UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

DÉBORA CRISTINA FERREIRA CAMARGO

FUN HOME: Os efeitos de referencialidade na
autobiografia de Alison Bechdel

SÃO PAULO – S.P.
2013

DÉBORA CRISTINA FERREIRA DE CAMARGO

FUN HOME: Os efeitos de referencialidade na
autobiografia de Alison Bechdel

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP/São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Semiótica e Linguística Geral.

Linha de pesquisa: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte

Bolsa: CAPES

SÃO PAULO – S.P.
2013

Nome: CAMARGO, Débora C. Ferreira

Título: *Fun Home*: Os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel.

Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-graduação em Linguística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP/São Paulo, como requisito para obtenção do título de Mestre em Semiótica e Linguística Geral.

Linha de pesquisa: Semiótica e Linguística Geral

Orientador: Prof. Dr. Antonio Vicente Pietroforte

Bolsa: CAPES

Data da defesa: ____/____/____

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Antonio Vicente Seraphim Pietroforte
Universidade de São Paulo (USP)

Orientador

Prof. Dr. Ivã Carlos Lopes
Universidade de São Paulo (USP)

Membro Titular

Prof. Dr. Jean Cristtus Portela
Universidade Estadual Paulista (UNESP)

Membro Titular

Local: Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
USP – São Paulo

À minha mãe, que me ensinou o valor do conhecimento e as consequências de ser mulher.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Maria e Tarcício e ao meu irmão, Danilo, pelo incondicional apoio e carinho.

Ao meu mestre, Antonio Vicente Pietroforte, por acreditar no meu trabalho e pelos ensinamentos ao longo do caminho.

À Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, pela formação.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) pela bolsa concedida para a produção deste trabalho.

Aos professores Norma Discini, Ivã Lopes e Elisabeth Harkot de La Taille pelos excelentes cursos ministrados que contribuíram para elaboração desta dissertação.

Aos amigos do grupo de pós: Alpha, Paula, Carol Santana, Ilca, Júlia, Tami, Carol Tomasi, Carol Lemos, Thiago e Cleyton pela companhia e por tornarem o árduo caminho acadêmico menos solitário.

Às amigas Luísa, Dree, Julia, Marina, Maria, Paty, Cíntia, Stella e Josi pela vida dividida.

À Luciana pela paciência e pelo estímulo diário.

*Cada vez que ‘tomamos posição’ nesse mundo, cada vez que
o submetemos a um ponto de vista, revivemos o ato
a partir do qual toda significação toma forma.
(FONTANILLE, 2011, p. 45).*

*É sem dúvida impossível tratar qualquer problema humano
sem preconceito: a própria maneira de pôr as questões,
as perspectivas adotadas pressupõem uma hierarquia de interesses:
toda qualidade envolve valores. Não há descrição dita objetiva,
que não se erga sobre um fundo ético.
(BEAUVOIR, 1967, p.22)*

RESUMO

O estudo da literatura e de objetos artísticos, por um viés da teoria Semiótica greimasiana, prevê que todo sentido é gerado a partir de articulações semióticas que arquitetam um discurso presente em todo e qualquer texto. Desse modo, o presente trabalho propõe uma análise semiótica da autobiografia em quadrinhos de Alison Bechdel, *Fun Home: Uma tragicomédia em família*. Por meio da metodologia da Semiótica francesa, a presente análise descreve os artifícios discursivos de persuasão do gênero autobiográfico utilizados pela quadrinista norte-americana para convencer o leitor de que está diante de uma história real. Tais artifícios apontam para uma aproximação da realidade por meio de efeitos de sentido predominantemente referenciais. No entanto, Bechdel (2007b) complexifica tal aproximação, ficcionalizando seus personagens por meio da literatura, não só pela própria natureza do enunciado, mas também como artifício discursivo no interior do texto. Além do gênero autobiográfico, analisa-se a estrutura dos quadrinhos e os efeitos de sentido produzidos pelo sincretismo inerente ao gênero, isto é, a relação entre texto verbal e texto visual. Também é analisada a temática lésbica que permeia todo o enunciado e a rede discursiva polêmica que problematiza. Na obra de Bechdel encontram-se, portanto, as relações entre o gênero autobiográfico, a sua textualização por meio do sistema dos quadrinhos e a pertinência entre eles para a literatura que abrange a temática lésbica.

Palavras – chave: Autobiografia. Semiótica. Quadrinhos. Lésbica.

ABSTRACT

The study of literature and art objects from the standpoint of the Greimasian Semiotic Theory indicates that all meaning is generated from semiotic articulations that construct a discourse in any given text. Thus, this study proposes a semiotic analysis of Alison Bechdel's graphic autobiography *Fun Home: A Family Tragicomic*. Through the methodology of French semiotics, this analysis describes the discursive devices of persuasion of the autobiographical genre used by the North American cartoonist to convince the reader that they are faced with a real story. Such devices point to an approximation of reality through predominantly referential meaning effects. However, Bechdel (2007b) complicates such an approximation, fictionalizing her characters through literature, not only due to the nature of the utterance, but also as a discursive device within the text. Besides the autobiographical genre, we analyze the structure of comics and the meaning effects produced by the syncretism inherent in the genre, that is, the relationship between verbal text and visual text. Also analyzed are the lesbian issues that permeate the whole utterance and the controversial discursive network that it examines. The proposal is to open a dialogue between language studies, sexuality studies and gender studies. In Bechdel's work there is, therefore, the relationship between the autobiographical genre, its textualization through the system of comics and their relevance for a literature encompassing lesbian issues

Keywords: Autobiography. Semiotics. Graphic novel. Lesbian.

SUMÁRIO

Introdução	9
CAPÍTULO 1 A QUADRINISTA	12
1.1 A obra e os jogos da enunciação	14
1.2 HQ e autobiografia	16
1.3 Os jogos temporais	22
1.4 Dos jogos espaciais – os quadrinhos.	30
1.5. Temporalidade, espacialidade e temática da morte.	34
1.6 A presença da morte em <i>Fun Home</i>	44
CAPÍTULO 2 A FILHA.....	46
2.1 Relação entre o discurso mítico e referencial: as possíveis leituras de um texto	48
2.2 A construção da realidade em <i>Fun Home</i> : a mentira do pai e a verdade da filha	53
2.3 A filha quadrinista: sobre a temática metalinguística.....	59
2.4 O Fazer missivo e a construção da identidade.....	63
CAPÍTULO 3 A LÉSBICA.....	71
3.1 A imanência da linguagem	73
3.2 A temática lésbica.....	74
3.3 A temática lésbica na literatura	78
3.4 Os discursos sobre gênero	84
3.5 A temática lésbica e o gênero em <i>Fun Home</i>	92
CONSIDERAÇÕES FINAIS	103
REFERÊNCIAS	105

Introdução

O presente trabalho concentra-se na área de estudos linguísticos e literários que utiliza como metodologia de pesquisa a Semiótica. No entanto, há várias semióticas e diferentes tipos de metodologias que se detêm à problemática da geração da significação e ao funcionamento dos diversos sistemas de signos. A escolha pela semiótica proposta por Algirdas Julien Greimas dá-se por ser a semiótica que se preocupa com o texto, uma semiótica textual, portanto, que procura dar conta do estudo do texto e dos discursos que articula. Além disso, a metodologia da semiótica francesa disponibiliza ferramentas de análise eficazes para o estudo da complexa relação entre enunciador e enunciatário inscrita nos textos.

Assim, esse é um trabalho sobre o processo de enunciação e, por consequência, sobre como se dá a construção do enunciado (pressuposto da enunciação). É, portanto, um trabalho de análise textual, já que o texto é o lugar onde o enunciado se organiza. Por isso toda a análise se desenvolve a partir da análise do texto *Fun Home* de Alison Bechdel (2007b), *corpus* e objeto do presente estudo. A escolha por um único texto de um único autor busca dar uniformidade à pesquisa e às questões sugeridas pela semiótica greimasiana.

Fun Home (2007b) é uma história em quadrinhos de gênero autobiográfico que narra a vida da quadrinista norte-americana Alison Bechdel e sua complexa relação com seu pai, Bruce Bechdel. Em função da especificidade da HQ autobiográfica, desenvolve-se a análise de três papéis temáticos e suas implicações discursivas e textuais, em outras palavras, as implicações semióticas construídas no texto de Bechdel.

De acordo com os autores do dicionário de Semiótica encontramos as seguintes definições para papel temático (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 496)

1. No quadro da semântica discursiva, o percurso temático é a manifestação isotópica, mas disseminada de um tema, redutível a um papel temático.
2. Entende-se por papel temático a representação, sob forma actancial, de um tema ou de um percurso temático (o percurso “pescar”, por exemplo, pode ser condensado ou resumido pelo papel “pescador”).

Desse modo, no primeiro capítulo, intitulado “A quadrinista”, discute-se a enunciação e o papel temático do enunciador, em particular, o papel temático da quadrinista desenvolvendo as particularidades da enunciação sincrética inerente à estrutura dos quadrinhos. Destaca-se a presença do enunciador que aparece na enunciação enunciada. A quadrinista é a enunciativa e, desse modo, é uma instância pressuposta de qualquer discurso

textualizado em quadrinhos, no entanto, como se trata de uma autobiografia, o simulacro da presença da quadrinista na enunciação enunciada é pertinente para que se mantenha a coerência autobiográfica de narrar a história de uma vida real. Portanto, no primeiro capítulo, desenvolve-se a análise da enunciação de *Fun Home* (2007b), as relações entre enunciador e enunciatário na narrativa, as particularidades do texto sincrético e principalmente, a presença, ainda que em simulacro, do enunciador como elemento constituinte da significação da obra. Em outras palavras, Alison Bechdel “está” na própria narrativa que constrói.

Já no segundo capítulo, intitulado “A filha”, desenvolve-se o papel temático do ator Alison por meio da temática familiar, já que a relação entre Alison (filha) e Bruce (pai) pode ser considerada como o elemento desencadeador do fluxo narrativo. É a partir da identificação e oposição entre filha e pai que as identidades dos atores são construídas no interior do texto. Aplica-se, assim, a teoria proposta por Zibelberg (2006) sobre o fazer missivo, para compreender como a identificação e oposição entre esses dois sujeitos articula o sentido da narrativa. Também é no segundo capítulo que se desenvolve a análise da interdiscursividade que *Fun Home* mantém com outras obras literárias. Ademais, por meio da análise da temática familiar demonstrar-se-á as leituras possíveis do texto em um nível prático, mítico e metalinguístico e as consequências dessas leituras assim como as significações que organizam.

No terceiro capítulo, “A lésbica”, analisa-se a especificidade da quadrinista e da filha, ou seja, da construção da identidade particular do sujeito. Porque se há muitas quadrinistas e muitas filhas, o que especifica o conteúdo da narrativa de *Fun Home* (2007b) é que se trata de uma quadrinista lésbica filha de um pai gay. Desse modo, no último capítulo desenvolve-se a análise da temática lésbica por meio de uma pesquisa lexicográfica e ainda o estudo da temática nos discursos literários. Em seguida, pretende-se dialogar com a metodologia proposta pelos estudos de gênero, principalmente, com o pensamento de Judith Butler (2003) para demonstrar a especificidade e engenhosidade da obra de Alison Bechdel.

Segundo Umberto Eco, o objeto de análise mais difícil é a obra do autor novo e contemporâneo, aquele que ainda não apresenta bibliografia crítica de base. Isso ocorre porque a capacidade crítica pode perder-se por falta de bases canônicas e de perspectivas seguras para encaminhar a pesquisa (ECO, 2001, p. 33). Conforme tal perspectiva, concentrar a atenção da dissertação sobre *Fun Home* (2007b), publicado recentemente, no ano de 2006, parece ser extremamente perigoso e desafiador. Se por um lado o texto contemporâneo possibilita breve e facilitado trabalho na coleta de material de pesquisa, por outro lado a

ausência de uma sólida bibliografia crítica pode tornar o processo de construção da pesquisa em um caminho árduo, difícil e até mesmo solitário. Portanto, distante de querer estabelecer interpretações subjetivas ou objetivas sobre a obra da quadrinista norte-americana, o presente trabalho propõe-se a demonstrar parte da engenhosidade que estrutura a obra, descrevendo como se articula a narrativa. Por meio de determinados pontos de vista, também se pretende apontar a importância das temáticas problematizadas no enunciado. Em última instância este é um trabalho analítico e descritivo sobre uma autobiografia em quadrinhos e acima de tudo, é um estudo sobre a obra da cartunista Alison Bechdel.

Segundo o próprio enunciado de *Fun Home* (2007b), “o que se perde na tradução é a complexidade da própria perda” (BECHDEL, 2007, p. 126). Alison, refere-se à dificuldade de traduzir a palavra “*perdu*”, do francês, para o inglês. O presente trabalho, contudo, usará nos exemplos ilustrativos a tradução brasileira de *Fun Home* (2007b) por dois motivos. Em primeiro lugar, devido ao fato de que o trabalho foi financiado pelo governo brasileiro e pretende-se dialogar com o leitor, estudante e pesquisador brasileiro; em segundo lugar, não será pertinente para a análise a estrutura do plano de expressão do texto verbal, originalmente estruturado em língua inglesa. No entanto, recomenda-se a leitura da obra original, já que se considera também de grande engenhosidade a escrita de Alison Bechdel.

