

# INTERAÇÕES QUEER ENTRE TEXTO E IMAGEM: UMA LEITURA DE *FUN HOME* DE ALISON BECHDEL

RUAN NUNES SILVA\*

**RESUMO:** Este trabalho investiga as interações entre teoria *queer* e escritas de si ao analisar a *graphic novel* *Fun Home* publicada por Alison Bechdel em 2006. Partindo do pressuposto que a prática autobiográfica de Bechdel é representativa dos questionamentos políticos contemporâneos, aponta-se que *Fun Home* é uma negociação entre os campos pessoal e político ao narrativizar o passado e seus traumas através da hibridez entre texto e imagem. Para a discussão proposta, algumas contribuições teóricas são Santiago García (2012), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), Sidonie Smith e Julia Watson (2010) e Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006).

**PALAVRAS-CHAVE:** *Fun Home*; Alison Bechdel; Teoria *queer*; *Graphic novels*.

## QUEER INTERACTIONS BETWEEN TEXT AND IMAGE: A READING OF ALISON BECHDEL'S *FUN HOME*

**ABSTRACT:** This paper investigates the interactions between queer theory and self writing while analysing Alison Bechdel's 2006 *graphic novel* *Fun Home*. On the assumption that Bechdel's autobiographical practice is representative of contemporary political enquiries, it is argued that *Fun Home* is a negotiation between private and political spheres through the narrativisation of the past and its traumas by means of the hybrid of text and image. For this investigation, some theoretical contributions are those by Santiago García (2012), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), Sidonie Smith e Julia Watson (2010), and Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006).

**KEYWORDS:** *Fun Home*; Alison Bechdel; Queer theory; *Graphic novels*.

\*Professor Assistente de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí. Doutorando em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense. Desenvolve atualmente projeto de pesquisa entrelaçando teoria *queer* e literaturas de língua inglesa. E-mail para contato: ruan.nunes@hotmail.com.

## PARA INICIAR

“Teoria e política”, diz Guacira Lopes Louro (2004), “se confundem e se nutrem mutuamente.” O teorizar e o agir se tornam elementos cada vez mais fundamentais na contemporaneidade, especialmente como formas de repensar as artes e seus papéis. Cada vez mais debates acerca da arte e suas funções políticas e sociais geram conflituosas posições. Deveria a arte ser política ou item estético? Deveria a arte ser engajada ou isolada de motivações políticas? Existe um limite entre o público e o privado?

Enquanto este artigo não tem a intenção de esgotar essas perguntas, é nossa intenção apresentar possibilidades para repensar as posições que estas perguntas suscitam. Stelamaris Coser (2011, p. 147) afirma que “a interconexão entre saberes e o interesse em políticas sociais não implicam em esvaziamento, superficialidade ou essencialismo”. Dessa forma, pensar como o novo requer uma revisão de posições tidas como estáveis e imutáveis é uma tarefa da arte, abrindo espaço para formas que eram previamente tidas como inferiores ou menores – o caso dos quadrinhos.

Coser (2011, p. 157) aponta que ainda persiste a ilusão de que a qualidade de obras literárias pode ser mantida caso se mantenha a distinção entre alta literatura e literatura de massa. Para a teórica, essa posição em prol do “hermetismo e dificuldade do texto literário” é alimentada por críticos e estudiosos que tratam expressões de gênero, raça, classe e sexualidade como materiais politicamente corretos e, portanto, de qualidade inferior e duvidosa. De maneira semelhante, os quadrinhos parecem sofrer do mesmo destino nos ambientes acadêmicos, sendo comumente descritos como mero entretenimento descompromissado ou uma arte inferior por seu caráter massificado.

Buscando colocar em pauta os temas acima, este trabalho investiga as interações entre teoria *queer* e escritas de si ao analisar a *graphic novel Fun Home* publicada por Alison Bechdel em 2006. A investigação parte do pressuposto que a prática autobiográfica de Bechdel é representativa dos questionamentos políticos não apenas sobre a arte visual enquanto método, mas como uma forma de urgência política ao narrativizar o seu passado e seus traumas através da hibridizade entre texto e imagem. Para a discussão proposta, são utilizadas, primordialmente, as contribuições teóricas de Santiago García (2012), Guacira Lopes Louro (2004, 2016), Sidonie Smith e Julia Watson (2010), Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006) e Gillian Whitlock (2006).

## DIÁLOGOS ENTRE TEORIA *QUEER*, *GRAPHIC NOVELS* E ESCRITAS DE SI

Pensar políticas pós-identitárias significa buscar maneiras de compreender os sujeitos em suas interações com o mundo não em busca de uma essência que exista em seus interiores. Pelo contrário, pensar em pós-identitarismos não significa abolir as noções de identidades em seus espaços estratégicos, mas sim compreender de que maneiras as identidades têm sido constantemente compreendidas como elementos fixos e estáveis para contestar tais discursos como falíveis e inconsistentes. Políticas pós-identitárias – como aquelas propostas pela teoria *queer* – não são necessariamente o fim das discussões identitárias justamente pelo seu caráter que compreende a política como instrumento de discussão das realidades sociais (SCOTT, 1992).

