



Escrita Espacular, Gênero e Sexualidade na *Graphic Novel Fun Home*, de Alison Bechdel¹

Daiany Ferreira Dantas²
Universidade do Estado do Rio Grande do Norte, UERN, RN

RESUMO

O conceito de *mise en abyme*, proveniente da lingüística, evoca “os espelhos no texto”, um fenômeno narrativo identificado na análise da autorreflexividade das narrativas romanescas. Ao investigar *Fun Home, uma tragicomédia em família*, autobiografia em quadrinhos de Alison Bechdel, o presente artigo busca identificar as marcas de subjetividade no exercício de autorrepresentação empreendido pela autora, que, ao buscar respostas para o suicídio de seu pai, confronta-se com um percurso que remete, de forma vertiginosa e obsessiva, à proximidade e semelhança existente entre ambos, em função de sua homossexualidade. Também associa este recurso ao conceito de performatividade de Judith Butler, analisando como a repetição de discursos transgressores é capaz de expor o modelo heteronormativo das ficções de gênero.

PALAVRAS-CHAVE: autobiografias em quadrinhos; performatividade; gênero; *mise en abyme*; feminismo.

Escritas de si e representações femininas

As escritas de si e o ato de retratar a si mesmas, espelhando-se de algum modo, são marcas recorrentes na produção intelectual das mulheres, e objeto de diversas pesquisas que buscam elucidar as tensões provocadas pela autorrepresentação, bem como a problemática daquilo que as move: o desejo de borrar fronteiras entre objeto e sujeito, de reescrever-se numa política identitária que exclui a diferença e a dissidência.

Desde a sua consolidação, a cultura de massas - a exemplo de alguns campos da produção artística canônica - se ampara persistentemente na produção continuada de estereótipos essencialistas, dotados da capacidade de essencializar e categorizar de forma reducionista a imagem das mulheres.

O que percebemos recentemente é que o tom confessional da produção artística contemporânea também trouxe à tona a experiência de escritoras, cineastas, videastas,

¹ Trabalho apresentado no DT 6 – Interfaces Comunicacionais do XIV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste realizado de 14 a 16 de junho de 2012.

² Doutoranda em Comunicação pelo PPGCOM/UFPE, docente na UERN, email: daianyd@gmail.com.



fotógrafas e artistas, afirmando novas complexidades capazes de inscrevê-las sobre os estereótipos e estigmas recorrentes.

Dar corpo a imagens de mulheres numa civilização em que a História se escreve por e para um sujeito único e hegemônico – heterossexual, homem e branco – não significa necessariamente desarmar uma cultura solidamente estruturada para reter e não ecoar a diversidade nas representações com recorte de gênero – e aqui não falamos apenas de mulheres brancas heterossexuais, mas de uma política de diferenças que passa pela não representatividade de gays, lésbicas, travestis, transgêneros e transexuais, bem como de suas desigualdades étnicas e de classe.

O testemunho destas maiorias invisíveis, que ora quebram seu silêncio, fragmenta o sentido do sujeito único, superpõe – e, por vezes, mesmo sobrepõe – uma escrita outra, vinda das margens, que em ondas refrata e atinge a narrativa hegemônica, negociando o sentido de suas representações.

Para analisar essa busca de um “resgate de si”, de mulheres que tentam existir imagética e textualmente – e também afirmar sua existência pública para o mundo – erguem-se referenciais teóricos, modos de pensar e articular a teoria que dêem conta desta pluralidade. Por isso se diz que a crítica feminista se referencia na prática e, deste modo, também se auto-referencia, na afirmação contundente daquilo que se chama “teorizar na carne” (MORAGA, 1983). Esses movimentos de redefinição teórica, em recuos, avanços e hiatos promovem um constante desenvolvimento da teoria que irá referir o nosso entendimento sobre estética, bem como a nossa atividade crítica - e é a isto o que Hutcheon (1984) chama de poética.

Partimos, portanto de uma análise que considera a afirmação do político – nos trânsitos e testemunhos do sujeito - e do poético - que encampa os desdobramentos da crítica e a articulação da teoria no espaço-tempo, considerando os lugares de fala desses sujeitos - e a sua convergência no plano estético, que irá se dar no campo da representação.