CAPÍTULO 1

A QUADRINISTA

*Quando a arte da narrativa procura ir além da simples
decoração, quando ela ousa imitar a realidade numa
cadeia sucessiva de eventos e consequências e, com isso, evocar
empatia, a dimensão do tempo é um ingrediente indispensável.*
(EISNER, 2010, p.30)

1.1 A obra e os jogos da enunciação

Publicado em 2006, *Fun Home*

é uma obra pioneira que eleva dois gêneros (quadrinhos e relato autobiográfico) a novos patamares, com quadros que combinam o detalhismo e o apuramento técnico de R. Crumb com uma seriedade, complexidade emocional e um espírito inovador totalmente pessoais. (WISLEY, 2006)

A crítica do *New York Times Book Review* apresenta a questão de como a obra de Bechdel complexifica o campo literário, porque nela fundem-se a linguagem dos quadrinhos e da autobiografia, além de ser uma obra de extrema importância para a literatura de temática lésbica.

Alison Bechdel nasceu em 1960 e começou a publicar suas histórias em quadrinhos em 1983. Durante os anos 1980 e 1990, publicou a longa série *Dykes to watch out for*, entre outros trabalhos publicados em jornais feministas e revistas destinadas ao público GLBTT (gays, lésbicas, bissexuais, transexuais e travestis). Todavia, foi com a autobiografia *Fun Home: Uma tragicomédia em família* (2007b) que a crítica aclamou Alison Bechdel como uma das melhores quadrinistas contemporâneas. O livro recebeu o prêmio de melhor livro de 2006 pela revista *Time* e em 2007 ganhou o prêmio mais importante dos quadrinhos, o *Eisner Award*, como melhor *Reality-Based Works*. Além disso, logo após a publicação, *Fun Home* (2007b) tornou-se um *best-selling* e foi traduzido para diversas línguas.

O sucesso de *Fun Home* (2007b) produziu análises e críticas eufóricas sobre o livro, entre os mais elogiosos é comum uma euforia em relação à densidade emocional e à riqueza de detalhes do enunciado, tanto no texto verbal quanto no texto visual da HQ. No entanto, o presente trabalho pretende descrever não o quê, mas sim como a engenhosidade do trabalho de Bechdel constrói e produz sentidos por meio de articulações semióticas. Os modelos da teoria da semiótica greimasiana permitem analisar a estrutura que sustenta os discursos e os sentidos produzidos em *Fun Home* (2007b), que depura o gênero autobiográfico e transforma-o em linguagem de quadrinhos.

Em *Fun Home* (2007b) encontra-se uma narrativa sobre a vida de Alison Bechdel, que viveu sua infância em Lock Haven, cidade provinciana do estado da Pensilvânia, nos Estados Unidos. A narrativa da vida de Alison está centrada nas relações familiares, principalmente, na relação com seu pai, Bruce Bechdel, homossexual enrustido que sofreu uma morte trágica

ao ser atropelado por um caminhão. A natureza da sua morte, se foi ou não um acidente, é questionada frequentemente no enunciado, e em diversos momentos o narrador sugere a desconfiança de que seu pai cometeu suicídio. A dúvida parece ser o estímulo da narrativa que mergulha na vida de Bruce e revela seus segredos ao leitor, tal revelação parece libertar o narrador de seus próprios conflitos criativos, sexuais e familiares.

Todo enunciado é centrado nas relações entre pai e filha, assim, conta-se a vida de Alison Bechdel até os seus vinte anos, época em que Bruce Bechdel morreu e que Alison revelou-se lésbica para sua família. A morte do pai e a descoberta sexual de Alison são, de fato, os dois acontecimentos que permeiam todo enunciado de *Fun Home* (2007b) e estruturam a narrativa, e na relação entre esses dois fatos, portanto, que se desenvolverá a presente análise.

A narrativa da vida de Alison Bechdel é apresentada ao leitor por meio do discurso autobiográfico o que produz efeitos de sentidos particulares na narrativa. Assim, todo texto literário que se propõe a produzir prazer estético e impacto emocional no leitor pressupõe um contrato de veridicção entre enunciadador e enunciatário, de acordo com as coerções do gênero escolhido em que o texto se manifesta. Segundo os autores do Dicionário de semiótica:

No nível da estrutura da enunciação apresenta-se como contrato enunciativo ou como contrato de veridicção, já que visa estabelecer uma convenção fiduciária entre o enunciadador e o enunciatário, referindo-se ao estatuto veridictório (ao dizer-verdadeiro) do discurso enunciado. O contrato fiduciário, que assim se instaura, pode repousar numa evidência (isto é, numa sequência imediata) ou então ser precedido de um fazer persuasivo (de um fazer-crer) do enunciadador, ao qual corresponde um fazer interpretativo (um crer) da parte do enunciatário. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 101)

Desse modo, é possível imaginar a enunciação como um objeto narrativo com sujeitos e objetos envolvidos e, ainda, pensar no enunciadador e no enunciatário como sujeitos que têm como objeto o enunciado. Por conseguinte, enunciadador e enunciatário são atores que regem a cena enunciativa dentro do “jogo” da enunciação e estabelecem um acordo, um contrato.

Ao analisar a relação entre enunciadador e enunciatário, a semiótica procura compreender como funcionam e são produzidos os efeitos de sentido de verdade, preestabelecidos entre os atores da enunciação, no acordo da cena enunciativa. Já que, quanto maior a intersecção entre enunciadador e enunciatário, melhor será a compreensão dos enunciados produzidos. É uma questão, então, de verossimilhança e não de veracidade dos fatos.

Para uma autobiografia como *Fun Home* (2007b), todavia, a relação entre enunciador e enunciatário prevê um efeito de sentido de referencialidade e verdade, já que se constrói no texto o simulacro de uma vida real. Por conseguinte, é necessário que o enunciador lance mão de diversos recursos discursivos para convencer efetivamente o enunciatário da realidade da narrativa. Além disso, *Fun Home* (2007b) é uma autobiografia em HQ, sendo que o gênero autobiográfico diz respeito ao plano de conteúdo e o gênero dos quadrinhos ao plano de expressão, portanto são gêneros que problematizam diferentes patamares do discurso. Deste modo, segue uma breve análise sobre os dois gêneros, para que se possa compreender quais são os artifícios discursivos utilizados pela autora norte-americana para construir efeitos de sentidos autobiográficos e como o sistema dos quadrinhos e sua natureza sincrética, ou seja, a distribuição entre o discurso verbal e visual, colaboram no contrato de veridicção pressuposto em uma autobiografia.

1.2 HQ e autobiografia

Os estudos de autobiografias, principalmente no campo da Teoria Literária, muitas vezes diferenciam o gênero autobiográfico simplesmente pela narrativa tratar da vida de uma pessoa real e pela verdade dessa narrativa em oposição ao que seria puramente ficcional (BARROS, 2006, p. 12). Para a Semiótica, no entanto, a autobiografia é um discurso debreado, que não designa a pessoa efetiva, mas constrói um simulacro do escritor no interior da obra (BARROS, 2006, p. 13). Desse modo, em uma autobiografia o enunciador utiliza-se de recursos linguísticos e discursivos para criar efeitos de sentido de verdade sobre uma vida real e persuade o enunciatário que acredita estar diante de uma experiência da vida efetiva.

Verifica-se, a seguir, quais foram os recursos utilizados por Bechdel para persuadir seu enunciatário e estabelecer contratos de veridicção. Segundo Mariana Luz Barros (2006, p. 33), duas das principais características da autobiografia são a identidade entre o narrador e o ator (personagem) realizada pela debreagem enunciativa do enunciado, e também a identidade entre ator e enunciador realizada pela coincidência do nome, que pode ser verificada pelo enunciatário na capa do livro. As duas características citadas aparecem em *Fun Home* (2007b) já no início da narrativa. A primeira, no primeiro quadro da HQ, dada pela debreagem enunciativa do enunciado do texto verbal, marcada pelo pronome possessivo “meu” e o pronome oblíquo “me”: “como muitos pais, o **meu** às vezes podia ser convencido a **me** levantar no avião”:

COMO MUITOS PAIS, O MEU ÀS VEZES
PODIA SER CONVENCIDO A ME LEVANTAR
NO "AVIÃO".

E a segunda, já no oitavo quadro de *Fun Home*, através do diálogo em que o nome “Alison” aparece como um vocativo, referindo-se à mesma figura (texto visual) que é identificada como o narrador-ator (BECHDEL, 2007b, p. 11):

NA VERDADE, ÉRAMOS ESTRANHOS,
EMBORA APENAS BEM MAIS TARDE EU
FOSSE ENTENDER O QUANTO. MAS NÃO
ÉRAMOS RICOS.

Desse modo, o contrato de veridicção previsto em autobiografias já está estabelecido no texto verbal nas primeiras páginas da autobiografia de Alison. Contudo, Bechdel ainda utiliza-se da linguagem visual para persuadir seu enunciatário, produzindo um efeito de

sentido de verdade. Isso se dá por meio da semelhança visual entre a fotografia da autora na contracapa do livro e as imagens desenhadas do narrador-ator. Esse recurso fortalece a ilusão, proposta por uma autobiografia, de convencer o leitor de que está diante de uma história “real” com personagens “reais”. O resultado desses recursos semióticos faz com que, mesmo sendo produtos do discurso e da linguagem, o texto de Bechdel projete uma ilusão de realidade, característica do discurso autobiográfico.

A prioridade aqui é demonstrar como Alison Bechdel utiliza-se, principalmente, da estrutura dos quadrinhos, ou seja, da relação entre texto verbal e visual, para produzir efeitos de sentido de referencialidade que colaboram na persuasão do enunciatário prevista na autobiografia. Logo, o gênero da HQ também produz um efeito de sentido de realidade ainda no plano de conteúdo do texto visual. A figuratividade presente no texto visual pode ser confundida muitas vezes com o plano de expressão. No entanto, a figuratividade ainda pertence ao plano de conteúdo, ocupando no percurso gerativo do sentido o patamar mais concreto e específico. Desse modo, se nos sistemas verbais o percurso figurativo é textualizado em palavras, na maioria das histórias em quadrinhos há articulação de palavras e imagens para expressar a figuratividade do conteúdo.

Os desenhos em uma HQ podem aproximar ou distanciar o enunciatário da realidade em razão da estabilização de um modo específico de desenhá-los; assim, podem ser mais referenciais, criando um efeito de sentido de realidade. É também comum no gênero da HQ o delírio figurativo, que produz um delírio visual que pode afastar o enunciatário da realidade, ou seja, no universo semântico construído em determinada HQ, as desestabilizações podem produzir efeitos de sentido que problematizam a estabilização construída anteriormente, produzindo delírios figurativos.

Porém, em *Fun Home* (2007b), a escolha de Bechdel parece ser o oposto do que Pietroforte (2009, p. 55) define como delírio figurativo por causa de uma estabilização que se mantém por todo o enunciado. E ainda, os desenhos são marcados por uma densidade icônica das figuras. Assim, as figuras presentes no texto visual são referenciais, o uso de fotografias e a semelhança já citada entre os desenhos e a fotografia na capa do livro do ator-narrador-enunciador produzem um efeito de sentido de realidade, ou ao menos de uma tentativa de desenhar a realidade como ela é, como um artifício semiótico de persuasão pressuposto no gênero autobiográfico. Em outras palavras, o desenho das personagens é proporcional ao que o leitor, em seu universo cultural, pode admitir como características humanas. Esse recurso discursivo utilizado por Bechdel é plausível, já que vai ao encontro da proposta da

autobiografia de contar a história de um sujeito efetivo, e a combinação entre os dispositivos discursivos do gênero da HQ com os do gênero autobiográfico gera um efeito de sentido no enunciatário de estar diante de uma história real.

É necessário esclarecer melhor, contudo, como essa relação entre a figuratividade do texto visual da HQ e as características que emanam do gênero autobiográfico produzem efeitos de sentido de referencialidade na construção da realidade da obra contemplada. Assim, não é apenas o estilo dos desenhos que pode demarcar uma tentativa de desenhar a realidade como ela é, mas também as relações internas entre os quadros do texto visual e os discursos referenciais utilizados por toda a narrativa (geográficos, históricos, míticos e literários) que sustentam a figuratividade de *Fun Home* (2007b), ora no texto visual, ora no texto verbal, e produzem efeitos de sentido na interdependência entre eles e na continuidade da temática autobiográfica.