Em sua clássica discussão sobre as identidades, Stuart Hall (2006) aponta que um dos marcos das novas perspectivas sobre o tema foi o surgimento do feminismo nos anos 1960. A partir deste movimento, a inserção de temas como as distinções entre o político e o privado e gênero no dia-a-dia se tornou uma parte integral do novo cenário político do fim da segunda metade do século XX. Em seus diálogos e questionamentos dos anos 1980 e 1990, os feminismos, agora entendido na sua forma plural, se tornam espaços cada vez mais desafiadores ao postularem novas perspectivas em contextos distintos daqueles de seu início. Um dos marcos da herança das discussões pós-estruturalistas e dos feminismos é a teoria *queer*, fruto de debates sobre o local da diferença dentro dos discursos hegemônicos heteronormativos.

Guacira Lopes Louro (2016) aponta que definir *queer* é uma tarefa impossível, justamente pela teoria buscar se reinventar constantemente e desafiar qualquer discurso totalizante:

Queer é tudo isso: é estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante – homossexuais, bissexuais, transexuais, travestis, drags. É o excêntrico que não deseja ser “integrado” e muito menos “tolerado”. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira o centro e nem o quer como referência. [...] Queer é um corpo estranho, que incomoda, perturba, provoca e fascina (LOURO, 2016, p. 7-8).

O que não pode escapar a nossa discussão é a compreensão de que *queer*, neste contexto, é uma forma de lidar, compreender e contestar os regimes de verdade (FOUCAULT, 1991) dentro dos discursos sobre as sexualidades. Em outras palavras, a teoria *queer* não se quer uma teoria fechada na qual seus postulados já estão dados e prontos. Ao se propor discutir os discursos que regem as sexualidades na sociedade, a teoria *queer* requer uma perspectiva trans-disciplinar e antinormalizadora na qual seus questionamentos teóricos se pautam nas formas como as diversas sexualidades são compreendidas nos meios sociais.

Em consonância com as palavras de Louro (2016), a historiadora cultural Tamsin Spargo afirma que não se pode pensar a teoria *queer* como uma disciplina ortodoxa (SPARGO, 2017, p. 13). A teórica argumenta que a teoria *queer* “não é um arcabouço conceitual ou metodológico único e sistemático, e sim um acervo de engajamentos intelectuais com as relações entre sexo, gênero e desejo sexual” (SPARGO, 2017, p. 13). Dessa forma, podemos pensar que a teoria *queer* representa a crise das identidades gays e lésbicas como mitos que eram “unificados e unificantes” (SPARGO, 2017, p. 28), ou seja, perspectivas que abdicavam da diferença para privilegiar um corpo único de *como ser gay ou lésbica*. Surge daí a necessidade de repensar o papel político da teoria *queer* em suas perspectivas interpretativas em diálogos com outras áreas como formas de representação dos sujeitos na contemporaneidade.

Pensar em políticas *queer* que permitem outras representações é o ponto de partida das discussões pós-identitárias. Não se pretende afirmar mais que as identidades discutidas nas artes – livros, filmes, teatro, esculturas, pinturas etc. – sejam representativas de todo o grupo ali. Desse modo, buscam-se aliar as possibilidades de agência de diversos sujeitos com as formas de resistência de seus grupos. Segundo Louro (2004), faz-se necessário pensar em uma política que tem como alvo “a crítica da oposição heterossexual/homossexual onipresente na sociedade; a crítica da oposição que, segundo suas análises, organiza as práticas sociais, as instituições, o conhecimento, as relações entre os sujeitos” (LOURO, 2004, p. 26). A teoria *queer*,

portanto, não se quer um “contra-conhecimento”, como também afirma Louro (2004), mas sim uma virada epistemológica do saber dominante: não há um jeito de se existir enquanto sujeito e, justamente por tal fato, as minorias buscam desterritorializar através da exposição dos limites do próprio conhecimento tido como inquestionável e a Verdade.

É por meio do incômodo que surge a possibilidade de pensar que existem formas de resistir aos regimes de verdades que controlam a sociedade. O exemplo que aqui surge é a possibilidade de sujeitos LGBTQ+ existirem enquanto sujeitos e objetos, narradores e narrados. Em outras palavras, a teoria *queer* não pretender criar um novo centro do qual os setores periféricos desejaríamos ser parte, mas sim formular como a periferia é um espaço epistemológico que merece que suas produções sejam encaradas como válidas em si.

Pensar a teoria *queer* como uma forma de discutir a existência de sexualidades distintas daquelas autorizadas pelos discursos heteronormativos. É nesta perspectiva que tal teoria se quer pós-identitária por acreditar que políticas de diferença devam ser melhor articuladas a fim de evitar identidades essencialistas tais como: homossexuais corretos seriam aqueles que se encaixam no padrão heteronormativo socialmente imposto. Wanderson Flor Nascimento (2004) nos lembra que falar sobre identidades ainda é curioso em tempos de “discursos anti-identitários” (NASCIMENTO, 2004, p. 447).

Em “Identidades – notas para uma discussão”, o professor da UnB aponta como os lados da discussão – tanto os grupos identitários quanto os pós-identitários – possuem seus valores que merecem ser sempre pautados, especialmente em tempos pós-modernos. Segundo Nascimento (2004, p. 447):

Afirmar uma identidade é afirmar o lugar da exclusão e reificar uma característica que talvez devesse não ser usada na identificação de indivíduos. Pensar o sujeito gay é pensar como se produz a ligação entre indivíduos e identidades; ele é quem se identifica e é identificado como gay. Pensar a identidade gay é também pensar o que significa ser gay e que resultados traz tal identificação nas relações políticas com os indivíduos singulares.

