Até então Clém não se aceita, e o cair nesse abismo retrata o sentimento de aniquilação social e a entrada em mais um processo de isolamento e exclusão, ligados a uma identidade que ela recusa reafirmar e admitir. Seu mundo heterossexual racha a seus pés, e ela cai de cabeça na fissura, em um buraco profundo. Não se trata de um mergulhar, mas de um desabamento, uma queda, onde nada mais é fixo, como ela fantasiava ser.

Ilustração 17: Clém se sente desolada ao saber que estão a chamando de lésbica



Fonte:Maroh (2013, p.64)

O armário gay existe desde sempre, mas assim como em alguns momentos se sai dele, não significa que escapou-se para sempre, tudo depende das situações, é o que acontece com Clémentine no quadrinho. Nos momentos em que lhe é atribuída a identidade de lésbica, ela volta para o armário e se tranca nele, mas quando está em um ambiente como um bar gay ou um lugar isolado com Emma, longe dos julgamentos, ela sai desse armário. E mesmo depois de anos de relacionamento com a paixão de adolescência, Clém ainda recorre ao armário muitas vezes, pela dificuldade de se aceitar e lidar com a não aceitação das instituições, como a família.

Britzman (1996) aponta para uma questão urgente em relação ao processo de identificação de jovens gays e lésbicas, o isolamento. São vários tipos. Existe o isolamento cognitivo, esse está relacionado ao conhecimento. As práticas e as histórias dos gays e das

lésbicas não estão disponíveis. O outro tipo é o isolamento social, neste há o sofrimento vindo da rejeição social por parte de jovens e adultos heterossexuais.

Existe também o isolamento emocional, se o jovem for aberto sobre a própria sexualidade é visto como um ato hostil, mas se permanecer fechado significa ser rotulado como anti social. E o último tipo de isolamento seria o estético, os jovens devem rearticular representações recebidas de sexualidade com seus próprios significados, ao mesmo tempo que devem, imaginativamente, construir uma estética e um estilo gays e lésbicos. Geralmente cada tipo de isolamento não anda sozinho, e na trajetória de Clém, ela sofre todos.

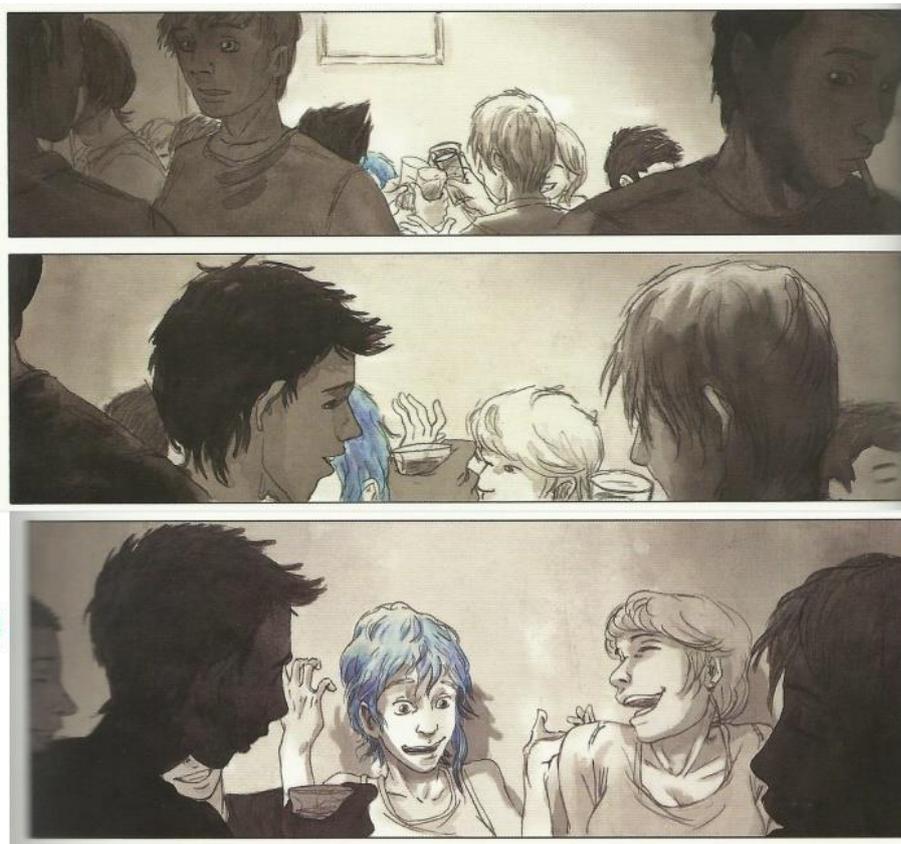
3.3 Doses de dúvidas no bar gay e a construção da relação heteronormativa

Clém começa sua jornada por ambientes LGBT¹⁰ por meio do convite de Valentin para uma boate *gay*, é na noite que essas identidades vão se revelar pela primeira vez para a confusa garota. Eles vão em um lugar localizado em uma rua onde existem outros lugares destinados ao público gay. Mesmo Valentin prometendo que não vai largar dela um segundo, acaba trocando beijos com um outro rapaz e esquece da amiga.

Clém sai do bar para pegar um ar e vê um grupo de mulheres entrando em outro bar na mesma rua, o que parece ser um lugar lésbico. Ela entra curiosa. Mais uma vez a ilustradora Julie Maroh usa do recurso do zoom, fazendo com que o leitor perceba que no meio da confusão do bar um ponto azul ressurge. Os quadros vão aproximando até mostrar Emma, de cabelos azuis, mais uma vez os olhares delas se cruzam.

¹⁰ Sigla para lésbicas, gays, bissexuais e transgêneros.

Ilustração 18: Emma no bar gay



Fonte: Maroh (2013, p.48)

Ilustração 19: Emma e Clém se encontram pela segunda vez



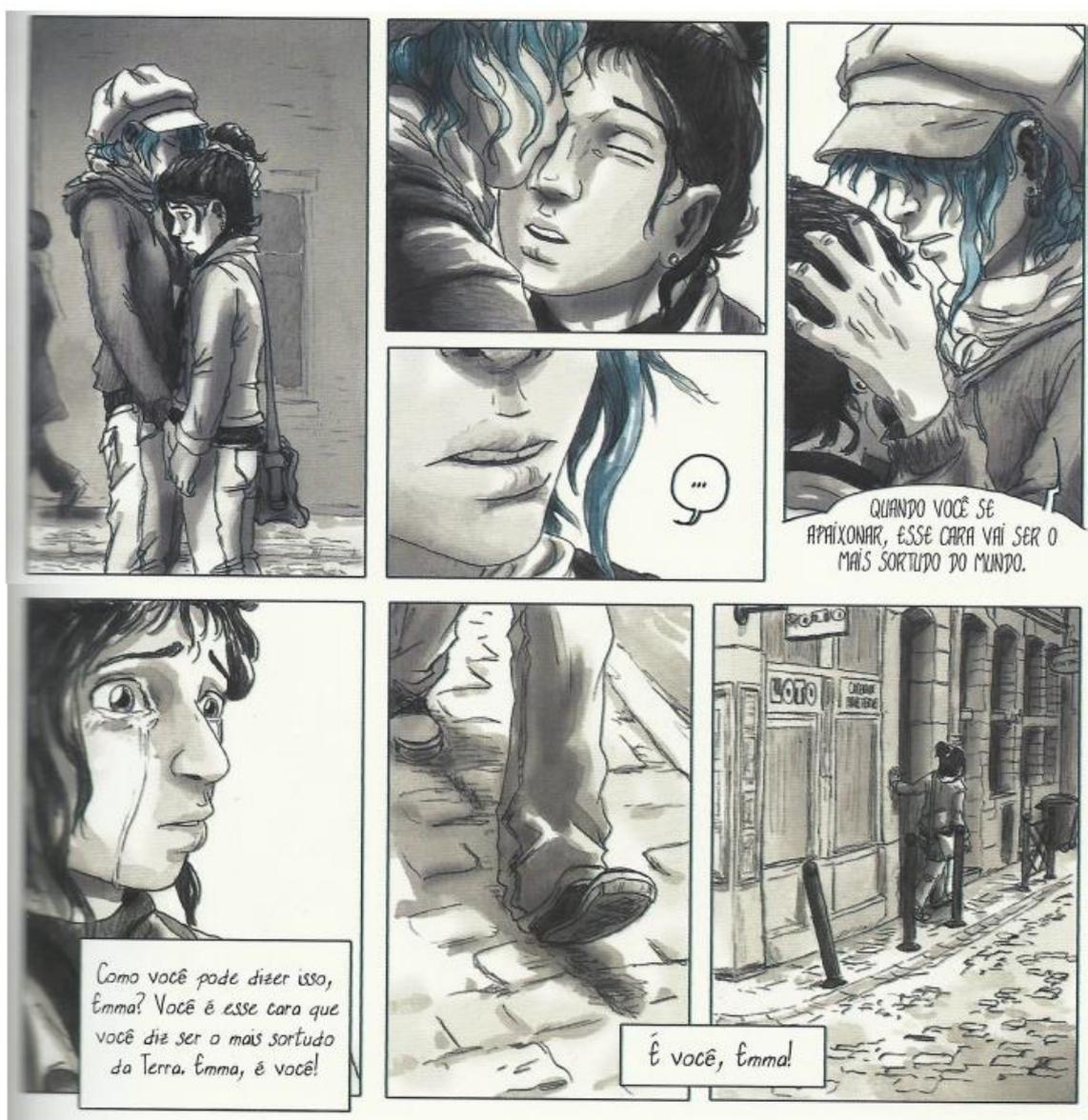
Fonte: Maroh (2013, p.49)

Depois de terem se esbarrado novamente, dessa vez em um bar lésbico, Emma resolve se aproximar de Clémentine e começam uma conversa. Durante o diálogo Clém pergunta para

Emma que tipo de garota ela acha que ela é, Emma responde: “[...] o tipo menor de idade que fica zanzando nos bares à noite... e, além disso, do tipo hétero, muuuuito curiosa pelo jeito” (Maroh, 2013. p. 52-53).

Essa é a primeira de outras vezes que ela trata Clém como uma garota heterossexual curiosa, excluindo as possibilidades de lesbianidade e de bissexualidade, essa segunda sexualidade inclusive é tratada no quadrinho como uma “curiosidade”, como se o fato da personagem se relacionar com homens afetasse seu desejo por mulheres e ele fosse menos legítimo por isso.