Pensar nesse sujeito político, na poética de seu percurso e nas manifestações estéticas de suas representações demanda que se discuta melhor o contexto em que estas surgem. A subjetividade sempre foi uma questão central na produção e crítica cultural das mulheres, não à toa o clássico slogan “o pessoal é o político”.

Como visto acima, falar de si, ou seja, testemunhar a própria condição, é uma prática capaz de operar sentido em diferentes frentes, na negociação de códigos e



valores por parte de um sujeito que busca romper com a invisibilidade e existir também publicamente.

A virada subjetiva de nossa cultura ganhou bastante força com o romantismo literário, numa narrativa pautada na autorreflexividade e na autoconsciência do autor de seu envolvimento com a produção – bem como da produção como algo que, assim como refletia conscientemente os ensejos do autor, se fundamentava criticamente na capacidade interpretativa de leitores e leitoras.

Foucault (1976), em seu primeiro volume de *A História da Sexualidade*, enfatiza a força política dos testemunhos numa cultura de sujeição e exclusão. Para este autor, os dispositivos de controle e regulação dos tipos de corpos e discursos permitidos no mundo público, acabam por originar uma rede de testemunhos autônomos e proscritos, que florescem na clandestinidade.

É nesse contexto de ambiguidade que a busca pela expressão da subjetividade torna-se parte do projeto moderno e algo que permeia a sociedade ocidental a partir o final do Século XIX, quando o ocidente passou a mergulhar nos testemunhos. Subjetividades que, à margem e à distância, coexistem com a normatização de um sujeito universal, dominante e excludente, alienado das diferenças.

As narrativas autorreflexivas, ao conseguirem alçar a visibilidade pública almejada no cenário da arte, promovem a fragmentação e a dissidência desse sujeito universal que as orientava, na então modernidade. Na produção da cultura, observamos, comumente, que as mulheres partilham de uma identidade pública a partir exposição de aspectos de suas vidas privadas, não raro assumindo textos autorais cuja tônica é a do testemunho pessoal. A literatura epistolar, o autorretrato, a autobiografia literária, o cinema documental autobiográfico e as autobiografias em quadrinhos são exemplos desse fenômeno e possíveis indicativos de que há uma questão de gênero remanescente das iniciativas auto-reflexivas.

É na abertura de seus baús, diários e arquivos de cartas, na reconstituição do pessoal como político e na contextualização de suas histórias pessoais frente ao contexto político reconhecido publicamente como prevalescente, que elas dão ênfase aos seus devires e lugares. Diante de um cânone cultural historicamente omissivo, passam a figurar e a serem percebidas por sua distinção. São múltiplas as veredas percorridas pelo sujeito mulher que conquista a representação de sua subjetividade, como afirma Nelly Richard:

Parece que apenas uma teoria da escritura aberta à pluralidade heterogênea do sentido como resultado de uma multiplicidade de



códigos (sexuais, mas também políticos e sociais, ideológico-literários, etc), entrecruzados na superfície do objeto semiotizado, é capaz de pôr em ação uma leitura destotalizadora, e por fim, de mobilizar o feminino como pivô contra- hegemônico dos discursos de autoridade. (RICHARD, 1990, p. 51).

A autoridade passa a ser reivindicada no momento em que se interpõe uma história outra. Uma efusão de leituras e pluralidade de discursos, de sujeitos ora imersos e também inscritos na cultura, dentro dela articulando a sua representação. As mulheres inscrevem-se na História, assim, desde as suas micro histórias, alçadas ao território da representação com a revelação de uma suposta verdade privada – como no caso dos relatos autobiográficos - e sua consequente negociação com a verdade pública.

Ao observar a estética das narrativas autobiográficas das mulheres nos quadrinhos, percebemos que o testemunho emprega o artifício da meta-narrativa na composição de imagens e roteiros que são o híbrido entre a referência material e a invenção. Ao criar, a autora-personagem se recria, num espelhar-se contínuo que exhibe as fissuras e os deslizamentos que costumam ser polidos do discurso oficial. Sua alteridade é evidenciada em seu sentimento de autoconhecimento e autorrejeição, impressos em imagens marcadas pela caricatura e pela tragicomédia.