O que Nascimento (2004) ressalta é que as identidades quando marcadas em seus espaços políticos se tornam instrumentos para visibilizar exclusões históricas de grupos marginalizados. A identidade construída pós-Stonewall foi essencial para colocar em xeque as noções de um mundo heteronormativo, especialmente com as contribuições teóricas do feminismo. Contudo, devemos também notar que as práticas então perpetuadas sobre as identidades gays e lésbicas se tornaram monolíticas em suas compreensões: qualquer sujeito sexualmente dissidente (FOUCAULT, 1991) não poderia ser parte daquele grupo. É deste modo que Nascimento (2004) sugere que é essencial que se pense sobre os significados do que “ser gay” seria. Hoje podemos e devemos revisitar estas discussões sob novas lentes: o que significam as sexualidades não-heteronormativas? De que maneiras os sujeitos LGBTQ+ são lidos na contemporaneidade?

Descrita por Fabiano Gontijo (2004) como um “projeto político de controle social das massas por um grupo/classe que ascende ao poder”, a heterossexualidade nas estruturas sociais é um elemento extremamente hierarquizante e organizador. Por meio da heterossexualidade, surgem formas compreendidas como “certas” ou “corretas” sobre como ser, instituindo assim

práticas que são chamadas de heteronormativas através de discursos religiosos, sociais, educacionais etc. Como este trabalho se propõe a questionar a literatura contemporânea de língua inglesa e suas relações com a teoria *queer*, é importante sinalizar que o debate sobre o referido campo é extenso e variado, sendo assim necessário aqui delimitar a intenção de compreender a teoria *queer* como uma forma (e não a única) de questionamento da heteronormatização das sexualidades.

Assim como a teoria *queer* desafia noções totalizantes de definição, o campo das *graphic novels* é também complexo e desafiador. Enquanto alguns autores preferem utilizar termos como *gibi* ou *comic book*, outros se recusam a aceitar esses padrões e buscam novas territorializações através de novos nomes como *comic-strip novel*. Em seu estudo *A Novela Gráfica*, Santiago García (2012) afirma que a busca por um novo conceito ou um novo termo para descrever a prática artística sugere uma preocupação de autores e editores com a forma como o público parece encarar essas manifestações.

García (2012) cita Daniel Clowes, popular autor de trabalhos como *Ghost World*, que prefere cunhar o termo *comic strip novel* para descrever sua arte. A resistência em aceitar o termo *graphic novel* reside, segundo García (2012), no temor de que quanto mais populares estes trabalhos se tornem, menos qualidade eles possuíam.

Depois de décadas confinados à marginalidade do produto maciço para crianças ou da subliteratura de consumo, muitos dos melhores escritores de quadrinhos contemporâneos temem as consequências de dar o passo que os conduza definitivamente ao reconhecimento cultural, como se, ao conquistar esse prestígio, pudessem perder algumas das qualidades que mais diferenciam os quadrinhos (GARCÍA, 2012, p. 21).

A situação paradoxal na qual os quadrinhos se encontram sugere que eles ainda são vistos como objetos culturais inferiores ou como o próprio García (2012) afirma citando Umberto Eco – “cultura de massas” ou “anticultura” (GARCÍA, 2012, p. 22). De maneira semelhante às discussões da teoria *queer*, as definições sobre as *graphic novels* ainda suscitam debates longos e complexos acerca de suas extensões e é justamente nesse entremeio que o presente trabalho quer apontar uma forma de resistência.

Ao se negarem a aceitarem nomenclaturas fechadas em si, tanto a teoria *queer* quanto a *graphic novel* parecem resistir às convenções totalizadoras. Não se quer, no entanto, dizer que não existam contribuições teóricas ricas e coerentes, mas sim que estas não são únicas e exclusivas para encerrar as discussões do campo. Conforme García afirma, as tentativas de nomear a *graphic novel* não devem ser vistas como irrelevantes, pois apontam para a “fragilidade da tradição intelectual da história em quadrinhos e como são insatisfatórios os termos utilizados anteriormente.” (GARCÍA, 2012, p. 29). O ato de nomear-se é importante para criar não apenas a identidade em espaços de exclusão, mas principalmente propiciar discussões sobre manifestações artísticas que desafiam as noções estéticas e canônicas da literatura: “Os nomes importam muito, visto que, ao mesmo tempo que falam de nossas origens, podem também determinar o nosso futuro, e os nomes que têm sido utilizados para designar a arte praticada pelos novelistas gráficos são habitualmente depreciativos” (GARCÍA, 2012, p. 29).

Concordamos com García (2012) quando ele afirma que o que menos importa no

momento é se o termo *graphic novel* fora utilizado anteriormente para definir alguma manifestação artística. O foco, segundo o teórico espanhol, é verificar se existem atualmente tipos distintos de histórias daqueles produzidos anteriormente, “ou seja, dos quadrinhos juvenis, massificados e regidos exclusivamente por critérios comerciais, e se esses quadrinhos exigem um novo nome para serem reconhecidos, não tanto como uma forma nova, mas como um espírito novo” (GARCÍA, 2012, p. 35). Desse modo, nota-se que a preocupação não está em criar novas formas ou conceitos, mas em verificar como este “espírito novo” se faz presente.