Desse modo, nas críticas dos quadrinhos, há uma discussão relativa a como se dá a construção da realidade no gênero, protagonizada pelo estudioso da arte sequencial Scott Mccloud. Em seu livro *Desvendando os quadrinhos*, Mccloud (2005) propõe que o universo dos quadrinhos está articulado em um triângulo, de modo que os três vértices representam as categorias que o autor nomeia realidade, linguagem e plano das figuras, conforme a imagem a seguir:

Assim, segundo Mccloud (2005), os desenhos de uma determinada HQ se aproximariam do vértice inferior direito se abstraísse as formas, como o *cartoon*. Do mesmo modo, outra HQ que tivesse desenhos ricos em detalhes, quase fotográficos, se aproximaria do vértice inferior esquerdo. E ainda, as figuras, que para o autor são desenhos sobre objetos inanimados, estariam no vértice superior do triângulo proposto, em que as figuras “significam

elas mesmas” afirmando que tal modelo “representa o vocabulário pictórico total dos quadrinhos ou qualquer outra arte visual” (MCCLLOUD, 2005, p. 50-52).

Ora, para a semiótica de linha francesa, esse modelo parece pouco funcional para o olhar analítico, por apresentar desenhos que se aproximam do mundo natural, enquanto outros se distanciam, sem considerá-los como efeitos de sentido e explicar como são realizados tais procedimentos. Não cabe ao presente trabalho esclarecer totalmente essa problemática, no entanto, admite-se que existe um sistema inerente à natureza sincrética dos quadrinhos que pode produzir efeitos de sentido de realidade, ou seja, convencer ou não o seu enunciatário sobre a referencialidade de seus desenhos, na relação em que um determinado modo de desenhar se estabiliza em relação à outra HQ, por exemplo; ou ainda, nas relações e dependências internas de um mesmo quadrinho.

Para estudar os efeitos de sentido de referencialidade produzidos em uma autobiografia em quadrinhos, como *Fun Home* (2007b), existem pelo menos dois procedimentos de análise possíveis ao olhar semiótico: compará-la com outras autobiografias em quadrinhos e constatar as estruturas variáveis e as invariáveis; ou compreender como se dá o sistema interno da *graphic novel*, ou seja, as relações entre os quadros e a sequência inerente ao gênero, para revelar os efeitos de sentido que produzem no sistema interno da HQ. O presente trabalho, portanto, ocupa-se do segundo procedimento citado.

Dessa maneira, Bechdel utiliza diversos discursos referenciais e os quadriniza, ou seja, transforma discursos referenciais em linguagem de quadrinhos. Isso se dá quando, no texto visual da HQ, encontramos o desenho de um jornal, um mapa, a capa de um livro, entre outros exemplos. Assim, há uma temática referencial, retomada constantemente no enunciado, que produz efeitos de sentido denotativos no plano de conteúdo do texto visual de *Fun Home* (2007b), por meio da figuratividade dos desenhos. A hipótese aqui é que são esses discursos referenciais, que emanam de diversas figuras quadrinizadas, os responsáveis por produzir os efeitos de sentidos autobiográficos. Para entender melhor esse procedimento, seguem dois exemplos ilustrativos. No início do segundo capítulo de *Fun Home* encontramos o seguinte quadro (BECHDEL, 2007b, p. 33):

NA VERDADE, NÃO HÁ PROVAS DE QUE MEU
PAI SE MATOU.

O texto verbal apresenta uma dúvida de caráter subjetivo a ser pensada pelo leitor, no entanto, no texto visual, a figura do jornal que noticia a morte do pai de Alison projeta um efeito de sentido de referencialidade e objetividade, mantendo uma interdiscursividade com o discurso jornalístico que, por excelência, é um discurso que apaga as marcas da enunciação, buscando um efeito de sentido referencial. Ao menos, por enquanto, verifica-se que não é no plano de expressão da HQ que se encontra a referencialidade do quadro, mas no plano de conteúdo do nível discursivo do texto visual, ou seja, na figuratividade que apresenta um discurso referencial que convence o enunciatário e mantém a temática autobiográfica. Assim, não é a representação do jornal “real” do dia da morte de Bruce que está desenhado na HQ que é pertinente para a análise, nem o estilo do desenho, mas sim o discurso jornalístico, que possui um estatuto de referencialidade noticiando o acontecimento da morte de Bruce que está figurativizado no quadrinho. A data do jornal, o anúncio da morte de Bruce, as outras notícias “impressas” no jornal, marcadas pela enunciação enunciva, coerentes com o gênero jornalístico, produzem um efeito de sentido de realidade no enunciatário.

Outro exemplo, que pode confirmar essa hipótese, encontra-se no quadro a seguir, em que se apresenta o desenho do mapa da cidade onde a família Bechdel vivia (BECHDEL, 2007b, p. 36):

Da mesma maneira, não é o mapa “real” da cidade que está desenhado na HQ, e sim o discurso geográfico quadrinizado no sistema de *Fun Home* (2007b) que produz um efeito de sentido de objetividade, prático, denotativo, ou seja, referencial.

Por enquanto, destacaram-se os efeitos de sentidos que emanam da articulação semiótica presente na figuratividade do plano de conteúdo do texto visual e mantém relação com outros discursos de temática predominantemente referencial, como o jornalístico e o geográfico. Em suma, além da figuratividade em *Fun Home* (2007b) não produzir, em nenhum momento, um delírio figurativo interno, são os discursos referências quadrinizados e inseridos na figuratividade do texto visual da HQ que marcam a continuidade referencial por todo o enunciado e permitem demonstrar como o gênero autobiográfico textualizado em quadrinhos pode construir efeitos de sentido de realidade de um modo peculiar.

1.3 Os jogos temporais

Faz parte da estrutura do gênero autobiográfico a presença de um sujeito em disjunção temporal com o fato narrado. Existem, por conseguinte, dois tempos característicos da autobiografia: o tempo da narração e o tempo do narrado. É na relação entre esses dois tempos que se constroem os discursos autobiográficos. Visto que se encontra em disjunção temporal

com o tempo dos acontecimentos narrados, o sujeito constrói um simulacro dos fatos vividos para efetuar uma conjunção temporal, como explica Pietroforte:

Semioticamente, recordações são descritas de acordo com o seguinte processo narrativo: o sujeito narrativo, em disjunção espacial e temporal com determinado objeto de valor, promove, por meio da recordação e seu efeito de presentificar o passado, a conjunção temporal com esse objeto, ainda que em simulacro. (PIETROFORTE, 2010, p. 89)

Com relação ao enunciado de *Fun Home* (2007b), por meio da memória, o narrador busca esclarecer a morte trágica do pai e a relação que tal acontecimento poderia ter com a construção da sexualidade do próprio narrador. A disjunção com o pai, causada com a sua morte, parece ser reconstruída pela narrativa autobiográfica que recorda. Ao presentificar o passado, o narrador busca a conjunção temporal com os fatos passados que revelam, principalmente, os segredos do pai. E, justamente, por meio da revelação da homossexualidade enrustida de Bruce que Alison identifica-se com o pai morto e constrói um elo particular entre pai e filha na narrativa.

Conforme mencionado anteriormente, no discurso autobiográfico há, pelo menos, duas instâncias temporais: a temporalidade da narração e a temporalidade do narrado¹. Na primeira, o predomínio é do tempo pretérito, já na segunda, o tempo presente. Na HQ de Alison Bechdel (2007b), a divisão entre as duas instâncias temporais ocorre, predominantemente, entre texto verbal (tempo da narração) e texto visual (tempo do narrado). No entanto, também há texto verbal no texto visual. A hipótese aqui é que a divisão e estruturação do tempo da narração e o tempo do narrado na narrativa são, acima de tudo, os mecanismos produzidos pela sintaxe discursiva, ou seja, o processo de instauração de pessoa, tempo e espaço no enunciado.

Para melhor entender como a temporalidade linguística de *Fun Home* (2007b) produz efeitos de sentido, faz-se necessário esclarecer ao leitor alguns conceitos utilizados pela semiótica para explicar como o discurso constrói simulacros de pessoas, tempos e espaços no enunciado.

A enunciação é a instância logicamente pressuposta pela existência do enunciado. Por ser uma práxis, um ato, a enunciação só pode estar implícita no enunciado e nunca explícita, o mesmo procedimento sucede com os atores da enunciação, o enunciador e o enunciatário. No

1 Sobre os discursos autobiográficos e a temporalidade do narrado e da narração, recomenda-se a leitura do trabalho “A arquitetura da memória” de Mariana Luz de Pessoa Barros (2006) indicado em nossa bibliografia. A autora também propõe uma temporalidade da memória que não será desenvolvida no presente trabalho.

entanto, por meio do enunciado e do estudo da sintaxe discursiva é possível verificar marcas e traços da enunciação, essas não são a enunciação propriamente dita, mas o que chamamos em semiótica de enunciação enunciada, como afirmam Greimas e Courtès (2008, p. 168):

Frequentemente insistimos numa confusão lamentável entre a enunciação propriamente dita, cujo modo de existência é ser pressuposto lógico do enunciado, e a enunciação enunciada (ou narrada), que é apenas o simulacro que imita, dentro do discurso, o fazer enunciativo: o “eu”, o “aqui” ou o “agora”, encontrados no discurso enunciado, não representam de maneira nenhuma o sujeito, o espaço e o tempo da enunciação.

Em outras palavras, Fiorin (2010, p. 36) explica que existem dois conjuntos no texto-objeto, o primeiro é o que carrega as marcas da instância da enunciação, a *enunciação enunciada*; e o segundo, é o que chamamos de *enunciado enunciado* por não apresentar as marcas da enunciação.

De acordo com Benveniste (1995, p. 279), constata-se nos estudos linguísticos a centralidade da categoria de pessoa para a construção de um discurso, e a dependência das categorias de tempo e espaço em relação ao sujeito que enuncia. A enunciação é o lugar da instauração do sujeito, portanto, o lugar do eu, aqui e agora (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 167). Em termos semióticos, os mecanismos de instauração de pessoas, tempo e espaços nos enunciados são chamados de *embreagem* e *debreagem*. A debragem é a operação de caráter disjuntivo pela qual a instância da enunciação projeta para fora de si um não-eu (debreagem actancial), um não-aqui (debreagem espacial) e um não-agora (debragem actancial) fundando o enunciado discurso (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 111). Já a embreagem é de caráter conjuntivo, isto é, o discurso busca a posição original, no entanto, a conjunção dá-se apenas como um simulacro construído pelo discurso, visto que o retorno ao momento da enunciação é impossível.

Assim, existem dois tipos de debreagens, a enunciativa e a enunciva. Na primeira, os actantes da enunciação são o *eu-tu*, o espaço é o do *aqui* e o tempo é o do *agora*. Para ilustrar segue o exemplo de Clarice Lispector no romance *Água Viva*:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os **meus** quadros e na tela fixo o incorpóreo, **eu** corpo a corpo **comigo** mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com teu corpo inteiro. Quando vieres a **me** ler perguntarás por que não **me** restrinjo à pintura e às **minhas** exposições, já que escrevo tosco e sem ordem. É que agora sinto necessidade de palavras – e é novo para **mim** o que escrevo porque **minha** verdadeira palavra foi até agora intocada. (LISPECTOR, 1973, p. 09, grifo nosso)

O exemplo acima ilustra como o regime enunciativo instaura a pessoa do *eu* (sempre em relação ao tu), portanto, o predomínio dos pronomes de primeira pessoa (eu, meus, me, comigo). Também, é predominante o tempo do presente (escrevo, pinto, restrinjo, sinto, é), para indicar o tempo do *agora* e que projeta o espaço do *aqui* que marca a posição do enunciador no enunciado.

Em contrapartida, tem-se na debreagem enunciva os actantes *ele*, o espaço do *algures* e o tempo do *então*, como segue no exemplo retirado do romance *Jaime Bunda* do escritor angolano Pepetela:

Jaime Bunda **estava** sentado na ampla sala destinada aos detetives. Havia três secretárias, onde outros tantos investigadores lutavam contra os computadores obsoletos. Havia também algumas cadeiras encostadas à parede. Era numa destas, a última, que Jaime **pousava** a **sua** avantajada bunda, exagerada em relação ao corpo, característica física que **lhe** tinha dado o nome. O **seu** verdadeiro era comprido, unindo dois apelidos de famílias ilustres nos meios luandenses. Mas **foi numa sala de aula** de educação física, mais propriamente de vôlei, que surgiu a alcunha. Às tantas, o professor, irritado com a falta de jeito ou de empenho do aluno, gritou:
– Jaime, salta. Salta com a bunda, porra!
A partir **daí**, ficou Jaime Bunda para toda a escola. (PEPETELA, 2001, p. 11, grifo nosso)

Determinados estilos de textos privilegiam a debreagem enunciativa e outros a debreagem enunciva, já que cada uma delas produz efeitos de sentidos diferentes, mas ambas podem e geralmente aparecem em um mesmo texto. A debreagem enunciativa e a debreagem enunciva, respectivamente, produzem efeitos de sentido de subjetividade e objetividade.