Hutcheon (1990) recorre ao termo “metaficções historiográficas” (Idem, p. 11) presentes na pós-modernidade, para explicar o caráter dos textos que colocam em cheque aquilo que alguns teóricos chamam de narrativas-mestras da cultura, grandes linhas de pensamento que amalgamam um pensamento hegemônico e totalizante. Omitindo de sua linearidade as curvas da diferença e o conflito, não desacreditando o relato meta-ficcional como referente factível, mas, dando ênfase ressaltando a sua poética, ou seja, “a maneira como fabricamos ‘fatos’ históricos a partir de ‘acontecimentos’ brutos do passado” (Ibid, p. 12).

Uma possível evidência desse impacto na produção de sentido é o lugar que ora ocupam as autobiografias em quadrinhos: antes, tidas como um subgênero, destinado a purgar as inquietações e lamentos das cartunistas que não conseguiam um maior espaço no mercado, agora, eleitas nas premiações literárias e entre críticos que as equiparam ao cânone literário. É sintomático também que passem a ser um gênero mais e mais explorado por autores homens.

Podemos admitir que, ao assumirem questões que expõem a sua alteridade - aquilo que as distingue, que as confronta com a imagem convencional de mulher consolidada ao longo de um século, numa indústria calcada em estereótipos



bidimensionais de mulheres que oscilam entre a *femme fatale* e a donzela e cujas variações gráficas de suas proporções se limitam a um corte de cabelo ou à mudança no guarda-roupa - elas passam a disputar o direito a uma pluralidade na representação feminina como um todo.

Não apenas por representarem mulheres, num processo autorreflexivo, mas por escolherem alçar sua intimidade - a suposta verdade de seus discursos - à esfera pública, o espaço político onde se configuram os discursos e se estipulam os valores destes. E aqui cabe diferenciar a exposição da intimidade no âmbito do poético-político e a sua espetacularização, como um sintoma da cultura de convergência tecnológica contemporânea, um aspecto que não será discutido neste trabalho.

Em vez disso, vamos analisar a autorreflexividade nas narrativas pós-modernas, a forma como uma “vontade da verdade” (FOUCAULT, 1993) lida com os limites humanos e epistemológicos das narrativas oficiais em refletir a alteridade. Na construção de uma cultura que convive, de um lado, com a convergência e a justaposição das mídias, e, de outro, com uma autoria dotada de um forte senso de autonomia de quem produz cultura e sua consequente possibilidade de ousar diante das limitações

Vamos considerar as escolhas conscientes de quem constrói esses textos e o modo como estas revelam justamente os limites entre ficção e artifício. A despeito de se constituir um texto legítimo, verossímil e intelectualmente articulado, a conquista da autoria no contemporâneo traz consigo narrativas que fundem e sobrescrevem elementos e mídias diferentes. Também vamos considerar que, para as mulheres quadrinistas, a escolha da representação e o estilo gráfico adotado dizem respeito também a uma disputa material a respeito de quais corpos representam o seu gênero, compreendendo que os corpos “carregam discursos” (BUTLER, 2002).

O presente artigo compreende que a autorrepresentação implica em duas esferas de negociação. Uma delas compreende as marcas literárias de subjetividade, por meio das quais as escolhas narrativas refletem as questões de identidade, a outra diz respeito às formas de composição gráfica que optam pela inscrição de corporalidades dissidentes, articulando, desta forma, diferentes percepções de gênero.

Os espelhos no texto



A investigação dessas marcas de subjetividade no exercício da auto-representação nos remete ao conceito da *mise en abyme*, um fenômeno narrativo identificado por alguns teóricos na análise da autorreflexividade das narrativas romanescas (DALLEMBACH, 1978) que trata de um processo vertiginoso e obsessivo de reflexão do sujeito no interior do texto – nas personagens, nas imagens e referências, nas alusões autorreferenciais, proporcionando a sensação de uma sucessiva repetição de imagens sobre imagens, espelhos frente a espelhos – no ‘eu’ que se reproduz infinitamente ao se refletir.

A grande referência sobre a dimensão do conceito permanece o ensaio de Lucien Dallenbach (1977), que destaca os elementos, níveis e tipologias das ocorrências que caracterizam o “espelho no interior do texto” (Ibidem, p. 38). Embora tenha merecido a atenção de outros teóricos, muitos dos quais tentaram ir além das perspectivas de seu antecessor, o trabalho do teórico francês é ainda um território fértil para conexões e dá margem a associações possíveis com processos de afirmação de alteridade e subjetivação.