As palavras de García (2012) são ecos que atestam que as indagações do manifesto de Eddie Campbell sobre *graphic novels* são ainda importantes e coerentes. No manifesto originalmente postado online em 2004, Campbell (2004, online) afirma que o termo *graphic novel* significa um movimento e não uma forma, e que não há nada a se ganhar com definições ou medidas. Para o autor, o objetivo do novelista gráfico é utilizar a forma de *comic books* e elevá-la a níveis mais ambiciosos e significativos. Em outras palavras, Campbell (2004) já sinalizava a preocupação com novos engajamentos com *graphic novels* que pudessem ofertar e visibilizar a arte de maneira distinta. Da mesma maneira que os teóricos *queer* se apropriaram do termo *queer* que originalmente era uma ofensa, novelistas gráficos se apropriam da forma de *comic books* para criar *graphic novels* que devem buscar outros níveis de ambição de inovação.

O ponto em comum entre a teoria *queer* e *graphic novels* nos permite indagar de que maneira a forma da segunda coaduna com as premissas políticas da primeira. Um dos temas que Santiago García (2012) aponta em seu estudo é a aproximação da realidade nas obras gráficas, com especial atenção para as formas como as práticas autobiográficas são ressignificadas em *graphic novels*.

Em *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*, as pesquisadoras Sidonie Smith e Julia Watson (2010) afirmam que os estudos sobre traumas têm, desde os anos 1990, reformulado novas formas de pensar sobre as práticas autobiográficas. Desse modo, lidar com o passado, a memória e o trauma no campo das escritas de si fornece novas possibilidades teóricas de como esses temas podem ser narrativizados. A presença de *graphic novels* que buscam narrativizar o trauma se torna uma estratégia pós-moderna que induz Gillian Whitlock (2006) a cunhar o termo *autographics* para descrever as práticas autobiográficas nas formas de *graphic novel*. O termo *autographics* “ênfatisa as específicas conjunções entre o texto verbal e visual [...] e as posições do sujeito que os narradores negociam em e através de *comics*” (WHITLOCK, 2006, p. 966 apud SMITH; WATSON, 2010, p. 260, minha tradução).

Para as pesquisadoras, a escolha do termo *autographics* “ressalta o potencial para uma resposta única para o momento histórico mediando culturas e estimulando novas imaginações.” (SMITH; WATSON, 2010, p. 260, minha tradução). O uso do termo *graphic memoir* também suscita questões políticas e sociais ao indagar de que maneiras histórias surgem multimodais ao entrelaçar a popular forma do cartoon com as críticas contemporâneas das escritas de si. Smith e Watson (2010, p. 168) explicam que as *graphic memoirs* se tornaram um espaço para contar histórias complexas de gênero, sexualidade e trauma com o potencial de atingir milhões de leitores e circular mundialmente, expandindo assim a possibilidade de recepção dessas obras.

A forma de lidar com esse “novo espírito” requer que as *graphic novels* sejam lidas de maneira distinta tanto dos quadrinhos quanto dos romances. García (2012, p. 36) cita Andrés

Ibañez e seu comentário sobre como cada forma artística precisa de seu próprio código; portanto, analisar *graphic novels* a partir de teorias ora de romances, ora de quadrinhos, pode ser uma atitude crítica que ignora as complexas relações entre texto e imagem. Analisemos, por exemplo, a imagem abaixo.

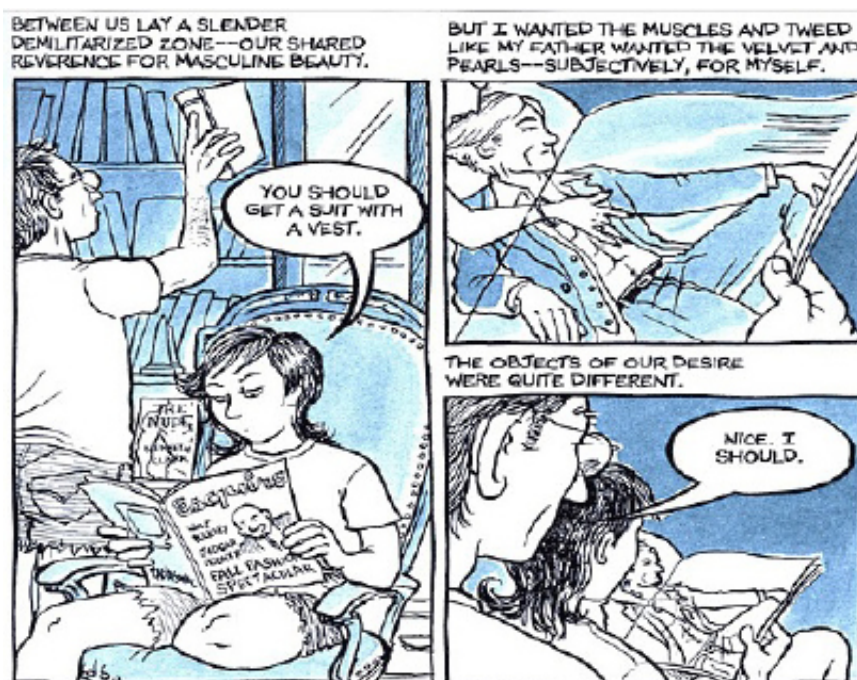


Figura 1 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 99).

A interação entre imagem e texto não se dá no mesmo contexto temporal. A conversa entre Alison Bechdel (jovem) e seu pai é uma forma de reconstrução da memória enquanto a voz localizada acima de cada frame é uma reflexão de Bechdel já adulta e artista. É notável que a imagem acima ilustra os silêncios na relação pai e filha, especialmente no último frame no qual a jovem Bechdel – o eu-narrado – está lendo uma revista masculina não apenas porque quer ajudar seu pai a escolher um estilo de roupa, mas também para expressar seu desejo silencioso com o qual ainda não havia aprendido a lidar. É através da imagem do pai de Bechdel olhando por cima do ombro dela que a relação entre a reflexão do desejo do pai poderia ir além da inocente curiosidade de saber que tipo de material a filha estaria lendo: é a expressão do desejo que não pode falar e que, na impossibilidade de palavras para expressar, é suplementado pela imagem e a reflexão contemporânea de Bechdel já adulta – o eu-narrador.