Ilustração 20: Emma julga a sexualidade de Clém



Fonte: Maroh (2013, p.93)

Junto com a heteronormatividade, cuja principal função é garantir a divisão social do trabalho entre homem e mulher, o outro principal pilar ideológico e moral da família é a monogamia, que vai cobrar sua manutenção durante a relação que vai se configurando entre Emma e Clémentine. As duas vão criando uma relação que ultrapassa a amizade, mesmo Emma tendo um relacionamento monogâmico com outra mulher, Sabine.

Assim como em uma relação heterossexual, Emma trai a companheira alegando que ela a prende ou tem certos comportamentos abusivos. Clém começa em um certo ponto a se sentir usada e negligenciada, por se tornar a amante. E é a monogamia que vai separá-las anos depois, quando já morando juntas, Clém trai Emma com um homem. A reação de Emma é agredir Clém, a expulsando de casa, então pela segunda vez ela sente o que é ser expulsa de seu ambiente familiar. Como não conseguiu lidar, mesmo com 30 anos, com a expulsão de casa pelos pais, Clém ao ser expulsa por Emma vê o mundo desabar mais uma vez, o que parecia ter se solidificado de novo, ruiu.

A partir disso o quadrinho mostra a decadência dela, tomando cada vez mais remédios e adoecendo em um processo gradativo de depressão e auto punição, pela quebra de contrato monogâmico, pela rejeição das instituições e por não se sentir confortável pelas cobranças de Emma para que ela fosse mais militante e erguesse uma voz lésbica de luta pela causa, que tanto configura a identidade política de Emma. O jogo de opressão e poder entre mulheres que supostamente são iguais mostra o quanto as identidades lésbicas são plurais e os processos de saída do armário são pessoais, ora se está dentro, ora fora.

Além disso, existem passagens em que muito debilitada Clém reencontra Emma depois da separação para tentarem reatar, e elas conversam sobre terem uma criança para reavivar a chama do romance e deixar a traição de Clém no passado. Essa é mais uma atitude que remete a como casais heterossexuais costumam lidar com suas relações, jogando para cima de uma criança a responsabilidade de reatar o contrato que é o casamento e monogamia, na ideia de que um filho sempre irá “salvar” uma relação desgastada.

A heteronormatividade encontra sua força de manutenção e se torna cada vez mais eficaz porque existe uma dificuldade de se pensar em relacionamentos homossexuais sem enquadrar essas pessoas em categorias da heterossexualidade. Afinal, quem é o “homem” da relação? Quem trabalha fora? Quem é que manda? Quem é o polo ativo da relação?

Existe também entre as parceiras a demanda de quem vai exercer tal função no relacionamento, o problema é que o modelo vem da heterossexualidade, e lutar contra a

homofobia não é apenas uma guerra contra os homofóbicos, mas contra as armadilhas de agir dentro desse modelo de relacionamento que não serve para esses outros corpos, desejos e forças libertárias.

Segundo Giddens (1993), na época atual os ideais de amor romântico estão se fragmentando com a pressão da liberdade e autonomia sexual feminina. O amor romântico depende de uma identificação projetiva, os parceiros se sentem atraídos e se unem. Essa projeção cria uma sensação de que um é o complemento do outro, por conta das ideias opostas que se tem sobre feminino e masculino. Na contramão, Giddens apresenta o conceito de amor confluyente, que abriga os separados e divorciados. Esse seria um amor que se afasta da busca da pessoa especial, se aproximando ainda mais da ideia de relacionamento especial.

“O amor romântico há muito tempo tem mostrado uma qualidade igualitária intrínseca à ideia de que um relacionamento pode derivar muito mais do envolvimento emocional de duas pessoas do que de critérios sociais externos” (Giddens, 1993. p.73). E muitas vezes esse amor romântico faz as mulheres caminharem para uma submissão.

Diferente do romântico, o amor confluyente não é necessariamente monogâmico no sentido da exclusividade sexual, e não está ligado a heterossexualidade como o romântico. “As ideias de romance tem se estendido ao amor homossexual, demonstrando, também, certa influência sobre as distinções de feminilidade e masculinidade desenvolvidas entre parceiros do mesmo sexo” (Giddens, 1993. p.74). porém, no modelo de relacionamento de Emma e Clém, o amor romântico é o que prevalece, revelando aí uma heteronormatividade mesmo em relações lésbicas, em uma tentativa de esclarecer quem é o masculino e o feminino e quem exerce poder sobre quem, em uma trama monogâmica, ciumenta e de dependência emocional.

3.4 Afetos proibidos: as normas familiares e o peso das mudanças

Azul é a cor mais quente é uma mistura das lembranças vindas do diário de Clém e de Emma lendo o diário em uma visita aos pais de Clém. Em uma dessas passagens o quadrinho mostra Emma e os pais de Clém comendo juntos. A presença de Emma se trata de um pedido de Clém antes de morrer, por escrito ela pede para a mãe que Emma passe uma noite na casa deles e que seja bem tratada como se fosse da família.

De certo modo essa é a maneira que Clém arranja de cobrar a dívida emocional com os pais, que anos atrás expulsaram as duas durante uma noite. Mesmo após a morte, a presença

de Clém ecoa, forçando o enfrentamento entre Emma e os pais dela, principalmente o pai homofóbico.

Antes de Clém ingressar na universidade, ela levou Emma em casa para apresentar para os pais como sua amiga, eles amaram a garota, afinal ela era mais velha, estudante de artes, parecia ser uma influência madura para a filha. Porém, durante a noite, elas trancadas no quarto se comportaram como o casal que eram.

Emma desce para tomar um copo de água, achando que não vai esbarrar com ninguém. Só que tudo dá errado. Nua, ela se depara com a mãe de Clém, que assustada sobe as escadas e entra no quarto da filha também nua. O pai ouve a gritaria e entra em choque vendo as duas garotas nuas e a mãe de Clém aos gritos. o que era escondido, foi escancarado. A porta de um lar que antes era o abrigo, agora se fecha na cara de Clém, que finalmente é obrigada a lidar com o julgamento.

Ilustração 21: Clém é expulsa da casa dos pais



Fonte: Maroh (2013, p.131)

A família é o primeiro grupo social que o indivíduo tem contato e interage, é nesse espaço familiar que ele vai construir subjetividades e aprender conceitos que vão se refletir em suas ações futuras. Segundo Louro (1997), é muito provável que desde a infância os sujeitos criados dentro da heteronormatividade aprendam a esconder seus desejos tidos como desviantes, por julgar esses desejos como errados e anormais.

Louro (1997) ainda ressalta que se ver como um indivíduo abjeto, sob um olhar heteronormativo, pode fazer com que quem sofre tal violência se veja como uma aberração, pois lhe foi ensinado e reafirmado em todas as esferas e contextos de sua história de vida que essas representações de identidade devem ser desprezadas e rejeitadas.

Eu acabei conhecendo os pais de Emma mais rápido do que o previsto. Eu cresci mais rápido do que o previsto. É claro que foi uma realidade bem diferente dos meus sonhos de menina. [...] Desde aquela noite dos meus 17 anos, quando fui expulsa da minha própria casa, naquela noite em que o meu pai, desfigurado de cólera, disse: “Se você for com ela, você não é mais minha filha”, o meu espírito raramente está em paz. E eu vou fazer 30 anos. (Maroh, 2013. p.132 e 134)

Uma das passagens mais melancólicas e que mostra Clémentine mais vulnerável a todo esse processo traumático de abandonar a casa dos pais e sua vida antiga construída em bases heterossexuais, está na página abaixo, em que a ilustradora Julie Maroh centraliza Clém nua, em posição fetal, como se ela estivesse em efeito 3d, flutuando em cima de várias fases de sua vida.

O fato dela estar em posição fetal falando que teve que crescer antes do tempo tem total ligação com a metáfora de se sentir desprotegida, como se quisesse retornar para a barriga da mãe, onde nada nem ninguém a afeta.. Segundo Gastaud (2008) o ego fetal constitui-se em um ego ideal, o que explicaria porque nas fantasias de retorno ao ventre o indivíduo busca ter novamente esse estado ideal de seu ego. Perdas precoces reais, por exemplo, geram ansiedades depressivas e paranóides que não podem ser elaboradas, levando o sujeito a refugiar-se na regressão fetal.

A maturidade teve que surgir do sofrimento, da rejeição associada a sexualidade, que chega para delimitar o espaço de Clém em sociedade. Seu crime, como o de Oscar Wilde, foi amar. Apesar do quadrinho mostrar que o relacionamento delas durou e que Clém chegou aos 30 anos, o tempo não deu conta de dar a ela a superação da separação da família.

O que se vê é uma adolescente em um corpo adulto que ainda não consegue militar nas causas lésbicas como a companheira, que já não tem mais os cabelos azuis, como se a fase encantada tivesse passado. Agora o azul parece ter ido embora e ficou só a vida real de um casal lésbico em uma estrutura heteronormativa. A sexualidade ainda é uma questão problemática para Clém, a pressão da rejeição por viver exatamente na fronteira a afeta profundamente e a desestabiliza.

Dentro do âmbito familiar a homossexualidade pode ser um fato ocultado pelos filhos em relação aos seus pais por existir um estigma associado a homossexualidade, que pode ser

ocultado por mecanismos de controle da informação sobre si (Pecheny, 2004). Segundo Araújo e Castro (1977), uma forma em que o parentesco foi tratado teoricamente na antropologia foi por meio da dicotomia obrigação *versus* afeto.

Acreditava-se que algumas relações de parentesco seriam relações mais jurídicas e outras seriam menos reguladas socialmente, havendo assim um espaço maior para se manifestar os afetos e as emoções de uma forma mais espontânea. Porém, para Oliveira (2013), essa perspectiva que coloca interesse e afeto na reflexão sobre parentesco e famílias perdeu muito da legitimidade, pois é recorrente que as pessoas se refiram a relação delas com a família em termos de obrigações cumpridas ou negligenciadas e de emoções positivas e negativas. “Um modo de percepção, convém frisar, que nem sempre se faz acompanhar de uma reflexão sobre o caráter mais ou menos homofóbico dessas relações” (Oliveira, 2010).