Sua obra é revisitada por semioticistas e narratologistas, mas este artigo busca investigar a relação entre as proposições de Dallembach e o exercício poético das metaficções historiográficas, analisando como a especularidade poderia favorecer o exercício da diferença e da afirmação de um sujeito-autor que busca o seu protagonismo no texto, a exemplo das mulheres cartunistas.

Abyme é uma palavra arcaica que remete aos braços heráldicos, cuja estrutura física repetia internamente as mesmas formas que delineavam sua margem, num processo de encaixotamento. A ideia de “espelhos no texto” considera narrativas que conseguiam, no seu decorrer, preservar uma repetição estrutural em seus desdobramentos, sejam relacionados à forma ou ao conteúdo.

É André Gidé que atribui ao termo uma função textual, ao refletir sobre suas incursões subjetivas no texto. Seu pensamento é o ponto de partida para o ensaio de Dallembach, que toma na *mise en abyme* gideana a atribuição da função de narrador a um personagem específico, que é, por sua vez, também imbuído de desempenhar o que seria o relato do próprio sujeito-autor.

A composição *mise em abyme* também se caracterizaria pela capacidade de manter uma equivalência temática e de consistência nos muitos desdobramentos reflexivos da obra, o texto seria um todo que se decompõe em unidades menores, mas



que possuem uma nítida relação de filiação e pertença com a unidade maior que lhes agrega. Por isso Dallembach chama a escrita em abismo de *sinedóquica*, o que vem a

référer l'un à l'autre les deux ples autour desquels la réflexivité s'organise et avancer la définition suivante : une réflexion est un énoncé qui renvoie à l'énoncé, à l' énonciation ou au code du récit. Apparaît alors, souligné par cete phrase, le fait que toute réflexion est un procédé de surcharge sémantique ou, pour le dire autrement, que l'énoncé supportant la réflexivité fonctionne au moins sur deux niveaux: celui du récit où il intervient comme élément d'une méta-signification permettant au récit de se prendre pour thème. (DALLENBACH, 1978, p. 62)

Sem menosprezar as diversas categorizações elaboradas por Dallembach na tentativa de lapidar e legitimar o conceito, assumindo as nuances e gradações da *mise em abyme* no texto, o que vamos propor nesse artigo é a compreensão dessa escrita especular por meio da repetição e reincidência de um tema maior em seus desdobramentos menores, que reiteram o sentido do primeiro, numa relação que se sustenta nas expectativas que o autor estabelece entre si e o seu texto.

Em seus diferentes graus, nos interessa observar as meta-narrativas que reiteram esse discurso do eu na obra *Fun Home, uma tragicomédia em família*, da cartunista Alison Bechdel.

O espelho performativo

Desde a publicação de “Problema do gênero”, Butler (1990) instalou o debate acerca das contradições dos estudos de gênero em admitir a existência de uma categoria fixa “mulheres”, que atende ao efeito de representatividade política e histórica destas, mas, as universaliza num patamar de sujeito universal. Uma construção que cristaliza uma identidade essencialista e binária de gênero e evita a problematização em torno da diversidade e da diferença, negando as transformações e deslocamentos que a ‘identidade de gênero’ estabelece em volta de si mesma. Em vez disso, os estudos de Butler admitem que o gênero, justamente por ser uma ficção, uma performance, que cumpre uma função social ao encenar papéis de gênero, em sua falibilidade ao manter essas ficções, ocasiona trocas e negociações de sentido.

Ao propor que o gênero é um *efeito* de sentido obtido pela “repetição estilizada de uma série de atos”, Butler (2003) expõe a institucionalização contida nesta categoria, bem como suas fragilidades e pontos passíveis de erosão em sua consistência enquanto



categoria representativa. Fazendo isto, abre mão de uma possibilidade de agência, mas deixa entrever outra. Ao identificar o caráter performativo destas normas instituídas pela constatare repetição, admite que o mero desvio expõe a constituição normativa do gênero, podendo, também, deste modo, subvertê-la.