É sobre esse tipo de interação entre texto e imagem que Sidonie Smith e Julia Watson (2010) escrevem em *Reading Autobiography*: “Leitores podem observar histórias no plano visual que não são explicitamente sinalizadas pelo plano verbal, e vice-versa, dessa forma envolvendo conflituosas histórias e interpretações de memória e sentido autobiográficos” (SMITH;

WATSON, 2010, p. 169, minha tradução). O exemplo acima ilustra de que maneiras *graphic novels* podem engajar diferentes tipos de eu em sua interação com práticas autobiográficas ao demandar de leitores e críticos uma percepção de que o eu-narrado difere do eu-narrador. Voltemo-nos, portanto, ao material literário aqui investigado e indagar de que modos os campos previamente citados – teoria *queer*, *graphic novels* e escritas de si – interagem para oferecer o “novo espírito” não apenas dos quadrinhos, mas das literaturas de expressão inglesa produzidas na contemporaneidade.

## FUN HOME: UMA RECONSTRUÇÃO QUEER DE SI

Publicado em 2006, *Fun Home: A Family Tragicomic* é a primeira *graphic novel* publicada pela estadunidense Alison Bechdel. Famosa por ter criado a popular tirinha *Dykes to Watch Out For*, *Fun Home* trouxe ainda mais popularidade para Bechdel ao ser nomeado um dos melhores livros de 2006 pela revista *Times* e receber o prêmio Eisner em 2007. Descrito no subtítulo como uma tragicomédia, *Fun Home* é um trabalho autobiográfico no qual Bechdel narra seu passado com especial foco na sua relação com seu pai, que cometera suicídio quando ela tinha 20 anos.

Enquanto uma prática autobiográfica, *Fun Home* explora o crescimento de Bechdel em uma família que superficialmente era tradicional, porém que, no dia a dia, se revelava extremamente atípica em diversos níveis. Crescendo cercada por mundos artísticos – sua mãe era

atriz e tocava piano, seu pai era professor de inglês e leitor voraz –, Bechdel provoca risos e reflexões ao apontar as obsessões de seu pai que, à época, pareciam sem sentido e que, no presente momento da narrativa, passam a fazer sentido. *Fun Home* retrata não apenas como Bechdel explora a sua sexualidade desde jovem, mas também cria tensões ao discutir o passado de seu pai que, para a autora, era também homossexual.



Figura 2 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 15).



A incapacidade de Bechdel de se encaixar no padrão heteronormativo esperado pela sociedade gera crises em sua casa, em especial na relação com seu pai. Os constantes atritos permeiam a narrativa e suscitam questionamentos por parte do eu-narrador sobre como o seu passado fora construído a partir das incongruências entre ela e seu pai. A imagem acima (Figura 2) ilustra a conflituosa relação na qual ela se compreende como o oposto de seu pai: a espartana para o ateniense, a moderna para o vitoriano, a masculina para o afetado. Esse binarismo é uma forma de localizar a própria existência a partir do Outro, justamente porque Bechdel só consegue fazer sentido de si quando está em oposição ao seu pai, figura que é ora amedrontadora, ora sutil.

Um dos artifícios mais ricos de *Fun Home* é conseguir elaborar uma crítica da heteronormatividade ao ressaltar a sexualidade reprimida do pai de Bechdel por meio do contraste entre narrador e narrado, texto e imagem e até mesmo referências literárias. Entre comentários sobre e comparações com James Joyce, Proust e F. Scott Fitzgerald, Bechdel (2006) reconstrói seu passado tentando fazer dar sentido ao mundo que ela conheceu enquanto jovem e do qual ela buscou fugir mais tarde. Não por acaso é ao entrar na universidade e começar a se relacionar com outras mulheres que o passado retorna como uma força para forçá-la a compreender a sua posição enquanto sujeito.