Como nos exemplos anteriores, quando se tem linguagem verbal, marca-se pessoa, tempo e espaço no texto verbal. Nos quadrinhos, contudo, é, ora no texto visual, ora no texto verbal que se marca pessoa, tempo e espaço. Os quadrinhos, portanto, possuem um sistema específico para articular as pessoas, os tempos e os espaços na narrativa. Em *Fun Home* (2007b) a linguagem dos quadrinhos e o discurso autobiográfico produzem efeitos de sentido de subjetividade e objetividade por meio das debreagens que articulam.

Ora, se a autobiografia precisa problematizar os efeitos de sentido de subjetividade e objetividade para produzir efeito de sentido de referencialidade, isso se deve ao fato de que a identificação entre enunciador-narrador-ator pode construir uma subjetividade que ameaça a veracidade dos fatos narrados. Cabe ao enunciador, portanto, articular os efeitos de subjetividade com os de objetividade, pois é na relação entre esses dois efeitos que uma autobiografia atinge sucesso de persuasão no que se refere ao efeito de referencialidade. No

caso da HQ de Bechdel (2007b), é justamente nesse processo que se revela a engenhosidade da obra.

O que difere a narrativa de *Fun Home* (2007b) de muitas HQs é a presença da voz do narrador predominantemente no texto verbal, marcando uma debreagem enunciativa, ou seja, o regime do eu, aqui e agora que conta a história, reconstruindo os fatos por meio da memória. Nesse regime, o efeito de sentido que predomina é o de subjetividade, a voz que duvida, questiona, oscila entre a veracidade dos fatos e a lembrança deles. Já no texto visual de *Fun Home* (2007b), o predomínio é do regime enuncivo, ou seja, marca-se no enunciado a presença de um ele, lá e então. Esse regime associa-se com a história narrada pelo narrador e projeta um efeito de sentido de objetividade, pois não se trata do que o narrador apenas lembra, mas como os fatos ocorreram. Constrói-se, então, um simulacro dos fatos narrados presentificando-os e por meio dos diálogos (debreagem enunciativa de segundo grau), o simulacro da presentificação da cena vivida.

Desse modo, existem cinco tipos de textos verbais em *Fun Home* (2007b) que pertencem a ordens discursivas diferentes:

- Texto verbal que indica a voz do narrador. Predominantemente localizado em cima e fora do requadro². Está presente em todos os quadros da HQ, com exceção de dois. Quando inserido no texto visual localiza-se em um quadro branco. Pertence ao tempo da narração. Debreagem enunciativa. (BECHDEL, 2007b, p. 22):

TINHAM POUCA FUNÇÃO. SE TANTO, ERAM
FLOREIOS NO PIOR SENTIDO DA PALAVRA.

- Texto verbal que marca os diálogos, ou seja, o narrador delega a voz para os atores da narrativa por meio do discurso direto que cria um simulacro da enunciação. Fisicamente está sempre dentro de um balão ou quadro arredondado com uma flecha indicando a pessoa que fala. Pertence ao tempo do narrado e sempre está englobado no

² A definição de requadro encontra-se no próximo item da dissertação.

texto visual. Debreagem enunciativa de segundo grau. Discurso reportado com situações enunciativas distintas. (FIORIN, 2010, p. 72-73). Como no exemplo (BECHDEL, 2007b, p. 22):

- Texto verbal descritivo. Encontra-se em quadrados ou retângulos com uma flecha que os ligam a um objeto ou pessoa. Estão inseridos no texto visual e tem a função de descrever e especificar algum desenho, no entanto, pertencem ao tempo da narração, ou seja, é a voz do narrador que descreve. Debreagem enunciativa. (BECHDEL, 2007b, p. 21):

- Texto verbal visual. São os desenhos de textos verbais que funcionam como figuras do

plano de conteúdo do texto visual, ou seja, funcionam como texto visual, apesar de serem verbais. Possuem formas variadas e distintas dos demais (letra cursiva, por exemplo). Um desenho de uma carta, de uma página de um livro ou dicionário. Delegam vozes para outros atores (escritores, atores de filmes) ou para atores do enunciado deslocados no tempo e no espaço em relação à situação narrada (uma carta, por exemplo). Debreagem enunciativa (como figura do texto visual) e debreagem enunciativa interna de segundo grau (como texto verbal). (BECHDEL, 2007b, p. 34):

- Onomatopeias. Utilizadas no regime enuncivo, produzem o simulacro dos sons produzidos no tempo do narrado. (BECHDEL, 2007b, p. 17):

Como se pode inferir dos trechos citados, no texto verbal em que se encontra a voz do narrador há uma debreagem enunciativa, que constrói o simulacro de um *eu- aqui- agora*. No que diz respeito à categoria topológica do plano da expressão, a voz do narrador encontra-se, predominantemente, em cima do texto visual. Quando inserido no texto visual, o texto verbal

da voz do narrador apresenta-se de duas maneiras. No primeiro caso, a voz do narrador está delimitada no plano de expressão por quadros brancos retangulares ou quadrados e no plano de conteúdo apresentam a opinião do narrador sobre o fato narrado, por exemplo, “eram mentiras”. Desse modo, trata-se da voz do narrador incluída no texto visual para dar uma opinião, produz um efeito de sentido de subjetividade que expressa a verdade do narrador em relação aos fatos que narra. No segundo caso, o texto verbal com a voz do narrador é inserido no texto visual para descrever determinada figura do texto visual, aparece, assim, no plano da expressão delimitado por um quadro que contém uma flecha que indica a figura do texto visual que descreve. Exemplo, “doença pulmonar a caminho”. Tal descrição é de caráter denotativo, está em função do texto visual e esclarece ao leitor que a figura descrita é um produto de limpeza tóxico.

No texto visual, por sua vez, encontra-se o tempo do narrado, adota-se o regime enuncivo (ele-lá-então), presentificando os fatos narrados para o enunciário. O texto visual no plano de expressão está limitado pelos requadros que formam, literalmente, o que se chama de quadrinhos.

Contudo, não é apenas a voz do narrador que se apresenta como texto verbal, encontra-se em *Fun Home* (2007b) os diálogos que, ancorados no texto visual, delegam a voz aos atores da narrativa presentes no texto visual. Os diálogos produzem uma debragem enunciativa de segundo grau, uma debragem interna:

Notar-se-á aqui que cada debragem interna produz um efeito de referencialização: um discurso de 2º grau, instalado no interior da narrativa, dá a impressão de que essa narrativa constitui a “situação real” do diálogo, e, vice-versa, uma narrativa, desenvolvida a partir de um diálogo inserido no discurso, referencializa esse diálogo. (GREIMAS; COURTÉS, 2008, p. 112)

Como afirmam os autores do dicionário, os diálogos colaboram para a referencialização e a presentificação dos fatos narrados, nas HQS aparecem no texto visual e pertencem, portanto, ao tempo do narrado e ao regime enuncivo. Em suma, no texto verbal prevalece o efeito de sentido de subjetividade, já no texto visual o efeito de sentido de objetividade e respectivamente, o tempo da narração (regime enunciativo) no texto verbal, com o tempo do narrado (regime enuncivo) no texto visual.

1.4 Dos jogos espaciais – os quadrinhos.

Os quadrinhos ficaram conhecidos como a arte sequencial devido ao famoso trabalho de Will Eisner, quadrinista norte-americano, que além de escrever diversas histórias em quadrinhos, também estudou o gênero. Conforme o quadrinista:

A função fundamental da arte dos quadrinhos, que é comunicar ideias e/ou histórias por meio de palavras e figuras, envolve o movimento de certas imagens (como pessoas e coisas) no espaço. Para lidar com a captura ou o encapsulamento desses eventos no fluxo da narrativa, eles devem ser decompostos em segmentos sequenciados. Esses segmentos são chamados quadrinhos, que não correspondem exatamente aos quadros cinematográficos. São parte do processo criativo, mais do que resultado de uma tecnologia. (EISNER, 2011, p. 39)

A definição de quadrinhos, neste trabalho, é complementar à definição de Eisner, de modo que os quadrinhos são: os segmentos mínimos que se pode recortar de uma narrativa em HQ e cuja sequência é pertinente para a construção do sentido na narrativa. Em *Fun Home* (2007b), no que diz respeito ao plano de expressão, há estabilidade nos quadrinhos considerando que, por mais que variem de tamanho, seguem um mesmo formato, e o conteúdo e a expressão dos quadrinhos estão limitados por quatro “traços” que, ora formam um retângulo, ora formam um quadrado. O conjunto dos “traços” chama-se de *requadros*. São os requadros responsáveis pelos limites que separam um quadrinho do outro e, portanto, dão ao leitor coerência na sequência da leitura, cabendo ao leitor preencher o conteúdo possível entre um quadrinho e outro. Existem três tipos de requadros que delimitam os quadrinhos de *Fun Home* (2007b) no plano da expressão: requadro padrão, sem requadro e requadro oval.

Todo leitor de quadrinhos está acostumado com o formato de requadro padrão, formado por linhas retas e perfeitas. Em *Fun home* (2007b), contudo, os requadros que chamamos de padrão não apresentam traços perfeitos, retos e iguais, pelo contrário, os traços dos requadros padrões em *Fun Home* (2007b) são tortos e irregulares como se fossem feitos a mão. Tal recurso produz o efeito de sentido de subjetividade, pois constrói o simulacro da presença do enunciador-narrador-ator que desenha os requadros ao contar sua própria história.

Desse modo, o recurso de identificação entre enunciador-narrador-ator, característico do gênero autobiográfico, está presente também no plano de expressão do texto visual por meio dos traços dos requadros. É o enunciador quadrinista que aparece, ainda que em simulacro, na instabilidade dos traços dos requadros. Como o desenho do traço é irregular por toda a HQ, pode-se afirmar que a irregularidade dos traços dos requadros mantêm o papel

temático do enunciador quadrinista e a temática autobiográfica na narrativa. Portanto, se a distribuição dos textos verbais no plano de expressão é pertinente para os jogos temporais da HQ e produzem significação, o traço dos requadros padrões também marca uma identidade peculiar de *Fun Home* (2007b) significativa, porque enquadra não só o conteúdo do texto visual, mas a própria memória do narrador que lembra os fatos e constrói o simulacro do enunciador pressuposto, indica a presença da quadrinista e marca a sua subjetividade. O traço torto do requadro, portanto, marca a instância do narrador-enunciador no plano de expressão e presentifica a própria presentificação do passado.

Contudo, os requadros padrões de *Fun Home* (2007b) são eliminados, nas páginas 105 e 106, nos quadrinhos que chamamos sem requadros, em que o espaço físico da própria página delimita o quadrinho. Se antes o estilo de requadro marcava a presença de um narrador, a ausência é utilizada como recurso para marcar a presença total do narrador que ultrapassa o limite do requadro e invade o texto visual e dessa forma, a instância do narrador transforma-se temporariamente em ator. Ocorre no texto visual a mudança do regime enuncivo para o regime enunciativo, visto que no plano de conteúdo do texto visual o narrador segura a fotografia de Roy, (*baby-sitter* de Alison) e no plano de conteúdo do texto verbal a voz do narrador descreve a foto e revela os segredos do pai:

Como se pode observar no exemplo, os requadros limitam no plano de expressão, apenas o texto verbal, são quatro requadros padrões em cada página que delimitam a voz do narrador. Acontece, então, uma debreagem enunciativa também no plano de conteúdo do texto visual que no plano de expressão é marcada pela ausência de requadros. O regime enuncivo, no entanto, se mantém no plano de conteúdo do texto visual na figura da foto que o narrador segura em suas mãos, e apresenta a narrativa das férias em Nova York, quando o narrador tinha apenas oito anos.

Se por todo o enunciado de *Fun Home* (2007b) o narrador procura revelar os segredos do pai, problematizando as categorias verdade VS mentira, ficção VS realidade, referencial VS mítico, é nas páginas 105 e 106 que tal relação é levada ao máximo. Os questionamentos do narrador são os mesmos que aparecem em diversos momentos da HQ, e o objeto de valor com o qual o actante quer entrar em conjunção também é o mesmo, afinal, busca-se a compreensão da vergonha vivida pelo pai que o levaria ao suicídio. Contudo, nos quadrinhos sem requadros não é só a homossexualidade, mas também a delicada temática da pedofilia que é problematizada pelo narrador. A figura da fotografia flagra o objeto de desejo enrustido do pai e assim revela o seu segredo. Na sequência da narrativa, Alison explica que de alguma forma identifica-se com a natureza do desejo velado do pai: “talvez eu me identifiquei demais com a veneração ilícita dele. A foto parece ter captado um vestígio disso, assim como o papel captou um vestígio de Roy” (BECHDEL, 2007b, p. 106).