O corpo, na acepção de Butler, é um entrelugar. É o sistema de ressignificação onde um travestismo simbólico seria capaz de reinscrever o sujeito para além dos discursos monolíticos:

[...] atos, gestos e desejo produzem o efeito de um núcleo ou substância interna, mas o produzem na superfície do corpo, por meio do jogo de ausências significantes, que sugerem, mas nunca revelam, o princípio organizador da identidade como causa. Esses [...] são performativos no sentido de que a essência ou identidade que por outro lado pretendem expressar são fabricações manufaturadas e sustentadas por signos corpóreos e outros meios discursivos. (BUTLER, 2003, p. 134).

A performance evidenciaria que o gênero seria efeito e não causa ou origem, tendo, portanto, que ser repensado como uma categoria de representação política e simbólica. A reinscrição no corpo é vista como uma permeabilidade das fronteiras inteligíveis.

Na reconstrução dos corpos, o desejo que os permite existir é cerceado pela fobia fantasmática que os ronda e reprime. Entretanto, a persistência e a multiplicidade dessas identidades conflituosas “criam oportunidades críticas de expor os limites e os objetivos reguladores desse campo de inteligibilidade” (idem, p. 39).

Sobretudo no caso de mulheres que representam mulheres, que reinscrevem os signos de seus corpos e de sua história num contexto onde as possibilidades de criação trafegam pelas fronteiras dos estereótipos de gênero estão, assim, atuando na paisagem conflituosa do hibridismo e da performatividade.

Se, por um lado, elas estão atadas aos signos impostos numa hierarquia que diz respeito a uma matriz hegemônica da produção cultural, por outro, se defrontam com a possibilidade da desconstrução performativa, capaz de denunciar a ordem mantida e regulada para a perpetuação das representações possíveis por meio da repetição de sinais arbitrários dentro desse mesmo campo simbólico.

A transformação do gênero e a tradução das relações desiguais presentes na construção dessas identidades tornam-se uma possibilidade capaz de se materializar fora da lei e da sentença – ou seja, da sociedade e da representação – um movimento que interrompa essas constantes.



Neste sentido, observamos que a mudança de códigos em objetos da cultura de massas tem o potencial de reconfiguração de sentidos, onde resistências poderiam ser moldadas a partir de novos processos de significação. Por meio da observação das reviravoltas de significação no plano do conteúdo midiático, podemos compreender como o abjeto se reconfigura, seja por sua exclusão, seja por seu reposicionamento.

Das formas tradicionais, colonizadas, patriarcais, estáveis e estereotipadas, observamos que é uma escolha das cartunistas que produzem autobiografias a adoção de formas dissidentes, muitas vezes resvalando para aquilo que a norma elege como padrão e mesmo afirmando-se pela adoção de uma corporalidade convencionalmente abjeta.

Tomando a abjeção no sentido em que Butler a descreve como a ação de produzir uma ação fora do senso comum, do discurso convencional, produzindo sentido a partir das zonas tidas como inabitáveis, mas, que, para ela

están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo "invivable" es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos. Esta zona de inhabilitación constituirá el límite que defina el terreno del sujeto; constituirá ese sitio de identificaciones temidas contra las cuales -y en virtud de las cuales- el terreno del sujeto circunscribirá su propia pretensión a la autonomía y a la vida. (BUTLER, ano, p.20-21).

Ao auto-representar-se, Bechdel utiliza o texto gráfico de sua narrativa quadrinhística como instrumento de reflexividade, da caricatura, das referências literárias e da metalinguagem que mescla ficção e real. Mas, ao expor uma identidade sexual dissidente, exercita também a performatividade, promovendo uma reescritura do corpo, que emerge desde as suas zonas de invisibilidade e é alçado à esfera pública da representação.

A narrativa reversa de Alison Bechdel

Bechdel, em seu romance de memórias que reconstitui a convivência com seu pai – até o episódio do que, segundo a autora, deve ter sido o suicídio deste – revira os arquivos pessoais e familiares na tentativa de elucidar a complexidade de sentimentos que os aproxima – descrevendo momentos de distância e proximidade, reflexo e refração.

Para entender os motivos que poderiam ter levado o homem de 44 anos a tomar tão drástica escolha, a quadrinista investe – e convida o leitor – a enveredar por um



trabalho investigativo, onde vasculha qualquer possível evidência das pistas deixadas, em vida e arte, que ajudassem a compor as pequenas porções de um quebra-cabeça. Cujas soluções traduz o quadro que a leva à constatação da condição de homossexualidade em que vivia o pai - e coincide imediatamente com a consciência desperta sobre sua própria homossexualidade.