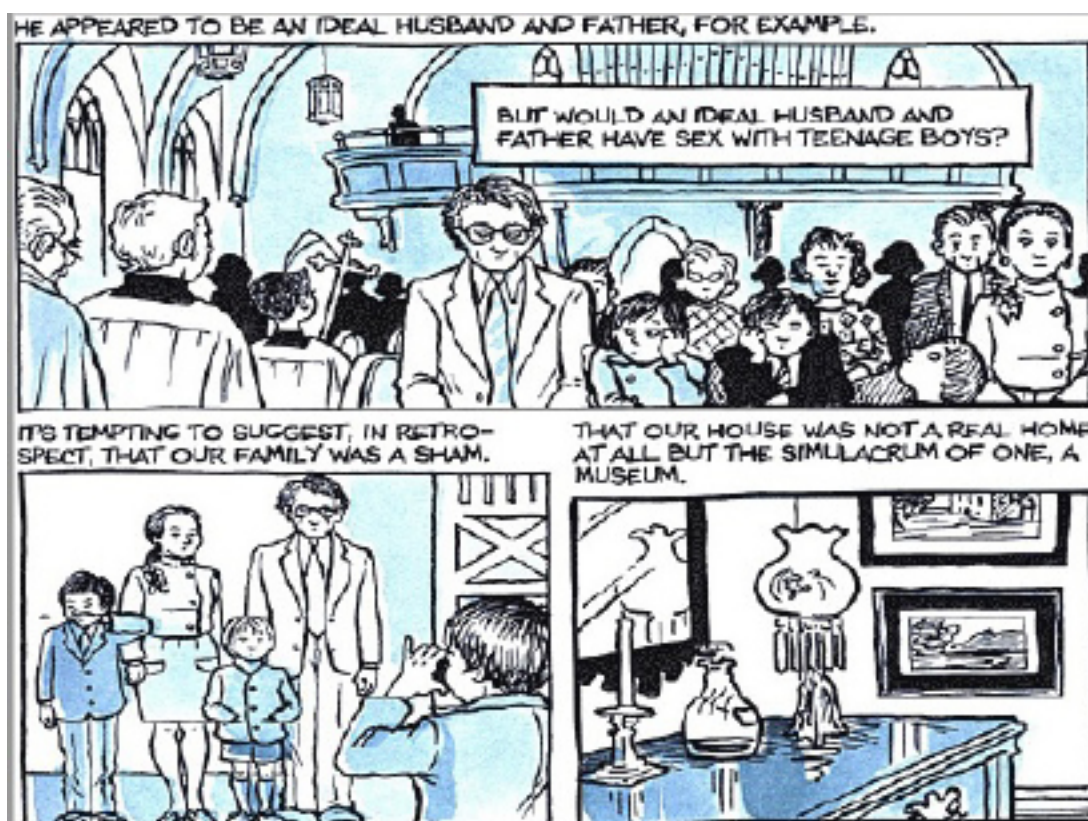


Figura 3 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 17)

A imagem (Figura 3) suscita como a heteronormatividade que sempre controlou a vida de

de seu desejo em prol de uma vida com família, buscando a imagem de uma família perfeita. O contraste entre a imagem da família dentro da igreja e o comentário dentro do *frame* se torna ainda mais impactante quando se nota que o pai de Alison olha de canto e de cabeça baixa para os homens vestidos para a missa. O olhar seria furtivo ou de vergonha? A cabeça baixa indica respeito ou algum tipo de culpa? O desenho de Bechdel constrói uma revelação que segue silenciosa, pois o marido/pai perfeito jamais poderia dormir com adolescentes. A família perfeita, assim como o lar, era um artifício fictício para satisfazer as demandas sociais. Daí a descrição da casa como um simulacro após o *frame* anterior ilustrar a família em uma foto. A vida não passava de uma casa de cartas construída a partir de silêncios e segredos.

No início do terceiro capítulo, Bechdel (2006, p. 57) descreve que a morte de seu pai fora estranha: “My father’s death was a *queer* business – *queer* in every sense of that multivalent word”. Ao fundo do comentário, Bechdel contrasta a imagem do dicionário com diversos significados para o termo *queer*. Conforme apontado anteriormente, o termo *queer* foi apropriado por sujeitos LGBTQ+ que eram invisibilizados pelas narrativas identitárias que diziam como gays e lésbicas deveriam ser. O termo que era então ofensivo se torna parte de um projeto político, e é esta leitura que surge na descrição de Bechdel da morte de seu pai.

Ao dizer que a morte de seu pai foi estranha em todos os sentidos da palavra, ela não está apenas relatando que a morte dele – atropelamento próximo à residência da família – foi um ato atípico, mas sim que ela compreende que foi estranho por ela conseguir fazer sentido das “pistas” que ele deixara durante a vida: o livro de Camus intitulado *La Mort Heureuse* (traduzido como *A Morte Feliz* em português), os casos com os rapazes que eram as babás de seus filhos, a obsessão por Fitzgerald em suas cartas jovens, o perfeccionismo estético em relação à casa e ao jardim etc. Pequenos detalhes de sua vida se tornam elementos analisados minuciosamente por Bechdel com o intuito de compreender que a morte de seu pai não fora acidental, e que se tratava de um suicídio, mesmo que ninguém percebesse todas as coincidências. A morte de seu pai se torna *queer* porque ela acontece justamente após Bechdel revelar sua sexualidade para a família e sua mãe pedir divórcio, como se os dois eventos finalmente tivessem libertado toda a carga e todo o peso que o pai de Bechdel carregara e sentira durante a vida. Ao morrer, estaria ele permitindo que Bechdel pudesse viver aquilo que ele negara?

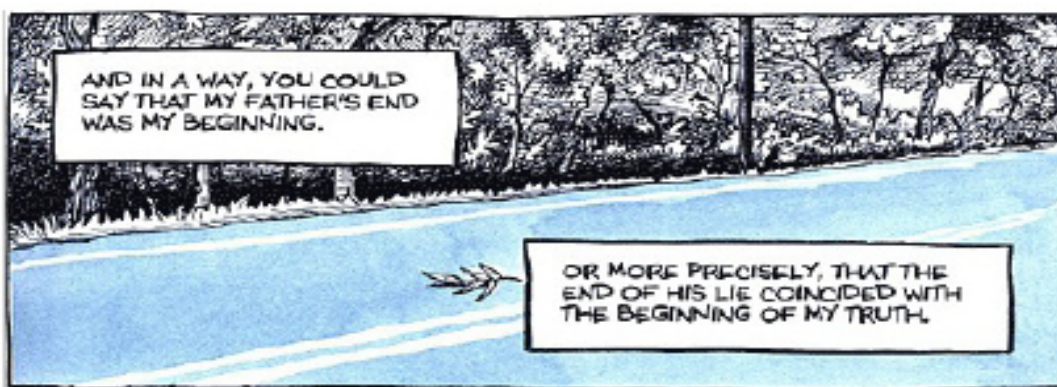


Figura 4 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 117)