Mesmo que os filhos não percebam que essa experiência com a família seja algo político, essas obrigações e emoções acabam expressando relações de poder e exercendo efeitos regulatórios na vida das pessoas homossexuais. Para Carsten (2004), a noção do significado de parentesco no ocidente moderno está associado a uma esfera privada, sendo assim o parentesco pode agir como um poderoso símbolo político mobilizando afetos intensos em sua defesa contra supostas ameaças.

Ou seja, quando em *Azul é a cor mais quente* o pai de Clém trata mal Emma no almoço pós velório da filha, ela comenta que a agressão dele é uma forma estranha de demonstrar afeto (Maroh, 2013. p.30), mas até que ponto em nome do amor pode-se controlar e ameaçar o outro e agir de forma homofóbica?

Segundo Oliveira (2013) uma das categorias mais faladas na relação entre pais e filhos homossexuais é a categoria “aceitação”. Os jovens acabam dando bastante relevância essa categoria ao falar de relações com terceiros, por exemplo: “meus amigos me aceitam”, “minha família não aceita” ou “naquela época eu não me aceitava”.

Olhando sobre uma perspectiva familiar o indivíduo que deseja ser aceito deseja ser aceito de formas diferentes uns dos outros, para Clém a aceitação família é muito importante, visto que parte central de seu conflito com a sexualidade vem da expulsão dela em relação ao âmbito familiar, mesmo tendo saído adolescente de casa, na sua fase adulta ainda carrega o sentimento de tristeza por ter sido expulsa de casa. Aceitação parece envolver um jogo complexo de negociações implicando expectativas de expressão emocional no cultivo e gestão de relações sociais (Oliveira, 2013).

Capítulo 4 - Colo velcro sim! Existência lésbica e poder masculino

4.1 Antes de tudo, chamo-me mulher

A antropóloga Margareth Mead no clássico *Sexo e Temperamento* (1950) conseguiu mostrar que comportamentos associados aos homens e às mulheres no ocidente, poderiam ser mutáveis em outras comunidades. Em uma mesma ilha da Nova Guiné, três tribos (os Arapesh, os Mundugumor e os Tchambuli) atribuíam papéis diferentes para os homens e para as mulheres.

Se essas atitudes temperamentais, que tradicionalmente consideramos femininas — tais como passividade, simpatia e inclinação para cuidar das crianças — podem tão facilmente ser atribuídas aos homens de uma tribo, e em outra serem consideradas ilegais para a maioria das mulheres, não temos bases para encarar tais aspectos de comportamento como relacionados ao sexo. O material permite-nos afirmar que, senão todos, pelo menos vários dos traços da personalidade que consideramos masculinos ou femininos têm tão pouco a ver com o sexo como as roupas, as maneiras e os penteados de uma sociedade em determinado período. (Mead, 1935, p. 279)

“A partir deste estudo, muitos outros foram feitos em outros grupos humanos, mostrando que os papéis atribuídos a homens e a mulheres não eram sempre os mesmos” (Grossi, 1998. p.7). Na segunda metade do século XX chegam as transformações de pensamento em relação a esses papéis, que se devem principalmente aos movimentos sociais. “Muitas historiadoras nos têm mostrado que, mesmo em épocas de grande opressão das mulheres, havia situações e práticas nas quais elas detinham poder e reconhecimento social” (Grossi, 1998. p.7).

Grossi (1998) afirma que é preferível localizar os papéis de gênero na consolidação da sociedade moderna, ou seja, no advento do iluminismo, na industrialização e na configuração do modelo de representação política ocidental que se localiza no projeto revolucionário iluminista.

Para Foucault, por exemplo, com o advento do Iluminismo e da Revolução Francesa, o controle da violência passa do déspota ao controle do Estado que por sua vez o redistribui para várias instituições sociais (polícia, judiciário, família, escola, fábrica, etc) que se constituirão em espaços privados de controle, o que se vulgarizou em torno da categoria de “micro-poderes”. (Grossi, 1998. p.298)

Com esse processo histórico se configura um modelo de privilégios do homem em relação a mulher no ocidente. A subordinação das mulheres vivida no século XX começa no século XVII quando elas perdem espaço nas manifestações públicas. Desse modo as mulheres voltam ao privado, confinadas em suas casas cuidando de seus filhos, mas claro, esse

retrocesso não se deu sem conflito, demorou um certo tempo, não se pode dizer que foi passivo.

Infelizmente a volta da mulher ao ambiente doméstico permitiu e legitimou a violência masculina na conjugalidade, que segundo Grossi (1998) é para ocidente o projeto afetivo de duas pessoas, que não precisam viver na mesma casa ou ter filhos, são relações fundamentadas nas categorias de amor e paixão, que ocidentalmente são tidas como naturais e obrigatórias para quem se relaciona. O amor seria a categoria universal que

[...] mascara tanto os modelos hegemônicos de gênero com os quais homens e mulheres dialogam permanentemente, quanto problemáticas mais profundas ligadas entre o vínculo estreito entre desejo e falta, categorias psicanalíticas que nos ajudam a refletir sobre o aumento e a maior visibilidade de atos de violência nas relações afetivas contemporâneas. (Grossi, 1998. p.299)

Para Grossi (1998) a violência doméstica é o resultado de relações afetivas complexas, que não estão restritas aos heterossexuais. As vivências eróticas acontecem no interior do dispositivo da sexualidade. Para Foucault (1988) esse dispositivo engloba discursos, instituições, organizações arquitetônicas, decisões regulamentares, leis, medidas administrativas, enunciados científicos, proposições filosóficas, morais e filantrópicas.

Se a relação sexual se mostra como uma relação social de dominação, é porque ela está construída através do princípio de divisão fundamental entre o masculino ativo e o feminino passivo, e porque este princípio cria, organiza, expressa e dirige o desejo – o desejo masculino como desejo de posse, como dominação erotizada, e o desejo feminino como desejo da dominação masculina, como subordinação erotizada, ou mesmo, em última instância como reconhecimento erotizado da dominação. (Bourdieu, 2010.p.31).

Segundo Friedan (1971) a ideia da personalidade feminina ser determinada por sua condição biológica tem sido questionada. O número de mulheres que vem se perguntando sobre sua própria condição e seu espaço em sociedade não para de aumentar, como se estivessem despertando de um coma, misturado a um pesadelo. Pela primeira vez na história observam na vida delas uma crise de identidade, crise que começou há muitas gerações [...]” (Friedan, 1971. p.70).

Mulher imutável, infantil, seu lugar é em casa, diziam-lhe. Mas o homem estava evoluindo; seu lugar era o mundo e este mundo se ampliava. A mulher estava ficando para trás. A anatomia era o seu destino; podia morrer de parto, ou viver até os trinta e cinco, depois de doze filhos, mas era o homem que controlava seu destino com uma parcela da anatomia que nenhum outro animal possui: a mente. (Friedan, 1971. p.72)

Foi essa busca de uma nova identidade que fez com que a mulher, há um século, se lançasse nessa viagem para fora do lar. “Tornou-se moda nos últimos anos rir do feminismo, [...] e caçoar daquelas mulheres ridículas que lutavam pelos direitos de seu sexo a uma

educação superior, ao voto e à vida profissional” (Friedan, 1971. p.71). Essas mulheres eram vistas como seres com inveja do pênis, que queriam ser iguais aos homens.

O feminismo teve um processo de transformação e de crise ao que se refere a segunda onda, que deu lugar à teoria pós-colonial, queer, pós-feminista e aos estudos transgêneros. Beatriz Preciado (2010) afirma que apesar de existir uma tendência de compreender o pós-feminismo como anti-feminismo, o termo sinaliza um marco para o feminismo, por representar a sua maturidade como teoria política.

No discurso dos anos 90, o termo pós-feminismo indica um giro conceitual de debates sobre igualdade e diferença, justiça e reconhecimento, e também do essencialismo e do construtivismo, em direção a debates em torno da produção transversal das diferenças. Marca um deslocamento daquelas posições que partem de uma noção única de diferença sexual e de gênero – seja esta entendida em termos essencialistas, em termos marxistas (a divisão sexual do trabalho) ou em termos linguísticos (ordem simbólico ou pré-simbólico) – em direção a uma análise de natureza transversal. (Preciado, 2010. p.48)

Em uma perspectiva política, Preciado (2010) vê o pós-feminismo e os movimentos queer como uma reação ao transbordamento do sujeito do feminismo por suas próprias margens abjetas. Trata-se também, como destaca De Lauretis, de questionar a categoria “mulher” como aquela que define o sujeito político do feminismo, debatendo sobre a pertinência do critério biológico para traçar os limites do espaço político.

Segundo Butler (2003, p.58) se há algo de certo na afirmação de Simone de Beauvoir de que ninguém nasce e sim torna-se mulher, em que mulher é um termo em processo, um devir, em construir que não se pode dizer ao certo que tenha uma origem ou um final. E por ser uma prática discursiva continua ele está aberto para intervenções e ressignificações, mesmo que o gênero pareça cristalizar o termo.

Houve ocasiões em que a teoria feminista se sentiu atraída pelo pensamento de uma origem, despontaram debates para saber se existiam culturas pré patriarcais, será que o patriarcado tinha um começo? Porém, recentemente, a própria noção de patriarcado andou ameaçando se tornar um conceito universalizante, que poderia anular ou reduzir expressões diversas do gênero em diferentes contextos culturais. “A história das origens é, assim, uma tática astuciosa no interior de uma narrativa que, por apresentar um relato único e autorizado sobre um passado irrecuperável, faz a construção da lei parecer uma inevitabilidade histórica” (Butler, 2003. p.64). Essa postulação do “antes” na teoria feminista se torna politicamente problemática a partir do momento em que obriga o futuro a materializar uma noção idealizada

do passado o quando apoia a reificação de uma esfera para e cultural do autêntico feminino. Falar sobre uma feminidade original ou genuína é uma espécie de ideal nostálgico e bem provinciano que rejeita a demanda contemporânea de abordar o gênero como uma construção cultural complexa, Essa visão de uma origem acaba fazendo com que várias identidades sejam excluídas no seio do feminismo.

Segundo Butler (2003, p.65) antropologia estruturalista de Lévi Strauss foi apropriada por algumas teóricas feministas para dar suporte a distinção de sexo e gênero na suposição de haver um feminino natural ou biológico, transformando assim a mulher em socialmente subordinada, com a consequência de que o sexo está para a natureza ou a matéria-prima assim como o gênero está para cultura.