O traço caricatural de Bechdel é similar em toda a extensão da obra, orquestrado na divisão em capítulos e, naturalmente, em quadros sequenciais, como compete ao gênero dos quadrinhos, mas há variações de estilo – de pigmentação, coloração, grafia, fonte tipográfica – numa forçosa tentativa de representar, com o máximo de verossimilhança, diferentes tipos de impresso – vestígios documentais, ali integrados com o carimbo da assinatura do texto e do pincel da autora.

Ao longo das duzentas e trinta e nove páginas de *Fun Home* assistimos a uma sucessão de reproduções – mais ou menos realistas – de fotos de família, jornais e outros tipos de impressos, fontes tipográficas de máquinas de datilografia, cartões postais, passaportes, selos, capas de antigas edições de obras canônicas, verbetes de dicionário, páginas destacadas de gibi, poemas datilografados, trechos de contas, lápides, epitáfios, sua própria caligrafia e dos seus pais, as páginas de seus diários e suas devidas rasuras, verbetes de dicionário, timbres de papel de carta, rótulos, cartazes e ainda outros exemplos – alguns possivelmente não identificados, tal a perfeita integração que tais indícios de realidade ganham ao longo da narrativa.

Bechdel, que abertamente lida com a culpa de saber que seu pai faleceu algumas semanas após sua declaração pessoal de homossexualidade, ao recompor o seu retrato em branco e preto, move uma arqueologia afetiva, juntando pistas, excertos, fotos e vestígios, encontrados em arquivos ou trazidos de suas recordações cuidadosamente revividas, o resultado dessa mescla, ela reconhece, é um quadro estético que está entre o real e a ficção:

“Faço uso dessas alusões a Henry James e Fitzgerald não só como recursos descritivos, mas porque meus pais são mais reais para mim em termos de ficção. E talvez o meu distanciamento estético transmita melhor o clima ártico de minha família do que qualquer comparação literária” (Bechdel, 2006, p. 73).

Ao longo de todo o livro, a ficção é um elemento de intertextualidade que reitera o tema maior da obra: o encontro da autora com seu pai e a redenção de ambos do estigma que permeia a condição gay.

Para entender o enigma de Bruce Bechdel, Alison busca as suas referências literárias. Na juventude, trocando cartas com a mãe, ele era Scott Fitzgerald – ou, fisicamente, numa versão aproximada, Robert Redford no papel de O grande Gatsby, mais tarde, ele seria os trechos de Albert Camus grifados em seu livro. Em seus momentos de maior feminilidade – na paixão por plantas, roupas e decoração de interiores – ela o descobre nos versos de Marcel Proust. No momento em que ela se dá conta das circunstâncias de sua morte, os dois são Stephen Dedalus e Leopold Bloom, personagens de James Joyce.

Proust chamava os homossexuais de ‘invertidos’, e é como inversões diretas um do outro que ela retrata a si e a ele.



Figura 1: Invertidos (BECHDEL, 2006, p.21)

Na troca literária com o pai, Bechdel encontra o fundamento capaz de explicar as escolhas dele, sua dificuldade em lidar com uma identidade erótica que possivelmente não cabia no mundo conservador em que havia nascido.

O capítulo *À sombra das raparigas em flor* mostra a reprodução de uma figura andrógina vestindo maiô e uma toalha em torno da cabeça.



Figura 2: Andrógino (BECHDEL, 2006, p. 94)

Bechdel lembra as habilidades do pai com a jardinagem, seu cuidado com plantas e especial apego com flores, cultivadas no jardim e presentes na decoração da casa. Das lembranças do pai trabalhando em meio às plantas, surge a figura de Roy, o *baby sitter*, numa fotografia bastante reveladora, em que ele dorme com pouca roupa ao lado de uma janela, de onde escapa um filete de luz, uma imagem de atmosfera etérea, sedutora. Ao mostrar que o original daquela reprodução estava num dos negativos com fotos da família, Bechdel reflete que o segredo do pai estava ao alcance de um olhar mais atento.