Ao discutir a morte de seu pai e a sua saída do armário, Bechdel (2006) entrelaça as noções de início e fim na Figura 4 acima. A estrada vazia onde seu pai fora atropelado enquanto carregava galhos secos de árvores revela a metáfora de que a vida é uma estrada, e o galho isolado no meio da pista se torna um assustador signo de como a vida é efêmera. Daí os comentários de Bechdel na imagem sobre como o fim da mentira de seu pai – as histórias de traição, o passado que era uma incógnita – é o começo de sua verdade. A estrada vazia com apenas um galho no meio é uma lembrança do trauma e a forma como Bechdel parece encontrar para dar sentido ao que anteriormente não possuía: a estrada que antes era apenas uma estrada se torna o lugar onde seu pai morreu/se suicidou.

Hillary Chute e Marianne DeKoven (2006) consideram a hibridez uma estratégia que não pode ser ignorada na leitura de *graphic narratives* – as autoras utilizam o termo como guarda-chuva em vez de apenas *graphic novel*. Para as autoras, a hibridez é “um desafio à estrutura de classificação binária que opõe um grupo de termos, privilegiando um destes” (CHUTE; DEKOVEN, 2006, p. 769). Em outras palavras, a hibridez – texto e imagem – cria rupturas na leitura tradicional ao contestar as formas de consumir texto e imagem em gibis e romances. Desse modo, as imagens não são meras ilustrações da narrativa, mas sim uma narrativa em si separada que não se quer assimilada ou sintetizada dentro dos *frames* ou *gutters*.

Chute e DeKoven (2006, p. 772) argumentam que é justamente a divisão entre palavra e imagem através de quebras no discurso que promovem a reflexão sobre o material lido, forçando leitores a inferir e trabalhar com suas hipóteses sobre o que não leem ou veem. Segundo elas, *graphic narratives* “têm o potencial de ser poderosas precisamente porque elas intervêm contra uma cultura de invisibilidade ao assumirem o risco da representação” (CHUTE; DEKOVEN, 2006, p. 772). Notemos, nas próximas figuras, exemplos de como essa interação entre texto, imagem e imaginação surge como um desconforto na leitura ao buscarem representar aquilo que é incômodo:

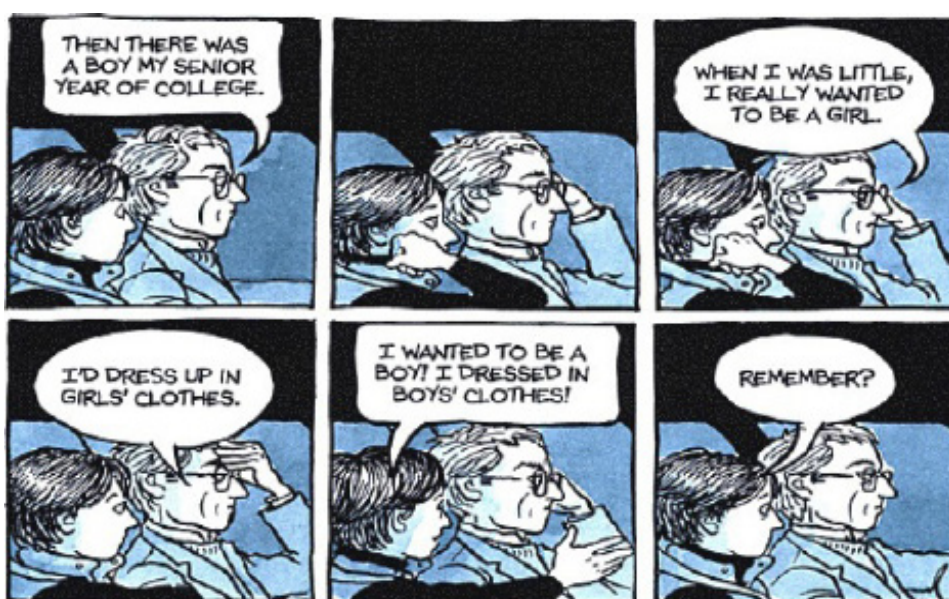


Figura 5 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 221)

A conversa entre pai e filha no carro surge como uma tentativa de diálogo após a saída do armário dela. A jovem Bechdel indaga se seu pai sabia que, ao lhe passar o livro da escritora francesa Colette, estaria dando dicas sobre o seu conhecimento da sexualidade da filha. A conversa se mostra reveladora e

desconfortável porque pai e filha não conseguem dialogar sobre a diferença que os une: é justamente a sexualidade dissidente, periférica, que surge como uma forma de conexão entre ambos. Entretanto, a inabilidade de lidar com palavras e com os sentimentos torna a situação complexa, especialmente quando o pai de Bechdel revela elementos de seu passado – vestir-se como menina, desejar ser uma menina, ter caso com homens.