Já as antropólogas Marilyn Strathern e Carol MacCormack argumentam que esse discurso natureza e cultura normalmente concebe a ideia que a natureza feminina e precisa ser subordinada pela cultura, que é concebida como masculina, ativa e abstrata (Butler, 2003. p.66). Esse é mais um exemplo em que a razão e a mente são associadas com a masculinidade e ação, na contramão do corpo e natureza que são considerados como femininos.

Afirmção da categoria mulher enquanto sujeito seguiu nas teorizações feministas sua disseminação mulheres no plural. Igualdade, diferença, gênero, categorias problematizantes que compõem e atravessam as diferentes teorias feministas deste século em torno do que finalmente é este ser mulher ou mulheres. O que é um feminino, o sexo feminino?

Segundo Swain (1999), aparece nos anos 80 como parte da reflexão que interroga a categoria gênero em seu fundamento maior: a divisão binária e “natural” da sociedade em dois sexos, pressupondo assim a heterossexualidade. “De fato, se a prática ou a preferência sexual constrói um ser social, a lésbica, a prática heterossexual constrói a fêmea, igualmente um ser social cuja naturalização torna inquestionável o biológico” (Swain, 1999. p.110).

Em várias autoras feministas como Haraway, Butler, de Lauretis, entre outras, a crítica do sexo biológico enquanto um dado natural e do gênero como categoria fundamental de análise social ganham importância e penetram no debate do feminismo traduzindo a inquietação pós-moderna de identidades múltiplas. Sobre essa nova ótica Swain (1999) aponta que a existência lésbica não pode ser um definidor de identidade, e nem ser definido como uma categoria. É nesse ponto que se começa a falar numa existência lésbica que inclui

também a reprodução dos papéis, o ódio de si mesma, a depressão, o alcoolismo, o suicídio e a violência entre mulheres.

Swain (1999) afirma que mesmo Simone de Beauvoir tendo a importância que tem no feminismo, ainda mergulha na norma da heterossexualidade ao falar da existência de mulheres lésbicas. Já que Simone de Beauvoir fala que a mulher frígida deseja prazer ao mesmo tempo que o recusa e a lésbica gostaria muitas vezes de ser uma mulher normal e completa, mesmo não o querendo.

O lesbianismo aparece também como o fracasso de uma sexualidade “normal”, último refúgio das mulheres que não atraem os homens. “Desgraciosa, mal formada, uma mulher pode tentar compensar sua inferioridade adquirindo qualidades viris” (Beauvoir, 1979. p.171). Ela ainda acrescenta: “O desdém masculino confirma a feia no sentimento de sua falta de beleza, a arrogância de um amante ferirá a orgulhosa. Todos os motivos de friquidez nos quais pensamos: rancor, inveja, medo da gravidez, traumatismo provocado por um aborto, etc, encontram-se aqui.”

“O peso deste senso comum em Beauvoir parece espantoso, mas isto apenas demonstra o poder das representações no discurso social, no imaginário que habita tudo o que é dito, escrito, publicado, discutido, enunciado em um estado de sociedade específico” (Swain, 1999. p.114). Na análise de Swain, Simone de Beauvoir internaliza as representações e os preconceitos sobre a existência lésbica e reforça o biológico enquanto natureza em oposição a construção dos papéis sociais. Posteriormente, Adrienne Rich e Monique Wittig, nos anos 80, começam a sacudir essas ideias ainda heteronormativas sobre a existência lésbica.

4.2 A *butch* e a construção do fetiche masculino

Gênero não é uma simples categoria analítica. Os padrões de sexualidade feminina são um produto do poder dos homens para definir o que é necessário e desejável, se trata de um poder que é historicamente enraizado (Weeks, 1996. p.40). No século XIX a sexualidade das mulheres sofre o baque da oposição entre os gêneros masculino e feminino, como resultado disso é retirada a possibilidade do desejo e do prazer sexual delas.

Ainda nesse momento não se falava tanto das diferenças biológicas, muito menos das identidades transgêneras, o momento tinha mais a ver com as relações de poder já que a mulher dentro do patriarcado do século XIX era tida como um corpo que só servia para os

desejos sexuais dos homens. Assim surgem termos patológicos como o da histeria, o desejo sexual da mulher era visto como um desvio de comportamento.

Se o desejo sexual feminino e o seu próprio gênero já incomoda, é triplamente incômodo uma mulher com desejo sexual e afetivo por outra mulher. É nesse sentido que pensar a sexualidade a partir das questões *queer* se faz necessário, já que a homossexualidade não se trata de um conceito único com indivíduos únicos, mas multifacetados, reivindicando processos diferentes de identidade, com recortes de etnia, classe e gênero.

Segundo Weeks (1996), a preocupação que as pessoas sexualmente à margem tem com a identidade não se trata de uma obsessão com o sexo ou com a identidade de gênero, mais de uma resistência ao princípio que organiza as atitudes sexuais. Para compreender o processo de construção social da mulher, Bourdieu (1996, p.37) nos fala que “é preciso romper com as filosofias da consciência”. Percebendo assim que mulheres lésbicas incorporam as estruturas que os dominantes impõem a elas. Dentro da construção social dos gêneros masculino e feminino os homens *gays* são classificados como pervertidos, mas as mulheres lésbicas são classificadas como amorosas e que adoram se “juntar” rapidamente.

A mulher lésbica ainda é vista como um fetiche para o mundo masculino. Weid (2006) em seu estudo sobre casais heterossexuais que frequentavam casas de *swing*, atestou que muitas vezes a maior fantasia sexual dos homens era transar com duas mulheres e que o maior prazer em colocar a parceira nessa situação não se relacionava a dar prazer a ela mas sim dar prazer a ele mesmo ou como participante ou como *voyeur*. Quando a imagem de uma mulher lésbica masculinizada como Emma ou Alison surge, com essa imagem surge também a ideia de que a mulher *butch* é um ser anormal. Pois a dita *sapatão, caminhoneira, mulher-macho*, entra no espaço masculino e não serve para o deleite pornográfico dos homens. É muito pesado para a fragilidade masculina a ideia de que uma mulher não necessita de um homem para ser feliz sexualmente e afetivamente.

Por esse motivo não se encontram nos pornôis lésbicos mulheres que não sejam femininas na visão heteronormativa. Sempre no final desses vídeos surge a figura do homem para socorrer as duas mulheres, afinal, pelo menos uma delas precisa ser penetrada por ele. “Na produção pornográfica é mesmo comum relações entre mulheres, à espera de um homem, quando então o ‘verdadeiro’ sexo começa” (Swain, 2004. s.p.).

Quando *Azul é a cor mais quente* mostra o sexo entre duas mulheres, assim como em *Fun Home*, as autoras não caem na armadilha de mostrar a relação sexual como pornografia.

Segundo Rich (1993), a função da pornografia se tornou uma grande questão pública de nossos tempos. Essa indústria tem o poder de espalhar imagens degradantes das mulheres. E mesmo quando essa pornografia é tida como leve, as mulheres são apresentadas como objetos, servindo apenas para o apetite sexual dos homens. Não existe ali nenhum conteúdo emocional, nem um significado individual ou que mostre personalidade. A mulher é puramente mercadoria.

A sequência em que Julie Maroh mostra Emma e Clémentine, em *Azul é a cor mais quente*, fazendo sexo pela primeira vez, sendo esse acontecimento a primeira experiência de Clémentine com uma mulher, a ilustradora tem o cuidado de não mostrar esses dois corpos femininos como objeto de fetiche para um olhar masculino. A relação entre elas e como exploram o corpo uma da outra, mostra acima de tudo, a carga emocional dessa relação e o envolvimento psíquico que une essas duas mulheres, que desafiam a ordem heteronormativa, mesmo estando em diferentes níveis de auto-aceitação de sexualidade e expressão de gênero.

Ilustração 22: Emma e Clémentine tem a primeira relação sexual



Fonte: Maroh (2013, p.98)

O que costuma se chamar de pornografia lésbica, criada para o olhar voyeurístico dos homens, não tem conteúdo emocional e personalidade individual. “A mensagem mais perniciosa transmitida pela pornografia é a de que as mulheres são presas sexuais naturais dos

homens e que elas gostam disso, que sexualidade violência são congruentes e que, para as mulheres, o sexo é essencialmente masoquista” (Rich, 1993. p.26).

Segundo Butler (2003) o desejo das lésbicas que se identificam como o *butch* pode ser interpretado como um tipo de masculinidade não encontrada nos homens. A masculinidade seria o nome através do qual esse tipo de desejo faria sentido. Para Halberstam (1998) a masculinidade não deve ser reduzida ao corpo masculino, além disso, é preciso abordar o assunto da masculinidade feminina, que tem sido ignorada culturalmente e academicamente, só sendo reconhecida nos anos 90.

Para Halberstam muitas masculinidades chamadas de heróicas dependem da subordinação de masculinidades alternativas como a feminina, e essa por sua vez é mal vista em contextos heterossexismo e até feministas, nesse último caso é mal vista muitas vezes porque coincide com a supremacia masculina. Mas dentro da identidade masculina feminina, a *butch*, citada por Butler, não é a única. Existem outras identidades como: *tomboy*, *stone butch*, *transgender butch* e homem transexual.

A *stone butch*, por exemplo, identidade sexual definida apenas por suas práticas sexuais, ela é a lésbica que têm relações sexuais com sua parceira *femme* sem se deixar ser tocada por ela. E se falarmos no contexto brasileiro temos termos como caminhoneira machorra, sapatão, sapacaixa. No caso do tomboy seria mais aproximado de uma identidade na infância e no início da adolescência, que é o caso de Alison em *Fun Home*, quando ela relata sua identidade durante a infância. Ela era uma menina que gostava de parecer um garoto e muitas vezes era confundida com um.

A masculinidade feminina, para Halberstam (1998), se torna uma ameaça ainda maior quando ligada ao desejo lésbico. Mesmo assim o autor reconhece que podem haver mulheres heterossexuais com essa masculinidade, mas que não sofrem tanto preconceito quanto mulheres lésbicas, já que a heterossexualidade em certo ponto as ampara. E assim como existem identidade lésbicas masculinas existem identidades lésbicas não masculinas.