Além da ausência de requadros, a estabilidade dos requadros na narrativa também é alterada com o que se denomina aqui de requadros redondos. Na verdade esse tipo de requadro tem a função de ampliar determinada figura do texto visual e/ou revela ao leitor outra dimensão de imagem que estaria além do espaço semântico revelado pelo desenho. O requadro redondo está sempre, contudo, englobado por um requadro padrão como no exemplo a seguir (BECHDEL, 2007b, p. 140):

Ainda é preciso demonstrar como a sequência dos quadrinhos também articula a significação na autobiografia de Alison Bechdel e revelam sua engenhosidade como quadrinista. De certa forma, a sequência dos quadrinhos é de extrema pertinência para a produção do sentido em uma HQ, é ela que marca continuidades e descontinuidades, articula cenas de maior ou menor intensidade, assim como pode acelerar ou desacelerar o tempo. É na construção da sequência dos quadrinhos que também se pode revelar a engenhosidade da HQ. Como expõe Eisner (2010, p. 40):

É nesse encapsulamento, ou seja, no enquadramento, que entra em jogo a habilidade narrativa do artista. A representação dos elementos dentro do quadrinho, a disposição das imagens dentro deles e sua relação e associação com as outras imagens da sequência são a “**gramática**” básica a partir da qual se constrói a narrativa.

A engenhosidade presente em *Fun Home* (2007b), a sequência dos quadrinhos, a relação entre tempo e espaço e como a distribuição entre texto verbal e visual produzem efeitos de sentido será demonstrado no próximo item.

1.5. Temporalidade, espacialidade e temática da morte.

Como dito anteriormente, os dois acontecimentos principais que são retomados por toda a narrativa de *Fun Home* (2007b) são a descoberta da sexualidade de Alison e a morte de Bruce. Todavia, Bruce viveu uma homossexualidade enrustida, ou seja, uma mentira velada pelo casamento com a mãe de Alison. Portanto, a morte de Bruce e a possibilidade de ter sido um suicídio parecem ser centrais para que sejam construídas todas as questões a respeito da sexualidade para pai e filha. Por isso, será analisado o momento em que Alison encontra com o corpo morto do pai.

A escolha por determinado recorte se deu pelo fato da morte de Bruce ser um dos acontecimentos que permeiam toda a narrativa e é tratado de diversos pontos de vistas embaralhados na memória do narrador. Apresentam-se, a seguir, algumas evidências que demonstram a pertinência da temática da morte na narrativa.

Em primeiro lugar, é importante destacar que no próprio título da HQ já temos a presença da morte. “*Fun Home*” é um trocadilho, uma brincadeira, um termo que Alison e seus irmãos usavam na infância para descrever a casa funerária em que o pai trabalhava e que herdara dos avós de Alison. Portanto, uma parte da história se passa na Casa Funerária Bechdel (*Funeral Home*). Assim, a palavra *home* em inglês significa casa, lar. E a palavra *fun* significa divertir, divertido, brincar, brincadeira. Assim uma proposta de tradução seria “casa divertida”, que é uma brincadeira com a Casa Funerária da família, já que a palavra *fun* está presente na palavra *funeral*. O subtítulo da obra – *uma tragicomédia em família* - só confirma e evidencia o sentido do título.

Além disso, a cena escolhida para análise encontra-se no segundo capítulo de *Fun Home* intitulado “*A morte feliz*”. O título do capítulo é uma alusão ao romance homônimo de Albert Camus que, segundo o enunciado, Bruce Bechdel estava lendo na época de sua morte. A interdiscursividade com a obra de Camus também é explícita quando Alison aparece lendo o livro *O mito de sísifo*, em que destaca no enunciado um trecho que foi grifado por Bruce: “O tema deste ensaio é precisamente esta relação entre o absurdo e o suicídio, a medida exata em que o suicídio é uma solução para o absurdo” (BECHDEL, 2007b, p. 53). O livro de Camus parte do princípio de que o suicídio é a questão filosófica de maior pertinência, já que discute se a vida vale ou não a pena (CAMUS, 2004, p. 7). Desse modo, mantendo essa interdiscursividade com a obra do autor francês, Bechdel figurativiza o possível suicídio do pai, o que produz um efeito de sentido de uma morte trágica e absurda.

A vida e morte de Camus (2004) também são utilizadas para figurativizar Bruce Bechdel, já que o autor francês morreu jovem em um acidente de carro, portanto, também teve uma morte trágica. Tal relação é descrita em *Fun Home* no segundo capítulo:

Sabe-se que, em inúmeras ocasiões, Camus disse a amigos que morrer num acidente de carro seria *une mort imbécile* [...] Camus também disse, em *O mito de sísifo*, que vivemos como se não soubéssemos que vamos morrer. Por outro lado, ele não era um embalsamador. Suspeito que, para meu pai a morte era bem convincente. (BECHDEL, 2007b, p. 54)

Diferente de muitas autobiografias, o tempo dos acontecimentos narrados em *Fun Home* (2007b) não é cronológico, como já foi descrito na seção anterior. Assim, a capacidade de Bechdel de “brincar” com a sequência cronológica da narrativa foi elogiada por diversos críticos, inclusive pela famosa obra de Will Eisner (2010), *Quadrinhos e arte sequencial*, em sua versão atualizada que inclui aos exemplos ilustrativos um trecho de *Fun Home* e uma breve análise:

Alison consegue narrar um evento isolado no tempo e deslocar a ação para várias décadas diferentes com a mesma eficiência [...] A história, em vez de seguir uma narrativa linear, se constrói como a própria memória – avançando e recuando no tempo. (EISNER, 2010, p. 28)

No entanto, o presente trabalho pretende demonstrar como essa relação com o tempo torna-se complexa na própria estrutura do enunciado e como o sincretismo inerente ao gênero, ou seja, a relação entre texto verbal e visual, podem construir uma forma particular de relacionar tempo e espaço. Analisar-se-á, portanto, um trecho composto por dezesseis quadros distribuídos em sequência (BECHDEL, 2007, p. 56-60):

QUEM
EMBALSAMA
O PAPA-
DEFUNTOS
QUANDO ELE
MORRE?

É COMO O
PARADOXO DE
RUSSELL...

... O FAMOSO ENIGMA DO BARBEIRO (DE
BARBA RASPADA) CUJO LETREIRO DIZ:
"BARBEAREI SOMENTE E TÃO SOMENTE
HOMENS QUE NÃO BARBEIEM A SI MESMOS".

O BARBEIRO, IMPEDIDO TANTO DE SE
BARBEAR COMO DE NÃO SE BARBEAR, É
IMPOSSÍVEL.

MAS, AINDA ASSIM, LÁ ESTÁ ELE.

MEU PAI TERIA CHAMADO UM BARBEIRO. SUA PELE ESTAVA ÁSPERA
E SECA, RASPADA SEM O AUXÍLIO DOS CARÍSSIMOS CREMES E
LOÇÕES PÓS-BARBA DA BANDEJA DE PRATA DE SEU BANHEIRO.

O CABELO CRESPO, QUE ELE PENAVA DIARIAMENTE PARA CUIDAR, ESTAVA ESCOVADO PARA CIMA, REVELANDO ENTRADAS MAIORES DO QUE EU IMAGINAVA.

ENCABULADOS E SEM CHORAR, MEUS IRMÃOS E EU FICAMOS ALI O QUANTO JULGAMOS APROPRIADO.

NÃO TIVE NEM CERTEZA DE QUE ERA MEU PAI ATÉ NOTAR A PEQUENA CICATRIZ AZUL NO PUNHO, ONDE ELE FORA ACIDENTALMENTE PERFURADO POR UM LÁPIS.

SE AO MENOS EXISTISSEM SAIS QUE INDUZISSEM A DESMAIOS DE TRISTEZA, EM VEZ DE ACORDAR-NOS DELES.

O ÚNICO SENTIMENTO QUE CONSEGUI DEMONSTRAR FOI IRRITAÇÃO, QUANDO O CHATO DO DIRETOR DA FUNERÁRIA VEIO ME CONSOLAR COM UM TOQUE EM MEU BRAÇO.

DESVENCILHEI-ME COM TANTA VIOLÊNCIA QUE, NA VERDADE, ACABOU SENDO UM CONSOLO.

DURANTE ANOS, A MESMA IRRITAÇÃO ME DOMINOU QUANDO IA VISITAR O TÚMULO DO MEU PAI.

CERTA VEZ O ENCONTREI PROFANADO POR UMA BANDEIRA CAFONA, COLOCADA ALI POR ALGUMA ORGANIZAÇÃO BEM-INTENCIONADA DO EXÉRCITO.

ARREMESSEI-A, COM O SUPORTE HORRÍVEL DE LATÃO E TUDO, NO MILHARAL QUE FICA BEM AO LADO DO TÚMULO, ONDE TERMINA O CEMITÉRIO.

DE NOVO, SENTI UM CONSOLO PASSAGEIRO NA ABSOLUTA VIOLÊNCIA DO MEU GESTO.

Assim, no recorte analítico verifica-se a presença de dois tempos e dois espaços distintos na narrativa. Nos primeiros onze quadros, Alison e seus irmãos entram na casa

funerária da família para ver o corpo do pai que está sendo velado. E nos últimos cinco quadros, Alison está no cemitério visitando o túmulo de Bruce, anos depois da morte do pai.

Desse modo, nos quatro quadros iniciais, no texto visual narra-se o percurso de Alison e seus irmãos em direção ao caixão do pai. Existe um movimento inerente à sequência dos quadros no texto visual das HQs que narra o percurso citado acima, já no texto verbal nota-se a voz do narrador refletindo sobre a morte do pai e a incompreensão que sua morte causou no sujeito narrador. Assim, como característica das HQs ocidentais, a leitura natural prevista é que se leia os quadrinhos da esquerda para a direita e de cima para baixo, é interessante notar que o movimento dos sujeitos desenhados na narrativa é inverso ao da leitura.

Dessa maneira, até o quarto quadro, texto verbal e texto visual estão separados no que diz respeito as narrativas que narram no plano de conteúdo, e ainda na própria distribuição da página. No plano de expressão o texto verbal está em cima do texto visual, ou seja, estão fisicamente separados, predominantemente, por uma categoria topológica do plano de expressão, *superior* (texto verbal) VS *inferior* (texto visual).

A união do texto verbal com o texto visual acontece no quinto quadro, em que o texto verbal é colocado dentro do quadro que projeta a imagem do pai de Alison em *close-up* dentro do caixão, o que gera uma nova categoria topológica – *englobante* (texto visual) VS *englobado* (texto verbal). E qual será o efeito de sentido que tal distribuição no plano de expressão entre texto verbal e texto visual e a sua alteração pode produzir no enunciado? A resposta pode ser simples, o recurso descrito acima pretende causar um impacto no leitor e provocar uma densidade emocional na narrativa. No entanto, a pergunta que instiga um semioticista é como esse recurso do gênero sincrético da HQ produz efeitos de sentido que podem causar impacto no enunciatário e como esses efeitos de sentido estão organizados por meio de articulações semióticas em um nível mais abstrato.

Em um de seus postulados teóricos, Zilberberg (2006) propõe que toda grandeza discursiva vê-se qualificada em intensidade e extensidade. Assim, “a tensividade é o lugar imaginário em que a intensidade – ou seja, os estados de alma, o sensível – e a extensidade – isto é, os estados de coisas, o inteligível – unem-se uma a outra” (ZILBERBERG, 2006, p. 3). Essas duas dimensões ainda estão divididas em outras subdimensões, desse modo, a intensidade une o andamento e a tonicidade; a extensidade, a temporalidade e a espacialidade.

Dessa maneira, o tempo está mais acelerado e o espaço mais aberto nos primeiros quadros, já que o tempo passa enquanto Alison e seus irmãos caminham e o espaço abrange um campo maior, a entrada da funerária, os corredores, as salas nas quais os corpos estão

sendo velados. Ou seja, existe um tempo que se movimenta, passa nos quatro primeiros quadros e progressivamente vai desacelerando; e o espaço, que é mais aberto no primeiro quadro, vai se fechando até se fechar totalmente no quinto quadro, justamente quando o tempo para. É nesse momento que textos visual e verbal unem-se, pois o percurso narrativo está no eixo da intensidade em uma posição superior a do eixo da extensidade. Assim, estamos diante de uma relação inversa, ou seja, quanto maior a intensidade, menor a extensidade, portanto, no percurso descrito a espacialidade e a temporalidade diminuem, como pode ser representado no gráfico abaixo:

Conforme Fontanille (2011), o aumento da intensidade combinado com a redução da extensão produz uma tensão afetiva: é o esquema da ascendência que conduz a uma tensão final. “De alguma maneira, essa tensão faz, explosivamente e de um modo afetivo, a soma de tudo que a antecede” (FONTANILLE, 2011, p. 111). O mesmo autor exemplifica o esquema da ascendência citando o enquadramento em *close-up* como recurso frequentemente utilizado pela arte cinematográfica – considerando que o cinema é a arte sequencial que tem o gênero dos quadrinhos como gênero precursor.

Assim, pode-se explicar como Alison consegue produzir no enunciado um momento de impacto emocional de tamanha grandeza para o sujeito narrador que é a concretização da morte de seu pai diante de seus olhos, o momento da interrupção da vida, assim como provoca o mesmo efeito de sentido no enunciatário, por meio das relações semióticas que articulam o discurso da morte de Bruce. Ademais, a complexidade de representação simultânea de tempo

e espaço na relação das estruturas do texto verbal e do texto visual demonstra a engenhosidade que arquiteta a obra.