A tensão entre pai e filha escala até o momento de silêncio que encerra a conversa quando a jovem questiona se seu pai se lembra de quando ela desejava se vestir como um menino. A imagem a seguir – Figura 6 – ilustra o fim da conversa no qual as únicas palavras que temos acesso advêm das reflexões do eu-narrador, Bechdel adulta, pensando sobre como aquela conversa foi tão decisiva na sua formação enquanto sujeito. Por meio das reflexões, Bechdel tenta tornar o momento menos incisivo ou inquietante; porém, as imagens refletem o desconforto em não conseguir terminar a conversa de maneira satisfatória. O silêncio que na linguagem verbal seria impossível de se constituir enquanto cena se torna um elemento-chave para esse momento por meio das imagens que recriam a incomunicabilidade entre pai e filha.



Figura 6 | Fonte: BECHDEL, Alison. *Fun Home* (2006, p. 221)

É nesta imagem – Figura 6 – que notamos o comentário de Gilliam Whitlock (2006) sobre como a prática cartunesca não é “um mero híbrido das artes gráficas com prosa ficcional, mas uma interpretação singular que transcende ambos, e

emerge através do trabalho imaginativo de oclusão que se requer que leitores façam entre os painéis na página” (WHITLOCK, 2006, p. 969). Na imagem supracitada, pai e filha seguem em silêncio sem trocar olhares e a interferência do eu-narrador é uma estratégia para tornar a situação menos incômoda. Ao ler essa cena, não se pode perder de vista o trabalho interpretativo que se espera de leitores com novas formas de compreender o sistema híbrido: ler apenas as palavras pode esvaziar de sentido o desconforto, e apenas focar nas imagens pode deixar a impressão de que Bechdel não trabalhou seu trauma em relação ao seu pai.

## À GUIA DE CONCLUSÃO

Em “Autographics: The Seeing ‘I’ of the Comics”, Gillian Whitlock (2006) levanta questões

de responsabilidade ética e moral sobre a urgência política sobre os novos debates acerca de manifestações artísticas que colocam em destaque a imagem. A teórica indaga sobre como ir além das normas que controlam e regem nossas vidas e quais enquadramentos as representações visuais permitem ou não, ressaltando um elo político entre a arte e a vida. Whitlock (2006, p. 966) ainda indaga: “Como podemos fazer mais do que apenas consumir estas imagens como espectadores passivos?”. De alguma forma, a teórica indaga como o papel do leitor, na sua relação com o texto, suscita questionamentos sobre a própria prática da leitura. Se lemos romances e contos com foco na palavra e seus deslizos, de que maneiras ler *graphic novels* interrompe a própria prática da leitura por meio da hibridez entre texto e imagem?

O questionamento de Whitlock (2006) é frutífero: ao buscar entrelaçar debates sobre teoria *queer*, identidades e *graphic novels*, este trabalho buscou, de maneira concisa, apontar as possibilidades para repensar o espaço da arte gráfica dentro da literatura contemporânea em sintonia com demandas cada vez mais presentes em nossa sociedade. Para Bechdel (2006), re-escrever o seu passado exige uma forma de contestar os próprios limites de sua memória, sendo necessário abrir espaço para dúvidas e perguntas. *Fun Home* é, desse modo, uma urgente indagação do cenário pós-identitária contemporâneo, no qual as noções de identidades são desestabilizadas por meio do *queer* que existe em todos nós.

#### REFERÊNCIAS:

BECHDEL, Alison. Alison. *Fun Home: A family tragicomic*. New York: Houghton Mifflin Company, 2006.

CAMPBELL, Eddie. . *Graphic Novel Manifesto*. 2004. Disponível em: <http://donmacdonald.com/2010/11/eddie-campbells-graphic-novel-manifesto/>>. Acesso em 05 set. 2019.

CHUTE, Hillary; DEKOVEN, Marianne. Introduction: Graphic Narrative. *MSF Modern Fiction Studies*, West Lafayette, v. 52, n. 4, p. 767-782, 2006.

COSER, Stelamaris. Estudos literários e estudos culturais. In: BONNICI, Thomas; FLORY, Alexandre Villibor; PRADO, Márcio Roberto do. *Margens Instáveis: Tensões entre teoria, crítica e história da literatura*. Maringá: EdUEM, 2011. p. 129-162.

FOUCAULT, Michel. *The History of Sexuality I: The will to knowlegde*. New York: Virago, 1991.

GARCÍA, Santiago. *A Novela Gráfica*. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GONTIJO, Fabiano. O arco-íris e a ortodoxia: culturas identitárias homossexuais no Brasil. In: LOPES, Denilson et al. *Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 453-446.

HALL, Stuart. *A Identidade Cultural na Pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006

LOURO, Guacira Lopes. Os estudos feministas, os estudos gays e lésbicos e a teoria queer como políticas de conhecimento. In: LOPES, Denilson et al. *Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da homocultura*. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 23-28.

LOURO, Guacira Lopes. *Um Corpo Estranho: Ensaio sobre sexualidade e teoria queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

NASCIMENTO, Wanderson Flor. Identidades - notas para uma discussão. In: LOPES, Denilson et al. Imagem e Diversidade Sexual: Estudos da homocultura. São Paulo: Nojosa Edições, 2004. p. 447-452

SCOTT, Joan. História das Mulheres. In: BURKE, Peter. A Escrita da História: Novas perspectivas. São Paulo: Editora da UNESP, 1992. p. 63-96.

SMITH, Sidonie; WATSON, Julia. Reading Autobiography: A guide for interpreting life narratives. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

SPARGO, Tamsin. Foucault e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

WHITLOCK, Gillian. Autographics: The Seeing "I" of the Comics. MSF Modern Fiction Studies, West Lafayette, v. 52, n. 4, p. 965-979, 2006.

RECEBIDO EM 15/10/19 E APROVADO EM  
26/11/19