Halberstam também chama atenção para a crença de alguns pesquisadores de que essas novas categorias de identidades lésbicas teriam suplantado as expressões anteriores como amizade romântica ou o tribadismo. Desse modo desejo sexual não pode ser entendido no sentido lésbico do termo com uma busca de uma satisfação sexual mútua e recíproca das parceiras, pois no contexto atual algumas mulheres masculinas compreendem o que o gozo

está em justamente desempenhar o papel masculino ao excitar penetrando e satisfazendo a parceira.

Em *Problemas de Gênero*, Butler (2003), vai rebater as acusações de que as mulheres *butch* e *femme* seriam cópias de um modelo heterossexual, Pois para ela a desnaturalização e mobilização das categorias de gênero não seriam o que uma cópia é para original, mas em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia. Seria então a paródia que diz naturaliza o sexo.

“A replicação de construtos heterossexuais em estruturas não heterossexuais salienta o status cabalmente construído do assim chamado heterossexual original. Assim, o gay é para o hétero não o que uma cópia é para original, mas, em vez disso, o que uma cópia é para uma cópia” (Butler, 2003. p.57). Dessa maneira essas configurações culturais de confusão do gênero operam como lugares de intervenção, denúncia e deslocamento dessas reificações.

Butler (2003) propõe uma reflexão interessante, mesmo que esses regimes de poder vindos do heterossexismo e do falocentrismo busquem instaurar sempre essa repetição constante do gênero, isso não significa que a própria repetição deve ser interrompida, como se isso fosse possível. E já que essa repetição vai acontecer de qualquer maneira, por que não pensar em uma repetição subversiva para questionar a própria prática reguladora da identidade? “Declarar que o gênero é construído não é afirmar sua ilusão ou artificialidade, em que se compreende que esses termos residam no interior de um binário que contrapõe como opostos o real e o autêntico” (Butler, 2003. p.58).

4.3 Viagem dos corpos *queers*

Louro (2013) nos fala em seu ensaio *Viajantes pós-modernos* sobre histórias em que as protagonistas estão caminhando para a vida adulta, amadurecendo fisicamente e psicologicamente de uma forma radical. Usando como metáfora a viagem, ela não precisa ser necessariamente uma viagem física, mas uma viagem de descoberta de si mesmo. “Mas talvez se possa pensar, também, numa distância cultural, naquela que se representa como diferença, naquele ou naquilo que é estranho, no outro distanciado e longínquo” (Louro, 2013. p.14).

A viagem que Clém e Alison fazem em *Azul é a cor mais quente* e *Fun Home* se trata de uma viagem por uma cultura onde a heterossexualidade é a norma vigente. O modo de viajar por essas estradas é fazer do proibido, do estranho e do bizarro uma forma de viver que atravessa o que se estabelece exatamente do que chamamos de fronteira. Os corpos,

pensamentos e desejos destas duas mulheres surgem para questionar o que é normal e anormal.

Louro (2013) neste mesmo ensaio fala que existe uma necessidade de impulso para que o indivíduo se torne um viajante, no caso de *Azul é a cor mais quente*, Emma dos cabelos azuis é o impulso que falta para Clém, já em *Fun Home*, o impulso para Alison é para além da literatura, a violência e a sexualidade do pai, de alguma forma ela entende que precisa lutar por sua identidade para que não se afunde em mágoas e em uma vida encenada como a de Bruce.

Segundo Louro (2015) o recurso literal e metafórico da viagem é usado por James Clifford (1997) para pensar as culturas como locais de moradia e de passagem. “Suas reflexões permitem pensar para além das culturas dietas exóticas, das tribos ou dos grupos aos quais os etnógrafos costumam dedicar tanto atenção; elas permitem pensar muitos outros deslocamentos na contemporaneidade” (Louro, 2015. p.14).

A viagem transformaria o corpo, o caráter, a identidade, o modo de ser e de estar. Essas transformações iriam além da superfície da pele, do processo de envelhecimento, podendo chegar em dimensões aparentemente definidas como o nascimento, em que as frases “é uma menina” ou “é um menino” vão definir que espécie de viagem o indivíduo irá fazer. “O ato de nome ao corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um dado anterior a cultura ele atribui um caráter imutável, a-histórico e binário” (Louro, 2015. p.15).

Mesmo com essa nomeação no nascimento a ordem pode ser desobedecida subvertida com o tempo. Para que este corpo se mantenha nos moldes que a sociedade espera a ordem precisará ser reiterada constantemente, mas de forma sutil e dissimulada. Mesmo que se trace planos sempre existirão aqueles e aquelas que romperam com as regras, já que toda a viagem tem o seu grau de imprevisibilidade. E obviamente quando se sai do percurso programado para viagem pode-se fazer um percurso perigoso com punições e exclusões.

Clifford (1997) traz a reflexão sobre quem é e quem pode ser um viajante, falando sobre aqueles que fazem travessias e deslocamentos compelidos por circunstâncias alheias o motivos externos. Clifford lembra que as viagens são significados distantemente por gênero, classe e raça. Além disso, as viagens são invariavelmente empreendidas por homens, não por mulheres. Sendo esses homens brancos.

Weeks (1996) divide essa viagem em fases, a primeira fase seria quando o indivíduo começa a perceber que é possível transgredir a sua condição em relação à norma estabelecida

pela sociedade. A segunda fase ele chama de significação, é quando o indivíduo entende as diferenças e a terceira é a de subculturação, é quando se começa a procurar outros indivíduos que estão passando pelo mesmo processo ou por processos parecidos através de relações sexuais ou afetivas, nessa fase também existe o reconhecimento da própria identidade como marginalizada ou exatamente na fronteira. É interessante perceber como as mulheres dos dois quadrinhos passam por todas essas etapas e encontram em outras mulheres o apoio necessário para se entender e se aceitar.

4.4 Sou sapatão: a identidade lésbica

Tanto Judith Butler quanto Simone de Beauvoir afirmam que o gênero é um processo que não tem origem nem final, se trata na verdade de algo que fazemos e não algo que somos. Butler afirma que todo gênero é por definição não natural, desse modo ela começa a desfazer a conexão entre sexo e gênero que antes se acreditava ser inevitável. “O que Butler quer dizer é que o gênero é um ato ou uma sequência de atos que está sempre e inevitavelmente ocorrendo, Já que é impossível alguém existir como um agente social fora dos termos do gênero” (Salih, 2002. p.68).

Enquanto Monique Wittig (1992) fala que a lésbica é um conceito que está além das categorias de sexo e apela para destruição da heterossexualidade como sistema social, Butler afirma que o sexo e o gênero são construídos através do discurso e não há nenhuma posição de liberdade tácita para além do discurso. Ela discute como esses gêneros e sexos são feitos no interior da matriz heterossexual, a ideia seria examinar como é possível fazer essas construções de maneira diferente. No livro *Problemas de Gênero*, Butler (2003) afirma que a crítica feminista em vez de olhar para as estruturas de poder em busca de emancipação, deveria analisar como a categoria mulher é produzida.

Judith Butler não está interessada em buscar a origem ou uma explicação para a causa do gênero, sua preocupação é investigar os efeitos do gênero e reconhecer que ele é um efeito (Salih, 2002. p.70). A partir da ideia de que o gênero seria construído e que não é natural ou ligado ao sexo, pode-se afirmar que cada vez mais sexy gênero são coisas distintas.

Butler descarta a ideia de que o gênero ou sexo seja uma ‘substância permanente’, argumentando que uma cultura heterossexual e heterossexismo estabelece a coerência dessas categorias para perpetuar e manter o que é poeta e crítica feminista Adrienne Rich chamou de ‘heterossexualidade compulsória’ - a ordem dominante pela qual os homens e as mulheres se veem solicitados ou forçados a ser heterossexuais. Butler declara que as identidades de gênero que não se conformam

ao sistema da heterossexualidade compulsória e naturalizada mostram como as normas de gênero são socialmente instituídas e mantidas. (Salih, 2002. p.71)

Quando se fala de gênero como uma escolha que se faz, soa como se essa escolha fosse como escolher um traje para uma festa. Não existe a possibilidade de se escolher o gênero de forma inteiramente livre já que estamos vivendo dentro da lei ou no interior de uma certa cultura. Salih (2012) partindo do pensamento de Butler nos fala aqui a escolha de nossas roupas metafóricas acabam tendo que se ajustar as expectativas dos espaços em que circulamos, mesmo que não se perceba tal ação.

Mesmo que decidíssemos ignorar essas limitações e julgamentos dos amigos e família, não seria possível Reinventar o guarda-roupa de gênero metafórico adquirindo um guarda-roupa inteiramente novo, teríamos que alterar as roupas que já temos para indicar que não estamos usando nenhuma delas de modo convencional. Ou seja, a nossa escolha de gênero não é livre, é limitada.

Quando Monique Wittig (1992) afirma que a linguagem projeta feixe de realidade sobre o corpo social moldando-o de forma violenta, Butler concorda com a afirmação, já que ela traz um debate sobre o corpo que existe muito antes da linguagem. Ela discute o corpo como discursivamente construído através da exclusão, do tabu e da abjeção.

Se nós, lésbicas e homossexuais, continuarmos a falar de nós próprios, e a nos conceber, como mulheres e homens, estamos sendo instrumentais na manutenção da heterossexualidade. Temos que produzir uma transformação política dos conceitos-chave. Vamos dizer que quebramos o contrato heterossexual. Senão com teorias, através de suas práticas sociais, cujas repercussões na sociedade hétero são incalculáveis. Mulher tem significado apenas em um sistema de pensamento heterossexual e em um sistema econômico heterossexual. As lésbicas não são mulheres. (Wittig, 1992. p.32).

Segundo Gross (1999), a palavra lésbica age com uma espécie de condição ou rótulo que mantém as mulheres na linha. Quando uma mulher ouvir que é lésbica, Esse é o sinal que ela deu um passo além dos limites que são permitidos a ela. Nesse ponto a mulher cruzou a fronteira do seu papel de gênero. Uma mulher bem sucedida, independente e que não tem sua vida direcionada para um homem pode ouvir essa palavra: lésbica. Porque em nossa sociedade uma mulher independente não pode ser uma mulher tem que ser “sapatão”.