Bechdel (2007b) torna ainda mais complexa a cena no quadro seguinte, ao incluir na mesma cena do pai no caixão a presença do sujeito-narrador. Encontra-se, então, a cisão do quadro no plano de expressão do texto verbal e visual, no entanto, agora ambos narram a mesma história, ou seja, o texto verbal descreve e analisa o que o texto visual narra, fornecendo detalhes do corpo do pai no caixão que não poderiam ser apreendidos pelo plano visual, por exemplo, a cicatriz azul no punho. E no plano de conteúdo, a cisão do próprio sujeito arrebatado totalmente pelo acontecimento da morte, o espanto diante da intensidade do evento.

Dessa maneira, o sujeito-narrador parece em dúvida, em estado de choque com a presença da morte realizada e figurativizada pelo corpo do pai no caixão: “Não tive nem certeza de que era meu pai até notar a pequena cicatriz azul no punho, onde ele fora acidentalmente perfurado por um lápis” (BECHDEL, 2007b, p. 58). Esse sujeito arrebatado e petrificado não chora: “Encabulados e sem chorar, meus irmãos e eu ficamos ali o quanto julgamos apropriado”. E ainda, no quadro seguinte lamenta: “se ao menos existissem saís que induzissem a desmaios de tristeza em vez de acordar-nos deles”.

A única reação de Alison acontece quando um elemento externo, o diretor da funerária, aparece na narrativa interferindo no momento do encontro que estava congelado na narrativa nos quadros 4, 5 e 6. Ao desvencilhar seu braço com violência das mãos do diretor da funerária, Alison reage com irritação, o que acaba sendo um consolo por ser ao menos um sentimento que consegue demonstrar depois da posição estática em que se encontrava nas cenas anteriores. Assim, na sequência dos quadros 9 ao 11, posteriores ao *close up*, o tempo volta a acelerar e o espaço volta a abrir.

Em seguida ao momento de irritação de Alison, encontra-se o segundo tempo e espaço presentes no trecho analisado. É quando Alison está no cemitério diante do túmulo de Bruce Bechdel anos mais tarde. Desse modo, ao comparar os dois momentos recortados e que estão em sequência na narrativa, é possível propor que o segundo momento não pode mais ser representado pelo esquema da ascendência, mas sim com o esquema da decadência. Conforme descreve Fontanille (2011, p. 113) sobre o esquema da decadência “parte de um realce da intensidade, de um choque emocional, para o desenvolvimento, uma explicação ou, ainda, uma reformulação em extensão”. Ou seja, o sujeito agora diante do túmulo consegue reformular o acontecimento da morte que ainda projeta incompreensão, mas a extensão, ao

menos permite uma releitura cognitiva do acontecimento. Assim, quando Alison chega ao cemitério e encontra uma bandeira dos Estados Unidos profanando o túmulo de seu pai, novamente fica irritada e tem uma reação violenta e explosiva. No entanto, na sequência da leitura podemos perceber que “a sequência do processo é a exploração cognitiva dessa primeira tomada de posição explosiva” (FONTANILLE, 2011, p. 113).

Ainda se pensarmos nas subdimensões da extensidade, percebemos o percurso de um espaço predominantemente mais fechado e um tempo desacelerado para um espaço mais aberto e um tempo mais acelerado no último quadro, que encerra o segundo capítulo da HQ. Portanto, uma relação também inversa, já que a intensidade diminui em relação ao aumento da extensidade, o que produz um efeito de sentido de falta e abandono sobre o sujeito, devido a uma maior extensidade e menor intensidade do acontecimento da morte. A figura dos pés descalços de Alison e a abertura máxima do espaço no último quadro, que torna a figura do corpo de Alison pequeno diante da grandiosidade do cemitério e seus arredores, colaboram para esse efeito de sentido de abandono, falta, visto que agora o sujeito está marcado profundamente pela morte do pai. Podemos representar o percurso dos últimos quadros da seguinte maneira:

Portanto, as relações de tempo e de espaço que engrandecem as críticas destinadas à obra de Alison Bechdel são verificáveis na própria estrutura do enunciado, e as articulações semióticas mais abstratas regem os efeitos de sentido que arquitetam o discurso da memória e do fluxo do tempo em um nível mais concreto da significação. Igualmente, a articulação entre texto visual e texto verbal do sistema dos quadrinhos produzem efeitos de sentido na relação entre eles e na sequência interna que se estabelece na narrativa.

1.6 A presença da morte em *Fun Home*

Já foi salientado diversas vezes como a temática da morte determina todo o enunciado de *Fun Home* (2007b), e a cena recortada pela análise anterior coloca em foco o acontecimento da morte.

Segundo Zilberberg e Fontanille (2001), “a presença é o primeiro modo de existência da significação”, e para conceber a semiótica como presença supõe-se, baseado no pensamento dos autores do Dicionário de Semiótica, “que essa existência é um objeto de saber para um sujeito cognitivo” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 123). Desse modo, propõe-se analisar brevemente os dois momentos recortados no presente capítulo, Alison diante do caixão do pai e Alison no cemitério anos depois da morte do pai, por meio da problemática da presença semiótica da morte no enunciado de *Fun Home* (2007b) e a sua relação com a enunciação e suas instâncias constitutivas, a saber, actante, espaço e tempo.

Desse modo, o modelo teórico descrito na tabela seguinte expõe didaticamente os modos de presença nas categorias enunciativas (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 128):

	Presença realizada	Presença virtualizada
EGO	espantado	habituação
AQUI	próximo	distante
AGORA	atual	ultrapassado

No primeiro momento, a presença realizada da morte gera um espanto no sujeito-actante – figurativizado pelo ator Alison. No segundo momento, a presença virtualizada da morte dá lugar ao hábito, ou seja, “o espanto e a novidade carregam um valor de irrupção, o hábito e a antiguidade, um valor de estada” (FONTANILLE; ZILBERBERG, 2001, p. 125). A teoria parece abranger os efeitos de sentido produzidos na narrativa.

Dessa maneira, diante do caixão Alison encontra-se paralisada, o tempo para e o espaço se fecha, a presença da morte como um acontecimento novo gera justamente um espanto no sujeito, algo ainda não compreensível na dimensão do inteligível, ela não consegue chorar, mal identifica o pai e questiona seus sentimentos imaturos ainda em relação à presença

da morte. No segundo momento, no cemitério, a virtualização da morte cria o hábito que também não resolve todas as inquietudes que tal acontecimento provocou no sujeito, já que Alison afirma “intencional ou acidental foi *une mort imbécile* de qualquer jeito”. Contudo, a aceitação do fato de que o pai não voltará mais é percebido e nomeado pelo sujeito habituado, “meu pai está mesmo ali embaixo eu dizia para mim mesma. Dessa vez, preso na lama para sempre”. Aqui, a expressão “para sempre” projeta o tempo futuro que virá, que passará com uma extensidade ainda maior e que está por vir.

Do espanto ao hábito, talvez, seja possível propor um percurso da temática do luto que é figurativizado no texto visual, principalmente, pela mudança na cor da figura da camisa de Alison. Assim, no primeiro momento em que o sujeito encontra-se espantado, a camisa é branca e no segundo momento, em que o sujeito encontra-se habituado, a camisa tem uma tonalidade verde escura nos quadros 12, 13 e 14 e nos dois últimos quadros a figura da camisa encontra-se totalmente preta.

Ainda, ao comparar os quadros cinco e seis com os quadros doze e treze, verifica-se a figura do corpo do pai morto figurativizando a presença realizada da morte que na dimensão da espacialidade marca o próximo. E a lápide do túmulo, no segundo momento, figurativiza a morte virtualizada e distante. Já na dimensão da temporalidade, observa-se o atual no primeiro momento e o ultrapassado no segundo, também figurativizados pelo corpo e pelo túmulo respectivamente. Portanto, na espacialidade, a presença realizada da morte confronta o próximo do distante da presença virtualizada. Assim, o caixão do pai aproxima Alison da presença da morte enquanto o túmulo distancia. E na dimensão da temporalidade, o atual (presença realizada) marca o dia do velório do pai enquanto no cemitério anos depois a presença da morte já é ultrapassada para o sujeito-narrador (presença virtualizada).

CAPÍTULO 2

A FILHA

*Todas as famílias felizes são parecidas entre si.
As infelizes são infelizes cada uma a sua
maneira. (TOLSTÓI, 1995, p. 15)*

2.1 Relação entre o discurso mítico e referencial: as possíveis leituras de um texto

Como foi demonstrado no capítulo anterior, a construção de uma identidade entre ator, narrador e enunciador colabora para produzir efeitos de sentido de verdade. Todavia, se por um lado há diversos recursos semióticos que colaboram para que o discurso autobiográfico gere efeitos de sentido predominantemente referenciais, por outro lado, “gera dúvidas no enunciatário a respeito da verdade das coisas narradas” (BARROS, 2006, p. 34) devido ao efeito de sentido de subjetividade produzido pelo discurso da memória. A dúvida exige que o enunciador lance mão de outros recursos linguísticos e discursivos para persuadir o enunciatário sobre a verdade dos fatos. Além disso, em *Fun Home* (2007b) parece sempre existir um jogo entre verdade e mentira, ficção e realidade, esse jogo se dá pela presença dos discursos míticos e referenciais, discursos estruturados de maneiras diferentes para produzirem efeitos de sentidos diversos. A análise dos discursos míticos e referenciais na semiótica abrange mais de uma metodologia, pretende-se, pois, explicitar algumas análises possíveis do jogo constante entre discurso mítico e prático na narrativa da autobiografia de Alison Bechdel.

Em *Fun Home* (2007b) é marcante a presença de citações de diversas obras literárias que acabam por articular o sentido no enunciado e enriquecem a leitura da narrativa permitindo, inclusive, outras leituras. A quadrinista norte-americana utiliza diferentes discursos construídos pela literatura como elementos que colaboraram para a construção do sentido na narrativa. Na verdade, é impressionante a quantidade de citações e referências presentes no enunciado, desde livros de teoria feminista até clássicos da literatura como as obras de James Joyce e Proust. Longe de querer fazer um inventário longo e cansativo de cada citação literária de *Fun Home* (2007b), pretende-se elaborar um esquema mais abrangente em que se possa revelar como o imenso número de citações produz e mantém sentido na estrutura narrativa na HQ. A hipótese é que as citações problematizam a relação entre Bruce e Alison, ambos os atores parecem desenvolver um papel temático intelectual na narrativa, na relação entre eles é que, predominantemente, desenvolve-se o papel temático da filha e o papel temático do pai.

Dessa maneira, no presente capítulo pretende-se aplicar dois procedimentos. O primeiro é, por meio da metodologia proposta por Rastier (1996), demonstrar as leituras possíveis de *Fun home* (2007b) a partir de um discurso prático, mítico e metalinguístico, verificando como produzem sentidos na relação entre eles e como tornam complexa a relação entre pai e filha.

Em seu estudo sobre a sistemática das isotopias, Rastier (1996) se utiliza do termo isotopia com a seguinte definição proposta por Greimas (2008, p. 275-276): “iteratividade, no decorrer de uma cadeia sintagmática de classemas que garantem ao discurso-enunciado a homogeneidade”. Em outras palavras, é por meio de uma recorrência semântica que um texto gera determinado conteúdo homogêneo e sustenta uma temática. Ou seja, a isotopia não pode aparecer em um único ponto do texto, já que a natureza sintagmática da isotopia necessita passar de um espaço para outro do texto. Daí define-se no quadro da semântica discursiva “isotopias figurativas, que sustentam as configurações discursivas, e as isotopias temáticas, situadas em um nível mais profundo, conforme o percurso gerativo” (GREIMAS, 2008, p. 276).

Para o estudo das temáticas discursivas, Rastier (1996) propõe três níveis de leitura de um determinado texto por meio do estudo das isotopias: nível prático (leitura denotativa, do mundo cotidiano); nível mítico (leitura conotativa, metafórica) e nível metalinguístico (nível em que a temática é a própria linguagem e/ou o fazer poético). Cada nível pode produzir efeitos de sentidos diferentes ou até mesmo na relação entre eles, por exemplo, as isotopias práticas e míticas podem estar “juntas”, misturadas em um mesmo texto.

Se em seu estudo sobre o poema “*Salut*”, de Mallarmé, Rastier (1996) escreve como cada palavra remete a um tipo de temática, nos quadrinhos não são apenas as palavras, mas também as figuras presentes no plano de conteúdo do texto visual que colaboram para sustentar determinado conteúdo na narrativa. Visto que é a redundância da isotopia que sustenta determinada temática, destaca-se que a reiteração é de natureza semântica e não de lexemas.