Da citação de Proust, dos homossexuais como homens invertidos, a autora deduz a si e ao pai também como inversões um do outro – femininos e masculinos invertidos, ambos, e, portanto, semelhantes em sua diferença. Essa visão do gênero como algo maior que o recorte entre categorias sociais capazes de estruturar núcleos familiares é o a grande afirmação do livro e a tese por trás de suas várias reconstituições afetivas de meta-documentos historiográficos, aquilo que ela chama de um complexo de Édipo às avessas. A jovem de toalha da fotografia central da primeira página deste capítulo, sabemos então, era Bruce Bechdel, numa fotografia tirada aos 20 anos de idade.

Por meio dessas reproduções de semi-realidade, quando a autora desenha, num traço diferenciado, as fotografias – que ganham um tom solene, factual – estabelece-se uma sinergia entre as partes destacadas da obra e os demais desenhos, de conteúdo icônico menos referencial, cumpre-se um entendimento que é pontuado pelas pequenas diferenças – mesmo em outros níveis textuais, o texto mantém a sua consistência e afirma o seu sentido.

Ao lado da foto feminina do pai, a autora coloca duas polaróides, uma imagem ‘masculina’ dele e uma foto sua, que a exibe com seus cabelos curtos e roupão. Revelando a semelhança física entre os dois e uma mesma postura amorosa e sorridente, Bechdel aposta que eram, ambas, fotografias produzidas por seus amantes, reafirmando sua tese de que aquela era uma história de ocaso e renascimento, possível na continuidade entre os dois - evocada também pela imagem da serpente de oroboros - onde o fim de um é o início do outro.



Figura 3: Duplos (BECHDEL, 2006, p.126)

Nas últimas páginas do livro, Bechdel recorre aos trechos de Ulisses, livro que o pai havia lhe recomendado, umas das pistas possíveis na trajetória de reconstituição do elo que os unia em abismo.

“Na difícil narrativa reversa que impulsiona nossas histórias entrelaçadas, ele estava lá para me pegar quando eu saltei” – nessa última frase, afirma tacitamente que o



desfecho de seu livro não é um fim, mas enseja um novo começo. A continuidade numa nova dobra subjetiva que a reflete, menor e contida numa fração no interior do espelho, aprisionada e livre em seu próprio texto.

No texto de Bechdel, a estética especular oferece a prospecção pretendida por uma narrativa na qual se intui a autoconsciência e o testemunho, com suas disrupções e contrastes, projetando uma identidade em construção, para além dos crivos e padrões do estereótipo e do estigma. Por outro lado, o caráter do duplo – as sexualidades invertidas e complementares de Bechdel e de seu pai – que a autora afirma com persistência ao longo de toda a obra, expõem o jogo performativo na desconstrução das identidades de gênero convencionais e na disputa em prol do abjeto, do renegado, do invisível e do deslocado por um lugar narrativo na representação do gênero diverso.

REFERÊNCIAS

- BECHDEL, A. **Fun Home** – uma tragicomédia em família. Conrad: Rio de Janeiro, 2006.
- BHABHA, H. **O local da Cultura**. Trad: Myriam Ávila, Eliana Reis, Gláucia Gonçalves. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.
- BUTLER, J. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del "sexo" - 1a. ed. Paidós: Buenos Aires, 2002
- _____. **Problema de gênero**: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- DALLEMBACH, L. **Le Récit Spéculaire**. Paris: Editions du Seuil, 1977.
- FOUCAULT, M. **A história da sexualidade 1**: a vontade de saber. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1993.
- HUTCHEON, L. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1990.
- HUTCHEON, L. **Narcissistic narrative**: the metafictional paradox. 2 ed. New York: Methuen, 1984.
- KAPLAN, E. A. **A mulher e o cinema**: os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995
- MULVEY, L. **Visual Pleasure and Narrative Cinema**. Screen, v. 16, n. 3, p. 6-27, Autumn 1975.
- MORAGA, C. **Loving in the war years**: o que nunca pasó por sus lábios. Boston: South End Press, 1983.
- RICHARD, N. **De la Literatura de mujeres a la textualidad femenina**. In Escribir em los bordes. Santiago do Chile: Cuarto Propio, 1990.
- RUSSO, M. **O Grotesco feminino: risco, excesso e modernidade**. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- GOMES, L. F. **Cinema nacional**: caminhos percorridos. São Paulo: Ed.USP, 2007.