Já a teoria *queer* descreve os gestos ou modelos analíticos que dramatizam incoerências nas relações alegadamente estáveis entre sexo cromossômico, gênero e desejo sexual. Porém, a adoção de uma identidade, seja lésbica ou *queer*, significa abrir mão de outras possibilidades. “As pessoas, de maneira geral, se preocupam muito em classificar a si mesmas e aos outros. A

consciência de que estamos em constante mutação causa certa aflição, uma sensação de insegurança” (Facções, 2004. p.28). A identidade acaba sendo mais um tipo de ficção, um ato que ganha verdade em sua repetição, e em nossos tempos a incerteza talvez seja a maior conquista.

“Uma lésbica não é uma mulher”, assim anunciava Monique Wittig, francesa exilada nos Estados Unidos no final dos anos 70, teórica do feminismo que denunciou o mito da mulher, além de denunciar a heterossexualidade como regime político ao qual as lésbicas recusam a pertencer. Para Wittig (2002) uma lésbica não é uma mulher porque não está dentro da relação heterossexual e o conceito da existência lésbica está além da lógica homem e mulher, é revolucionária.

Essa recusa de ser mulher para Wittig (1992) não significa que se deseja ser homem, ela usa o exemplo da *butch*, a mulher que é lida socialmente como masculina e causa repulsa das pessoas por fugir da norma inicial. As categorias homem e mulher seriam então políticas, já que a mulher lésbica não se encaixa em nenhum dos modelos ela seria algo abjeto, não é mulher, mas também não é homem. Segundo Gimeno Reinoso (2005) uma existência lésbica só é permitida se não romper vínculos com o sistema heteronormativo. É permitido ser lésbica desde que os homens heterossexuais possam desfrutar dessa sexualidade. Mesmo a existência lésbica pode carregar em si imagens heterossexualizadas.

O peso de uma relação entre mulheres, como Butler (2000) fala no livro *Bodies that matter*, não é o mesmo que uma relação heterossexual. O fato de uma mulher não se relacionar com um homem ainda causa espanto já que ele é considerado superior e complementar a ela, e o julgamento é pior se esta mulher não corresponder aos padrões de gênero esperados de seu sexo, o que chamam de mulher feminina, e não uma “sapatão”.

A homossexualidade feminina não se coloca como algo que estaria em oposição a heterossexualidade, como é o caso da homossexualidade masculina, mas antes como algo que está em oposição a própria sexualidade como um todo, uma vez que essa pertence a um universo falado (do falo?) que seria justamente o universo masculino. (Portinari, 1989. p.45)

A heterossexualidade compulsória também está presente quando existe o medo de se relacionar com uma pessoa bissexual. A bissexualidade vista no discurso hegemônico surge como a indecisão entre a heterossexualidade e a homossexualidade, trazendo uma espécie de insegurança de que a primeira seja escolhida ao invés da segunda já que a heterossexualidade carrega a supremacia masculina.

“Em geral se valoriza de forma negativa iniciar um jogo de sedução com uma bissexual ou com uma heterossexual, por considerar que se corre o risco de apaixonar-se sem ser correspondida” (Pérez, 2003. p.7). É o que acontece em *Azul é a cor mais quente* quando Clém trai Emma com um homem e isso causa o rompimento definitivo entre as duas, pois até então Emma considerava sua companheira lésbica e não bissexual, Apesar de que ao conhecê-la a tratava como hétero por sua aparência feminina.

Se uma mulher que se diz lésbica e tem qualquer experiência sexual com um homem, muitas vezes ela não tem a reputação no meio lésbico de “lésbica pura”. Acreditar que as mulheres bissexuais podem terminar uma relação lésbica para estar com um homem apenas porque ele é um homem, ilegítima o desejo bissexual e reforça o androcentrismo dos ideais vindos de um sistema heterossexual. Porém, por outro lado, esse medo de Emma em relação a Clém pode ser lido como um desejo que a parceira não retorne aos homens por uma questão de opressão e dominação masculina.

O poder masculino pode se apresentar de diversas formas, uma delas é, segundo Adrienne Rich (1993), a idealização do romance heterossexual na arte, na literatura, na mídia, na propaganda e em outros segmentos. Esse mesmo poder também atua através da violência em descrições pornográficas das mulheres a responder com prazer a violência sexual e a humilhação. A mensagem na verdade é de que o sadismo heterossexual é mais normal do que a sexualidade das mulheres.

Esse poder também se mostra na vida e no corpo dessas mulheres por meio de instituições como o casamento. Ao olharmos para as mulheres dos dois quadrinhos que são objetos dessa pesquisa, podemos observar que em *Fun Home*, por exemplo, a mãe de Alison está presa a instituição do casamento, tendo que conviver com um homem que a agride psicologicamente além de agredir os seus filhos, o casamento é a prisão desta mulher. Mesmo Helen, mãe de Alison, tendo ensino superior, é oprimida da mesma forma que outras mulheres casadas, acreditando no amor romântico e aceitando a opressão do marido.

Ela de certa forma embarca na ilusão dele, na simulação que ele criou do casamento perfeito. Talvez até mesmo a instituição casamento já seja uma ilusão, já que é fruto de uma sociedade baseada na heterossexualidade compulsória. Fora do ambiente da casa o casal é um exemplo de monogamia mas nos meandros de uma decoração gótica se revela uma teia de traição e falsas aparências.

Já em *Azul é a cor mais quente* vemos a idealização de uma heterossexualidade dentro de uma relação lésbica. O papel que seria exercido por um homem, acaba sendo performado em alguns momentos por uma mulher, Emma. Porém, o que mais chama atenção é que o casal acaba se comportando e se relacionando muitas vezes como se fosse um casal heterossexual reafirmando jogos de poder e buscando colocar cada mulher como representante de um papel feminino ou masculino. Apesar desse panorama, o quadrinho também acerta em vários momentos, por exemplo, quando mostra que duas mulheres podem ter satisfação sexual e amorosa sem a presença de um homem.

Rich (1993) mostra que o poder masculino também se expressa através da restrição da satisfação pessoal feminina apenas para o casamento e maternidade. O poder masculino também é mantido ao se retirar as mulheres das amplas áreas de conhecimento e das realizações culturais da sociedade. Existe um apagamento das mulheres lésbicas na história e na cultura, por esse motivo ambos os quadrinhos se mostram como ferramentas políticas contra a corrente dominante que insiste em manter no topo as produções masculinas, e para além disso, machistas muitas vezes.

“O cinto de castidade, o casamento infantil, o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual, são algumas das formas óbvias de compulsão, as duas primeiras expressando força física, as duas outras expressando o controle da consciência feminina” (Rich, 2013. p.26)

Partindo dessa reflexão de Rich, percebe-se que ao mesmo tempo que esses quadrinhos lutam contra um apagamento das produções femininas e principalmente lésbicas, seus conteúdos ainda precisam trazer à baila temas como a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual.

Para além das violências, ambos mostram as trajetórias de mulheres em busca de sua identidade lésbica. *Fun Home* fala da masculinidade de uma forma inusitada. Alison apresenta as opressões vividas pelo pai gay, mas ao mesmo tempo mostra que este mesmo homem oprimido por uma masculinidade de uma sexualidade heteronormativa, também age como o opressor em relação a esposa e filhos.

Alison escancara assim os tentáculos de uma masculinidade tóxica, que consegue chegar até mesmo em lugares inimagináveis. Enquanto ela se afirma lésbica, mesmo antes de ter experiências afetivas e sexuais como a sequência a seguir mostra, Clém em *Azul é a cor mais quente* passa grande parte da adolescência negando essa identidade, elas tem reações diferentes ao serem chamadas de lésbicas.

“Ninguém se torna homossexual sozinho. Mas o que não se costuma perceber é que o outro que está em questão aí não é só um outro concreto, e sim imaginário, um significante” (Portinari, 1989. p.69). Esta afirmação descreve bem a auto descoberta de Alison como lésbica, que se dá através dos livros, primeiramente pela descoberta da palavra no dicionário aos treze anos e depois aos dezenove lendo um livro sobre lesbianismo, o que foi uma descoberta da mente e não da carne. Além disso, sua experiência de homossexualidade revelada aos pais se deu através de uma carta, “um meio remoto, [para] uma família remota” (Bechdel, 2007. p.83). Alison parece buscar tornar-se o que é a todo momento, enquanto Clém luta contra, se martiriza por ser lésbica.

Ilustração 23: Alison entende sua existência



lésbica

80

Fonte: Bechdel (2007, p.80)

Ilustração 24 : Clém nega ser lésbica



Fonte: Maroh (2013, p.66)

A certeza de que a maioria das mulheres são heterossexuais, coloca um obstáculo teórico e político para o feminismo. Para Rich (1993) é importante frisar que a existência lésbica tem sido apagada da história ou catalogada como doença, até mesmo o termo lesbianismo carrega um pouco de patologia, por isso falar sobre uma existência lésbica seria mais adequado. Ser lésbica tem sido tratado como um fato excepcional e não intrínseco. Isso acontece porque ao reconhecer que para muitas mulheres ser hetero pode não ser uma questão de preferência, mas algo imposto, organizado e propagandeado, é um passo imenso se você se considera de forma livre: hétero.

Rich propõe um pensamento ousado ao questionar a heterossexualidade como uma preferência das mulheres e afirma que a recompensa será grande: “uma libertação do pensamento, a exploração de novos caminhos, a dissolução de outro grande silêncio, uma nova claridade nas relações interpessoais” (Rich, 2013. p.35).

Quando mulheres lésbicas como Alison, Emma, Clémentine, sendo reais ou ficcionais, estão em novelas gráficas, existe uma ruptura de tabu quanto à rejeição de um modo compulsório de vida, a existência lésbica se faz presente nas artes e em quem a consome. Só o fato de uma mulher lésbica existir é também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. E para além disso, Rich (1993) afirma que a existência lésbica é uma recusa ao patriarcado e um ato de resistência.

“A destruição de registros, memórias de cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade

compulsória para as mulheres [...], as lésbicas têm sido historicamente destituídas de sua existência política através de sua inclusão como versão feminina da homossexualidade masculina” (Rich, 1993. p. 36). Por mais que Alison diga em *Fun Home* que é a inversão de seu pai Bruce, durante o quadrinho ela mostra o quanto a sua existência lésbica se difere da homossexualidade masculina, não necessariamente como uma inversão, mas como uma existência distinta.