No primeiro capítulo de *Fun Home* (2007b), intitulado “*velho pai, velho artífice*”, é possível observar a construção das diferentes temáticas discursivas, bem como o modo de articulação do papel temático da filha. O próprio título refere-se, pelo menos, a uma temática, a familiar. Verifica-se a referência à temática dada pelo nome *pai*, que no dicionário recebe as seguintes definições:

Definição da palavra *father* no dicionário inglês Oxford (1990, p. 312):

1. *male parent*
2. *be the originator of an idea, plan.*
3. *Admit oneself to be the father or author of a child.*

Dicionário Aurélio (1999, p. 346), definição de *pai*:

1. Homem que deu ser a outro. Progenitor.
2. Criador ou fundador de doutrina.

Em ambos os dicionários e em ambas as línguas a palavra 'pai' apresenta duas leituras possíveis. A princípio, no nível prático como *male parent*, progenitor, aquele que na *performace* da reprodução humana ocupa o espaço reservado ao papel masculino. Contudo, no nível mítico, a palavra pai também recebe sentidos metafóricos como '*to be the originator of an idea, plan*' e, criador e fundador de doutrina, aquele que cria e arquiteta as ideias. Ademais, se esse nível mítico está inserido em uma obra de arte, como é o caso de *Fun Home* (2007b), podemos falar então em nível metalinguístico da palavra 'pai', aquele que domina o fazer poético, o artista como pai de sua obra de arte.

Para a palavra *artífice* o dicionário Oxford (1990, p. 43) reserva as seguintes definições:

Definição de *artíficer*:

1. *skilled workman. Skilled mechanic*

Definição Aurélio (1999, 42) de *artífice*:

1. operário ou artesão que trabalha em certos ofícios.

Há, portanto, no recorte semântico do dicionário a leitura prática para a palavra *artífice*, ou seja, a função laboral de um determinado sujeito em determinados ofícios que domina determinadas habilidades. Como a palavra *artífice* está presente no título do primeiro capítulo de *Fun Home* (2007b), também é possível afirmar que *artífice*, no nível mítico, representa a função do pai no ambiente familiar, e no nível metalinguístico pode problematizar o próprio fazer artístico dos quadrinhos.

Mas, para garantir a temática familiar em todos os níveis de leitura, é preciso que ocorra a recorrência figurativa e temática, em termos semióticos, é necessário uma isotopia temática que sustenta o conteúdo homogêneo presente na narrativa, para manter o mesmo “assunto”. Dessa maneira, no quadro inicial da HQ é possível identificar a figura de um livro ao lado de Bruce Bechdel, e no terceiro quadro, no texto visual é revelado ao leitor de qual livro se trata, é o famoso romance russo *Ana Karenina*, de Tolstói (1995) publicado entre 1875 e 1877. Para o leitor mais atento, a figura do livro não só representa uma referência aleatória aos livros lidos pelo ator Bruce na narrativa, mas sim um elemento que colabora na

compreensão do enunciado, visto que o romance russo se inicia com a seguinte frase “Todas as famílias são parecidas entre si. As infelizes são infelizes cada uma a sua maneira” (TOLSTÓI, 1995, p. 15).

Por certo, para os leitores de *Ana Karenina* a frase citada já articula, pelo menos, uma temática a ser abordada na HQ, a temática familiar. E é exatamente tal temática que começa a ser abordada tanto no texto verbal com a voz do narrador (regime enunciativo) “Como muitos pais, o meu às vezes podia ser convencido a me levantar no 'avião’”. Igualmente no texto visual (regime enunciativo) identifica-se, portanto, os atores da cena como pai e filha e a relação entre eles na brincadeira infantil. Temos, então, a temática familiar no nível mítico (Tolstói) e no nível prático (o cotidiano entre Bruce e Alison) ambos no texto visual da HQ.

O livro de Tolstói, contudo, não é o único elemento que mantém a temática familiar no nível mítico no primeiro capítulo de *Fun Home* (2007b). No quarto quadro do primeiro capítulo, o narrador começa a contar a história do famoso mito grego de *Dédalo* e *Ícaro*, como pano de fundo para a narrativa que está sendo narrada em regime enunciativo no texto visual. Como é explicado parcialmente pelo narrador, o mito grego conta a história de Dédalo, um engenhoso arquiteto que constrói um grande labirinto, a pedido do rei Minos, para prender o minotauro (um monstro híbrido, metade touro e metade homem). A engenhosidade de Dédalo era tanta, que era impossível fugir do labirinto. No entanto, um dia a filha do rei resolve ajudar um jovem, Teseu, a fugir do labirinto. Muito irritado com a fuga do jovem ateniense, o rei Minos manda trancar o arquiteto Dédalo e seu filho Ícaro no labirinto. Preso, Dédalo tratou de inventar uma nova arte para planejar a sua fuga e a de seu filho. Arrumou numa linha, regularmente, penas de pássaros, grudou com cera e inventou dois pares de asas. Uma para o artesão e outra para o seu filho. Ícaro ficou encantado com a invenção do pai e com a ideia de poder voar, contudo, Dédalo alertou ao filho para que mantivesse distância do oceano e do sol, senão o calor queimaria suas asas. Mas logo que experimentou a liberdade de voar, Ícaro, esqueceu os conselhos do pai e voou alto demais, despencando do céu com suas asas queimadas. (PAUZADOUX, 2001, p. 134).

A temática familiar, portanto, está presente no discurso mítico citado na HQ. A relação entre pai e filho do mito grego é reiterada na temática prática produzida predominantemente no texto visual. Na temática prática, em que a vida cotidiana da infância de Alison Bechdel está sendo narrada, Bruce aparece como um pai engenhoso, um artífice da decoração como afirma o narrador: “meu pai transformava lixo em ouro”/ “era um alquimista das aparências, um cientista das fachadas, um dédalo do décor”. Nível prático e mítico, desse modo, articulam

a temática familiar e problematizam-na no enunciado, possibilitando mais de uma leitura. Assim, se em um primeiro momento o narrador afirma que seu pai é quem teve o papel de Ícaro ao cair do céu, ele era também como Dédalo, o artífice engenhoso, que entre outras coisas construiu a casa em que a família Bechedel viveu (BECHDEL, 2007b, p. 15-16):

Mas, ao pensar na temática metalinguística, Alison e Bruce desempenham também os dois papéis do nível mítico, ora como Ícaro, ora como Dédalo. Porque o pai (Bruce) é filho como produto artístico no discurso mítico, é o próprio enunciado. Já no discurso prático (referencial) é o pai, o referente, o engenhoso que constrói a casa, especialista em estética.

Alison é às vezes Ícaro, e às vezes, Dédalo. No nível metalinguístico, é Dédalo, aquele que constrói e tem o dom da engenhosidade como quadrinista (*Fun Home*/metalinguagem). No nível prático é como Ícaro, o filho, que convive com as engenhosidades do pai, como a reforma da casa, predominantemente, no texto visual.

Ademais, o título do capítulo “*Velho pai, velho artífice*” também é conhecido do leitor da literatura britânica por ser uma frase que pertence a um dos maiores romancistas da era

moderna, James Joyce. Na verdade, a frase “Velho pai, velho artífice, valha-me agora e sempre” (JOYCE, 2012, p. 293) encerra o primeiro romance do autor irlandês publicado em 1916. Joyce, no entanto, não é citado no primeiro capítulo da autobiografia de Alison Bechdel, aparece como referência bibliográfica e literária apenas no último capítulo da HQ. Em seu primeiro romance, *O retrato de um artista quando jovem* (JOYCE, 2012), o autor também mantém um diálogo na narrativa com o mito de Dédalo e Ícaro, já no próprio nome do personagem principal Stephen Dedalus (*alter ego* do autor). Conhecido como um romance de formação, o escritor é extremamente elogiado pela crítica por mostrar o desenvolvimento do personagem principal no plano de conteúdo e no plano de expressão. Desse modo, parece que o título do primeiro capítulo de *Fun Home* (2007b) também remete à temática familiar por meio do discurso mítico presente na obra de Joyce, citado no enunciado como um dos autores estudados por pai e filha. O trabalho de Bechdel é impressionante no que diz respeito aos níveis de leituras possíveis e a sua engenhosidade revela o valor de sua obra.

2.2 A construção da realidade em *Fun Home*: a mentira do pai e a verdade da filha

Do ponto de vista da semiótica, é a partir de recursos discursivos e articulações semióticas que realidades diferentes podem ser geradas no interior de uma obra. Nos estudos dos signos, tradicionalmente, faz a distinção entre signos denotativos e conotativos. Aos primeiros, reserva-se efeitos de sentido objetivos e adequados e aos segundos, efeitos de sentido subjetivos. Conforme Pietroforte (2009, p. 67-69) há duas formas de articular a realidade em discurso, “há discursos referenciais, predominantemente denotativos; e discursos que podem ser chamados de míticos, com predomínio da conotação”. De acordo com esse ponto de vista há, portanto, dois tipos de discursos, os referenciais, em que a linguagem é enfatizada em sua função representativa, gerando um efeito de sentido de realidade; e ainda os discursos míticos, em que a linguagem possui uma função construtiva, ou seja, constrói novas realidades cujos sentidos emanam da própria linguagem e de suas arquiteturas semióticas.

Assim, em seu estudo sobre o discurso publicitário, Floch (1995, p. 183-226) afirma que a linguagem realiza-se em duas funções contrárias e suas respectivas negações, que determinam quatro tipos de regimes publicitários: função representativa (discurso referencial) e função construtiva (discurso mítico); e suas negações: função oblíqua (negação da função representativa) e função substancial (negação da função construtiva). Conforme Pietroforte (2009, p. 69), a articulação da realidade, seja no discurso da literatura seja no discurso publicitário, é problematizada nos mesmos princípios semióticos. Portanto, nada impede que a

terminologia de Floch (1995) seja empregada nos demais tipos de discurso, além daquele estudado por ele.

Propõe-se, então, uma análise do terceiro capítulo de *Fun Home* (2007b) “*Aquela velha catástrofe*” a fim de verificar quais são os regimes discursivos de articulação da realidade utilizados pelo enunciador para criar os efeitos de sentido de realidade e de ficção. A escolha pelo terceiro capítulo se deu por ser exemplar para demonstrar a complexa interação entre discurso mítico e discurso referencial no enunciado. É importante ressaltar que a análise não é pontual e pode estender-se por todos os capítulos da HQ.

Em primeiro lugar, o título do capítulo refere-se ao poema *Sunday morning*, do poeta modernista norte-americano Wallace Stevens sobre a crucificação que, segundo o enunciado, era o poema favorito da mãe de Alison. Assim, na narrativa, a mãe da narradora aparece lendo o poema para a namorada de Alison, e sobre tal acontecimento o narrador reflete: “Em geral o catolicismo da minha mãe era mais forma do que conteúdo/ mas sacrifício era um preceito que ela entendia intuitivamente”. O trecho citado refere-se à vida que a mãe do narrador viveu com seu pai e completa “a morte de meu pai não foi uma nova catástrofe e sim uma antiga, que vinha se desenrolando bem devagar há muito tempo” (BECHDEL, 2006, p. 88-89). Analogamente à metodologia proposta por Rastier (1976), o modelo teórico desenvolvido por Floch (1995) pode revelar como a abundante citação de obras literárias também funciona como artifício semiótico para figurativizar os personagens dos pais de Alison.

Considerou-se até então que a escolha dos gêneros que arquitetam a estrutura de *Fun Home* (2007b) colabora para produzir, predominantemente, o efeito de sentido de aproximação da realidade e, conseqüentemente, para a construção de um discurso referencial. Todavia, Bechdel utiliza-se de uma engenhosidade retórica quando, ao ficcionalizar os personagens de seus pais, os compara com personagens clássicos da literatura ocidental. A autora não só usufrui de sua memória para contar a história dos pais, como também os dota de sentido com características do que podemos chamar de mitos da cultura do ocidente, construídos pela linguagem e armazenados no imaginário social por meio da literatura. Dessa maneira, no terceiro capítulo Bechdel (2007b) faz uso da função referencial da realidade ao contar a história do pai, mas também recorre à função construtiva da linguagem quando narra a vida do escritor norte americano Scott Fitzgerald e de seu principal personagem, Gatsby.

O enunciador inicia esse processo valendo-se de comparações entre o discurso mítico figurativizado pela vida e obra de Fitzgerald e o discurso referencial, figurativizando a vida de seu pai. Assim, o primeiro livro que Bruce aparece lendo no terceiro capítulo da HQ é a

biografia de Fitzgerald, com a qual, segundo o narrador, o pai identificou-se. No entanto, a identificação entre a vida de Bruce e a de Fitzgerald também é possível para o enunciatário a partir do próprio enunciado, já que Bruce lê a biografia no exército, logo depois de abandonar a faculdade, o que também acontece na narrativa biográfica de Fitzgerald.

Outra semelhança entre os dois é que foi no exército que ambos começaram a escrever cartas de amor para suas respectivas mulheres. Conforme o narrador, Fitzgerald teria influenciado Bruce a fazê-lo. Ora, na função construtiva da linguagem predominam os efeitos conotativos, observados principalmente no texto verbal de *Fun Home* (2007b), nos quadros em que aparece a voz do narrador comparando a vida de seu pai com a vida e obra de Fitzgerald, fazendo uso do discurso mítico para a construção do sentido. Como exemplo, cita-se a passagem em que o narrador descreve as cartas do pai: “encheram-se de exuberantes sentimentos fitzgeraldianos” (BECHDEL, 2007, p. 69); ou ainda a comparação com o personagem de Fitzgerald: “a obstinada metamorfose de Gatsby, de garoto de fazenda a príncipe, era de certa forma idêntica à de meu pai” (BECHDEL, 2007, p. 69).