Quando mulheres se identificam entre si, isso gera uma fonte de energia de poder feminino, contido e minimizado pela instituição da heterossexualidade. A dor e a agonia de Clém, em *Azul é a cor mais quente*, tem ligação com o que Adrienne Rich fala sobre a lésbica que está presa no armário. “A ideia é que está aprisionada por ideias prescritivas do que é normal compartilha as dores das alternativas não alcançadas, das conexões rompidas, do acesso perdido à sua auto definição de modo livre e poderosamente assumido” (p.41).

Dentre as escritoras citadas por Alison no quadrinho *Fun Home*, está Colette. Uma das passagens literárias mais citadas se tratando de relacionamentos lésbicos é aqui Renée, no livro de Colette *The Vagabond* fala que é tocante a imagem de duas criaturas que se encontraram e acharam um abrigo nos braços uma da outra diante do homem que é sempre cruel, ficando ali para provar a amarga alegria de sentirem que estão juntas, frágeis e esquecidas. Porém, ainda assim, Colette fala da existência lésbica como se o fizesse para um público masculino, que acredita no envolvimento entre duas mulheres como resultado da decepção com homens.

Já que fica perceptível em ambos os quadrinhos analisados nesta pesquisa que a existência lésbica não se dá por uma tristeza e desencantamento com os homens, mas acima de tudo por uma cumplicidade, companheirismo e por que não, amor. Afinal, amor não é categoria exclusiva da heterossexualidade, apesar de estar atrelada a ela.

Considerações Finais

Mais do que uma “simples olhada” as *graphic novels* vão muito além do que podemos imaginar. Esse amontoado de imagens e textos que formam o mundo dos quadrinhos sempre aparentam mais do que parecem ser. Esse formato trouxe a possibilidade de abrir uma obra literária e encontrar no seu interior, para além de conteúdos transformadores, um espelho, e nesse espelho poder se ver representado em cada curva, pensamento e inquietude do que é abjeto, estranho, esquecido e apagado.

Fun Home de Alison Bechdel e *Azul é a cor mais quente* de Julie Marroh marcam um corte com as produções ainda focadas na masculinidade vinda de um sistema heteronormativo. Mesmo que a cultura dominante tente inscrever nos indivíduos a ideia de que não podem contar a sua própria história, estas obras de arte mostram que existe a possibilidade de ação desse indivíduo, que vive exatamente na margem, sobre a formação de sua expressão de gênero e pós identidade.

Ambas tentam transgredir a regra que marginaliza e desumaniza os indivíduos que supostamente não são lineares na tríade sexo-gênero-sexualidade, como se essas três categorias tivessem que ter ligação uma com a outra dentro de uma estrutura de heterossexualidade compulsória.

Essas *Graphic Novels* se assemelham a uma viagem em que as aventureiras e aventureiros se empenham pelo desconhecido indo além do que é tido como fronteira da normalidade. Nesse viajar, as duas mulheres, ilustradoras e lésbicas, subvertem o padrão imposto sobre o que é ser uma mulher lésbica e o que é ser um homem gay escravizado por ideias heterossexuais.

A morte está presente tanto em *Fun Home* quanto em *Azul é a cor mais quente*, sendo que na narrativa de Alison a morte é não só uma morte literal, mas uma morte das simulações de uma vida dita como natural e normal, na qual mulheres e homens tem que se comportar segundo a norma estabelecida em relação a sua anatomia e precisam seguir práticas falocêntricas e heterocentradas. Já em *Azul é a cor mais quente* a morte é romantizada, Clémentine só depois de morta consegue ser minimamente entendida através de seus diários, lidos pela companheira Emma. A morte aí é uma espécie de livramento, mas também carrega conceitos de amor romântico do mundo heterossexual, é nesse ponto que Julie Marroh talvez peque, mas ao mesmo tempo colocar um casal homossexual reforçando práticas heteros sirva para questionar esse comportamento.

Em *Fun Home* a morte vem como reconciliação de certo modo, para desvelar segredos e fazer renascer uma Alison que aprende analisando a própria vida de que a existência *queer* é intrinsecamente política, tão política que a produção dela está voltada quase que totalmente para sua vida. Expor sua trajetória dessa maneira é uma forma de sair definitivamente do armário.

As duas obras usam da memória e de objetos que resgatam essa memória para dar conta de apresentar as histórias, sendo uma autobiográfica e a outra ficcional. O passado explica o presente, mas o futuro também está preso ao passado, nada é linear, mas se liga mesmo assim. O tempo age nas personagens, mas são elas que no fundo o conduzem. Tempo revivido, não como tempo perdido, mas rememorado para seguir forte, melhor. Diários, utensílios domésticos, livros, filmes. Tudo é ferramenta para falar sobre a homossexualidade e os relacionamentos. Ficção e realidade se misturam. O ato de falar de si é também uma prática etnográfica, apontando para uma antropologia pós moderna, que flerta com as artes, a crítica literária e a filosofia.

Também percebo que mesmo com a presença de Bruce Bechdel nas análises sobre *Fun Home*, é a presença das mulheres lésbicas que se destaca nesta pesquisa, já que a existência lésbica é tão apagada e tão preterida. Mulher lésbica que precisa sobreviver neste mundo em que o feminino não é respeitado, sendo assim, as identidades femininas que carregam um masculino e que não servem como fetiche para os homens, não ajudam a manter a lógica da heterossexualidade compulsória e sim a desafiam. Afinal, quem ousa ser mulher sem ser desejo ou objeto para um homem? O número de mulheres que vem se perguntando sobre sua própria condição e seu espaço em sociedade não para de aumentar, como se estivessem despertando de um coma, misturado a um pesadelo.

Outro ponto interessante são os questionamentos sobre o armário. O homem gay no armário, a mulher lésbica no armário. Será que quem sai do armário sai de vez? Eve Sedgwick nos mostra que a saída do armário depende do contexto e assim vemos na viagem desses personagens que vezes estão no armário, vezes saem dele, vezes ao lado e vezes escondidos atrás dele. São muitas as violências São muitos os obstáculos para ousar ser algo em constante transformação. A ideia de pensar para além dos binarismos ainda assusta, mas se faz necessária. O poder sobre esses corpos pesam, mas as suas existências pesam ainda mais.

Referências

ALBERCA, Manuel. **La escritura invisible: testimonios sobre el diario íntimo**. España: Sendoa, 2000 Apud CUNHA, Maria Teresa. Diários pessoais: territórios abertos para a História. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tânia Regina de (Orgs.). O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2009.

ALMEIDA, Daniel Mazzaro Vilar de. Por que estudar o discurso homossexual? Revista (Entre Parênteses), UNIFAL-MG, v. 1, n. 2 (2013)

ARAÚJO, Ricardo Benzaquén de; CASTRO, Eduardo Viveiros de. "**Romeu e Julieta e a Origem do Estado**". In: VELHO, Gilberto, (org). Arte e Sociedade. Rio de Janeiro: Zahar, pp. 130-169. 1977.

ARENDT, H. **A Condição Humana** (10a ed., R. Raposo, Trad.). Rio de Janeiro: Forense Universitária. 2001.

ARENDT, H. **A Dignidade da Política: ensaios e conferências**. (3a ed., H. Martins, Trad.). Rio de Janeiro: Relume Dumará. 1993.

BAGNO, M. **Preconceito linguístico – o que é, como se faz**. 55ª ed. São Paulo: Loyola, 2013.

BALDA, María Antonia Díez. **La imagen de la mujer en el cómic**. In: BLÁZQUEZ, Norma y FLORES, Javier. Ciencia Tecnología y género en Iberoamérica. México: UNAM, 2005.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1960.

BECHDEL, Alison. **Bechdel revela suas sensações ao ver Fun Home em um palco**. 2015. Disponível em: <<http://www.vitralizado.com/hq/alison-bechdel-revela-suas-sensacoes-ao-ver-fun-home-em-um-palco/>> Acesso em 9 de junho de 2016.

BECHDEL, Alison. **Entrevista a Alison Bechdel**. 2008. Disponível em: <<http://www.entrecomics.com/?p=18368>> Acesso em 10 de junho de 2016.

BECHDEL, Alison. **Entrevista exclusiva com Alison Bechdel**. 2016. Disponível em: <<http://minasnerds.com.br/2016/10/31/especial-de-aniversario-entrevista-exclusiva-com-alison-bechdel/>> Acesso em 20 de novembro de 2017

BECHDEL, Alison. **Fun Home: Uma tragicomédia em família**. São Paulo: Conrad editora, 2007.

BECHDEL, Alison. **Você é minha mãe? Um drama em quadrinhos**. Quadrinhos na Cia./Companhia das Letras, 304 p. Tradução: Érico Assis. 2013.

BENJAMIN, Walter. **A Infância em Berlim por volta de 1900** In Obras Escolhidas II Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo. Editora Brasiliense, 1994.

BENTO, Berenice. **Transexuais, corpos e próteses**. In: Labrys, Estudos Feministas.n4, ago/dez 2003.

BLANCHOT, M. **VIII. Le journal intime et le récit**. In M. Blanchot, Le livre à venir (pp. 271- 279). Paris: Gallimard. 1971.

BORBA, Rodrigo. **Linguística Queer: uma perspectiva pós-identitária para os estudos da linguagem**. Entrelinhas, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, 2006.

BOURDIEU, Pierre **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.

BOURDIEU, Pierre. **La Distinction. Critique sociale du jugement**. Paris: Les ditions de Minuit, 1979.

BORDIEU, P. **Novas reflexões sobre a dominação masculina**. In: LOPES, M.J.M; MEYER, D. E.; WALDOW, V. R. (Orgs.). Gênero e Saúde, Porto Alegre, Artes Médicas, pp. 28-40, 1996

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. **Introdução à análise do discurso**. Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

BRITZMAN, D. **O que é essa coisa chamada amor**. Identidade homossexual, educação e currículo. Educação e Realidade. Vol. 21(1), jan/jul.1996.

BUCHOLTZ, M.; HALL, K. **Theorizing Identity in Language and Sexuality Research. Language in Society**, 2004.

BULHÕES, M. M. **Jornalismo e literatura em convergência**. São Paulo: Ática, 2007

BUTLER, J. **Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”**. In: LOURO, G. L. (Org.). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Tradução Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2000. pp. 151-172.

BUTLER, Judith. **“O parentesco é sempre tido como heterossexual?”** in: Cadernos Pagu (21), Campinas: Unicamp, 2003.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMERON, L. **Teaching English to Young Learners**. Cambridge: Cambridge University Press. 2001.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**. 6. ed. Rio de Janeiro: Record, 158 p. Tradução de Ari Roitman, Paulina Watch. 2010.

CARRILLO, Jesús. **Entrevista com Beatriz Preciado**. Revista Poiésis, Niterói, n. 15, p. 47-71, jul. 2010.

CARSTEN, Janet. **After Kinship**. London: Cambridge University Press.2004.

CASE, S. **Tracking the Vampire. Differences: Queer Theory/Lesbian and gay sexualities**.1991.

CHAMBERS, J. K. **Sociolinguistic Theory**. Oxford: Blackwell, 1995.

CHUTE, Hillary. **Comic as Literature? Reading Graphic Narrative**. PMLA, Vol. 123, No. 2 , pp. 452-465, (Mar., 2008).

CLIFFORD, James. **Routes. Travel and translation in the late twentieth century**. Londres: Harvard University Press, 1997.

CLIFFORD, James. and Marcus, George E. (eds.) **Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography**.Berkeley: University of California Press, 1986.

COSTA LIMA, Luiz. **Sociedade e discurso ficcional**. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1986.

COSTA, A. B. **Preconceito contra orientações não-heterossexuais no Brasil: critérios para avaliação**. Porto Alegre, 2012.

COSTA, Rosely Gomes. **Reprodução e gênero: paternidades, masculinidades e teorias da concepção**. In Revista de Estudos Feministas, 10, 2002. p. 339-356.

COHEN, Cathy J. **Punks, bulldaggers, and welfare queen: The radical potential of queer politics?** in Black Queer Studies. Duke Up : E. Patrick Johnson e Mae G. Henderson, 2005.

CUNHA, Maria Teresa. **Diários pessoais: territórios abertos para a História** IN: PINSKY, Carla Bassanezi e LUCA, Tania Regina de (orgs.). O Historiador e suas fontes. Editora Contexto, 2001.

DANGELO, Hêlo. **Madrinha das HQs underground, Trina Robbins mapeia produção de quadrinistas mulheres**. 2017. Disponível em: <<https://revistacult.uol.com.br/home/trina-robbins-madrinha-dos-quadrinhos-underground/>> Acesso em 16 de novembro de 2017.

DINIS, Nilson. **Revisitando o binômio sexo-gênero**. Revista Ártemis, Vol.XV n.1, jan-jul., pp.123-134. 2013.

ECKERT, P.; McCONNELL-GINET, S. **Language and Gender**. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

ECO, Umberto. **A misteriosa chama da Rainha Loana**. São Paulo: Record, 2005.

FISCHER, M. M. J. **A etnicidade e as artes pós-modernas da memória** in A escrita da cultura: poética e política da etnografia. Organizado por J. Clifford e G. Marcus, pp. 271-321. Tradução Maria Claudia Coelho. Rio de Janeiro: UERJ / Papéis Selvagens Edições. 2016

FITZGERALD, F.S. **O Grande Gatsby**. Trad. De Breno Silveira. São Paulo. Abril Cultural, 1980. Coleção Grandes Sucessos.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. 4.ed. São Paulo, Martins Fontes, 1987.

FOUCAULT, M. **Escrita de si**. In: FOUCAULT, M. Ética, Sexualidade, Política. 2. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade I: a vontade de saber**. Tradução: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

FOUCAULT, Michel. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir: nascimento da prisão**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, Vozes, 1987.

FRANK, Priscilla. **A história radical e empoderadora da primeira história em quadrinhos feminista feita por mulheres**. 2016. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/historia-radical-e-empoderadora-da-primeira-historia-em-quadrinhos-feminista-feita-por-mulheres/>> Acesso em 6 de agosto de 2017.

FRIEDAN, Betty. **A Mística Feminina**. Petrópolis:Vozes, 1971

GASTAUD, M. B. **Psiquismo fetal: a teoria de Arnaldo Rascovsky sobre os núcleos arcaicos do Ego**. Contemporâneo: Psicanálise e Transdisciplinaridade, 5, 9-28. 2008.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GEERTZ, C. **Estar lá: a antropologia e o cenário da escrita** in Obras e Vidas: o antropólogo como autor. Tradução Vera Ribeiro. 3. Ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, pp. 11-39. 2009.

GIDDENS, A. **A transformação da Intimidade**. Sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo:Editora Unesp, 1993.

GIMENO REINOSO, B. **Historia y análisis político del lesbianismo: la liberación de una generación**. (Colección Libertad y Cambio) Editorial Gedisa, Barcelona, España, 2005.

GROSS, Larry; WOODS, James. **Columbia reader on lesbians & gay men in media, society & politics**.New York, USA, Columbia University Press, 1999.

GROSSI, Miriam Pillar. **Gênero e parentesco: famílias gays e lésbicas no Brasil**. Cad. Pagu. 2003, n.21, pp.261-280

GROSSI, Miriam P. "**Rimando amor e dor: reflexões sobre a violência no vínculo afetivo-conjugal**", in Joana Maria Pedro e Miriam Pilar Grossi (orgs.), *Masculino, feminino, plural: gênero na interdisciplinaridade*, Florianópolis, Mulheres, 1998.

HALL, K. 1997. "**Go suck your husband's sugarcane!**": hijras and the use of sexual insult. In: LIVIA, A.; HALL, K. (eds.), *Queerly Phrased: Language, gender, and sexuality*. New York, Oxford University Press, pp. 430-460.

LE BRETON, David. **Adeus ao Corpo: Antropologia e Sociedade**. Campinas, SP: Papirus, 2003.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico: de Rousseau à internet**. Org. e trad. Jovita Maria Gerheim Noronha ET. AL. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LEOPOLDO, Rafael; COLLING, Leandro. "**Pelo cu: políticas anais.**": por uma ética da passividade. 2016. disponível em: <<https://medium.com/@ralasfer/pelo-cu-pol%C3%ADticas-anais-por-uma-%C3%A9tica-da-passividade-884fb5cf8140>> Acesso em 4 de outubro de 2017.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **As estruturas elementares do parentesco**. Petrópolis: Vozes, 1976.

LIMA, Maria C. Peixoto. **A escrita adolescente como cena dos impasses do feminino**. Revista Mal-estar e subjetividade – Fortaleza – vol. VII – Nº 1 – mar/2007

LOURO. Guacira. Lopes. **Gênero, sexualidade e educação**. Petrópolis: Vozes 1997.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. Le Bleu est une couleur chaude. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

MAROH, Julie. **No fio do bigode**. 2014. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VyqQO6py3sw>> Acesso em 5 novembro de 2017.

MEAD, Margareth. **Sexo e Temperamento em três Sociedades Primitivas**, Nova York, 1935.

MOITA LOPES, Luiz P. **Identidades fragmentadas**. Rio de Janeiro: Mercado das Letras, 2002.

OLIVEIRA, Leandro de. '**Os sentidos da aceitação: Família e orientação sexual no Brasil contemporâneo**'. Tese de doutorado em Antropologia Social, PPGAS / MN / UFRJ. 2013.

PECHENY, Mário. "**Identidades Discretas**" in Rios, Luis Felipe (et al) *Homossexualidade: produção cultural, cidadania e saúde*. Rio de Janeiro: RJ, ABIA.2004.

PEREZ, G. **Relaciones entre mulheres**. In: Primera Reunion Regional Sexualidades, salud y derechos humanos em América Latina; Universidad Peruana Cayetano Heredia, Lima, Perú, 2003.

PORTINARI, Denise. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: Edições n-1, 2014.

PROUST, M. **A prisioneira**. Trad. BANDEIRA, M. 9. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1989.

PROUST, M. **No caminho de Swann**. Trad. QUINTANA, M. 8. ed. Rio de Janeiro: Globo, 1988.

REYNOSO, Carlos. **El surgimento de la antroplogia posmoderna**. México: Gedisa, 1991.

SÁEZ, Javier & CARRASCOSA, Sejo. **Por el culo. Políticas anales**. Madrid/Barcelona: Editorial Egales. 182 p. 2011.

SALIH, Sara. **Judith Butler**. Londres e Nova York: Routledge, 2002.

SANDERS, Gary L. **O Amor que Ousa Declarar seu Nome; do segredo à revelação nas afiliações de gays e lésbicas**. In: IMBERBLACK, Evan. Os Segredos na Família e na Terapia Familiar. Porto Alegre, Artes Médicas, 1994.

SANTOS, R. E.; VERGUEIRO, W. **Histórias em quadrinhos no processo de aprendizado: da teoria à prática**. EccoS, São Paulo, n. 27, p. 81-95. jan./abr. 2012

SARTRE, Jean-Paul. **Esboço para uma teoria das emoções**. Porto Alegre: L&PM. 2009.

SCOTT, Joan. **Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica**. **Educação e Realidade**. 20 (2), p.71-99, 1995.

SARAIVA, E. S. **Encontros amorosos, desejos ressignificados: sobre a experiência do assumir-se gay na vida de homens casados e pais de família**. In: M. P. Grossi, A. P. Uziel, & L. Mello (Orgs.), *Conjugalidades, parentalidades e identidades lésbicas, gays e travestis* (pp. 69-88). Rio de Janeiro: Garamond. 2007.

SEDGWICK, Eve K. **A epistemologia do armário**. In: *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, 2007.

STEIN. A. **Becoming Lesbian: Identity Work and the Performance of Sexuality**. *The Columbia Reader on Lesbians & Gay Men in Media, Society, and Politics*, 1999.

SWAIN, Tania Navarro. **Feminismo e lesbianismo: A identidade em questão**. *cadernos pagu* (12): pp.109-120. 1999.

SWAIN, T. **O normal e o “abjeto”: a heterossexualidade compulsória e o destino biológico das mulheres.** Labrys, estudos feministas (6), ago./dez., 2004.

UZIEL, Anna Paula. **Homossexualidade e parentalidade: ecos de uma conjugação.** In: HEILBORN, Maria Luiza (Org). Família e Sexualidade. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2004

WEEKS, J. **O corpo e a sexualidade.**In: LOURO, G. L. (Org.). O corpo educado. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

WODAK, R.; BENKE, G. **Gender as a sociolinguistic variable: New perspectives on variation studies.** In COULMAN, F. (org.), The handbook of sociolinguistics. Oxford:Blackwell, 1997.

WITTIG, Monique. **The Straight Mind and Other Essays.**Boston: Beacon Press, 2002.