Contudo, no plano de conteúdo do texto visual, é predominante a projeção da “vida real”. Através dos desenhos e das figuras do texto visual está sendo narrada a experiência do pai com os livros, ou seja, um discurso que tem uma função de referencialidade. Esse discurso referencial é ancorado pelos diálogos presentes nos balões, em que predomina a debreagem de segundo grau que projeta o efeito de sentido de referencialidade ao mundo real.

Por meio desses recursos, o enunciador substancializa a função construtiva aproximando o enunciatário novamente da realidade. O discurso substancial aparece também no texto verbal por meio do narrador, sobretudo quando faz reflexões sobre a preferência de seu pai pelo imaginário da literatura ao invés da vida “real”. Por exemplo, “será que precisava fantasiar tanto assim?” (BECHDEL, 2007, p. 66), ou ainda, “essa extensão do imaginário na vida real era, afinal de contas, a especialidade de meu pai” (BECHDEL, 2007, p. 71). Assim, com esse tipo de reflexão, o narrador também substancializa a linguagem construtiva, negando-a e explicitando o confronto entre o discurso mítico e referencial no próprio enunciado.

Na sequência da narrativa, no entanto, o narrador começa a figurativizar seu pai comparando as semelhanças desse com o personagem do romance de Fitzgerald (2003), *Gatsby*. Para o narrador, o amor especial que Bruce tinha por esses livros se explicaria pelo fato de que era impossível separá-los da realidade - “Acho que para meu pai o grande atrativo

dessas histórias é que era impossível separá-las da vida de Fitzgerald” (BECHDEL, 2007, p. 71).

No final do capítulo, a imagem do pai lendo a biografia mais famosa de Zelda Fitzgerald também é pertinente para a compreensão da narrativa e para esse artifício utilizado por Bechdel de aproximar a ficção da realidade por meio da literatura, assim como o percurso inverso da realidade à ficção. É quando o pai está lendo a biografia de Zelda que o narrador faz a reflexão central do capítulo: “Mas os livros intocados de Gatsby e os surrados de meu pai significam a mesma coisa: uma preferência pela ficção à realidade” (BECHDEL, 2007, p. 91). No final do capítulo, a aproximação da vida de Scott e Zelda, de seu personagem Gatsby e de Bruce Bechdel se dá por completo na fusão da temática da morte trágica: “Gatsby na piscina, Zelda no hospício, Scott em Hollywood, alcoólatra, morrendo de ataque cardíaco aos 44 anos” e “Meu pai também tinha 44 quando morreu” (BECHDEL, 2007, p. 91). Portanto, atores do discurso mítico e atores do discurso referencial condenados a mesma tragédia, sempre a mesma velha catástrofe.

Por fim, o enunciador justifica o uso de tal recurso semiótico no próprio interior do texto, refletindo sobre o ato da enunciação: “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” (BECHDEL, 2007, p. 73). Assim, é possível afirmar que o enunciador faz uso da função metalinguística da linguagem na última passagem citada. Ora, por mais que o enunciado produza um efeito de sentido de realidade por meio do discurso referencial, o próprio ato de enunciação ficcionaliza no texto a relação de Alison e Bruce, que estão nele inseridos, já que são uma produção da linguagem e de articulações semióticas.

Utilizando a função metalinguística da linguagem, Bechdel alude a seu próprio ato de construção do texto e de seu propósito de ficcionalizar sua história e a de seu pai, para assim reconstruí-la e torná-la mais palpável, dotada de sentido, concretizando a memória e os acontecimentos da experiência vivida em discurso. Mais do que isso, quando Alison afirma que seus pais são mais reais em termos de ficção, explicita no texto o processo de construção autobiográfica que se opõe à ficção apenas como um efeito de sentido e de que toda lembrança e história de vida também se constroem na linguagem. *Fun home* (2007b) revela ao leitor não apenas como a ficção pode dotar de sentido a realidade, mas principalmente, como toda narrativa cotidiana autobiográfica também é mítica e que ambos os recursos são construídos por processos similares e dependentes.

O mesmo artifício semiótico utilizado no texto para figurativizar o personagem do pai é usado para figurativizar o personagem da mãe de Alison, com o emprego dos discursos míticos. Como exemplo, cita-se a comparação entre a personagem Isabel Archer, a heroína de *Retrato de uma senhora*, de Henry James, presente também no terceiro capítulo de *Fun Home* (BECHDEL, 2007b, p. 77). Nesse trecho, discurso mítico e discurso referencial são separados fisicamente em texto verbal (instância do narrador) e texto visual (instância do narrado), respectivamente, por uma sequência de oito quadros. No que diz respeito ao plano de expressão, texto verbal está em cima dos quadros e o texto visual dentro dos quadros.

Desse modo, o narrador narra a história da heroína do romance no texto verbal, em que a personagem encantada por ideias libertárias e em busca de livrar-se das convenções sociais muda-se para a Europa, e decide viver com um homem culto que acaba por traí-la com a mulher que os apresentara. Portanto, o enunciador faz uso da função construtiva da linguagem no texto verbal. Enquanto no texto visual, está sendo narrada a história da mãe, quando essa faz uma viagem à Europa com Bruce no intuito de visitar um amigo, e descobre que eles foram amantes, ou seja, discurso referencial.

Após descobrir que seu marido a traía com o amigo, a personagem da mãe sai do carro em uma tentativa de abandonar Bruce. Porém, quando retorna ao carro entra em conjunção com a negação da verdade sobre seu marido e a aproximação com a personagem de Henry James chega a seu extremo no texto verbal: “e apesar de todos os sonhos da juventude, acaba tragada pelo 'moinho das convenções’” (BECHDEL, 2007, p. 78). Desse modo, a narrativa retoma a ideia do título do capítulo que se refere a um casamento marcado pela mentira e pela aparência, que ao olhar do narrador é a velha catástrofe que sua mãe reviveu com a morte de Bruce Bechdel. Assim, por meio da fusão da realidade no texto visual e da ficção no texto verbal, constrói-se no interior do texto um efeito de sentido de ficcionalização da “vida real” que permeia todo enunciado de *Fun Home*, inclusive, na construção do personagem Alison.

Na sequência da narrativa, o narrador introduz a si mesmo na história e o fluxo da memória retoma um episódio de sua infância em que também fez uma viagem com os pais. Por meio de uma oposição, demonstra que se libertava através da catástrofe vivida pelos pais. Assim, Alison vê a sua vida como uma extensão da vida dos pais: “Talvez tenha sido aí que firmamos o acordo tácito de que eu não me casaria, de que daria uma continuidade à vida artística da qual eles haviam abdicado” (BECHDEL, 2007, p. 79). Nos quadros que seguem, irá viver sua sexualidade como verdade em oposição à mentira de seu pai e à negação da

verdade de sua mãe. Dessa maneira, o sujeito narrador agora se instaura na narrativa, revelando a sua descoberta sexual como fundamental para realizar-se, em contraste ao que considera como uma decepção da experiência vivida pelos pais.

Na sequência da narrativa em que o narrador irá contar a sua descoberta sexual, a relação entre realidade e ficção inverte-se. O texto visual, agora, figurativiza a ficção, nos quadros aparecem os livros que foram lidos pelo sujeito narrador, e esse lendo os livros. No entanto, as narrativas dos livros não são explicitadas no texto verbal e não figurativizam o sujeito-narrador a não ser como uma citação às obras, como um processo de descoberta sexual. E, no texto verbal, apresenta-se a narrativa da descoberta da sexualidade, ou seja, a experiência real vivida pelo sujeito.

Assim, Bechdel dinamiza a construção de sua identidade lésbica na narrativa, já que essa não é construída através de uma experiência real com outro sujeito lésbico (como tradicionalmente acontece na literatura lésbica), mas é por meio dos livros, da ficção, que a sua realidade como lésbica vai sendo construída ao longo da narrativa. A fusão entre realidade e ficção para o narrador é um momento catártico: “uma fusão inédita para mim entre palavra e ato” (BECHDEL, 2007, p. 86). Ou seja, uma experiência de realização entre a verdade construída pela literatura e a experiência vivida, experiência nunca experimentada pelo pai. Bruce fez o percurso inverso da filha, visto que, depois de suas experiências sexuais com outros homens, foi na literatura que encontrou um refúgio para esconder sua sexualidade. É importante frisar que os livros lidos por Bruce, majoritariamente, são obras da literatura canônica, anteriores a uma tradição da literatura gay e lésbica. Já Alison, faz parte de outra geração, que encontra uma tradição literária passível de identificação, ainda que reduzida.

Desse modo, o percurso do narrador-ator através da memória e da figurativização de seu pai e sua vida, transformando-o em personagem de ficção, instaura a oposição entre *verdade VS mentira* e *realidade VS ficção*, no terceiro capítulo. Para o narrador, a literatura teve papel libertador e revolucionário de ampliar seus conhecimentos, de constituir a sua própria identidade lésbica, afirmando uma verdade sobre si mesmo que, posteriormente, transforma em experiência “real”. O narrador, portanto, faz um percurso da ficção para a realidade, do discurso mítico para o referencial. Em oposição, o personagem do pai fica na narrativa preso à ficção, ao mundo imaginário estético da literatura e apenas aí se realiza. Enquanto na experiência vivida narrada, vive mentiras a respeito de sua sexualidade. Realiza-se como verdade, portanto, apenas como extensão do mundo ficcional e vive a sua sexualidade entre o segredo e a mentira. Ou seja, não é possível construir a identidade gay do

pai a não ser através de comparações literárias que, paradoxalmente, o aproximam do efeito de sentido de realidade. A identidade de Alison existe no que o narrador acredita ser uma verdade que tem de si mesmo, em oposição à mentira vivida pelo pai.

É talvez nessa oposição fundamental que todo o enunciado é construído. Porque é por meio da articulação da linguagem que Bechdel ficcionaliza sua vida e a de seu pai, e nesse processo de construção do texto liberta-se da possível culpa que poderia recair sobre si e encontra a justificativa no próprio ato de transformar sua vida em um objeto artístico: “A ideia de que eu causei a morte dele por ter contado que sou lésbica talvez não faça sentido”, “Causalidade implica em algum tipo de conexão, e, não importa o quão convincente ele seja, você nunca consegue pôr as mãos em um personagem ficcional” (BECHDEL, 2007, p. 90).

Ao fazer tal reflexão, o narrador questiona todos os artifícios antes utilizados para a projeção de um efeito de sentido de realidade. E, dessa maneira, discute a impossibilidade, ao menos para a semiótica, de contar uma experiência vivida sem ficcioná-la por meio da linguagem, por mais convincentes que sejam os artifícios semióticos presentes no texto. Portanto, a busca pela memória na tentativa de reconstruir o passado para melhor compreender a si mesma e sua identidade e, principalmente, ao seu pai e sua trágica morte acontece em *Fun Home* por meio do constante movimento de ficcionalizar personagens “reais” e de tornar real a ficção.

2.3 A filha quadrinista: sobre a temática metalinguística

Na autobiografia de Alison Bechdel (2007b) há, no interior do enunciado, diversas menções sobre o processo de construção artística da quadrinista. Em outras palavras, no próprio texto explicita-se a construção da linguagem pela própria linguagem, o que chamamos de função metalinguística, ou seja, quando a linguagem constrói uma narrativa sobre a própria linguagem. Tal processo fica mais evidente nos capítulos cinco e seis de *Fun Home*. No capítulo cinco, intitulado, “A carruagem amarelo-canário da morte” nota-se o discurso metalinguístico sobre o plano de expressão (linguagem dos quadrinhos), sobre o plano de conteúdo (discurso autobiográfico) e ainda sobre a própria temática da morte utilizada por todo enunciado como inspiração artística.

Já no começo do capítulo cinco, a temática da morte relaciona-se à beleza e funciona como inspiração artística para o narrador. Ao passear pelo córrego poluído pelas minas próximo a sua casa de infância, o narrador afirma: “Me arrastando por esse córrego morto e contemplando o céu salmão, aprendi sozinha a mais elementar de todas as ironias [...] a morte é a mãe do belo” (BECHDEL, 2007b, p. 135). Na sequência, sobre o plano de expressão, o narrador explica que a escolha pelos quadrinhos se deu pela intimidação dos dons artísticos dos seus pais em outros gêneros artísticos. Em primeiro lugar, Alison é intimidada por seu pai na escrita, assim que escreve o seu primeiro poema, recebe a intervenção imediata de Bruce (BECHDEL, 2007, p. 135):

Em seguida o narrador vai afirmar que devido à intervenção do pai nunca mais escreveu um poema e que o mesmo se deu com a pintura. Além disso, afirma o narrador “os talentos de minha mãe não eram menos intimidantes” (BECHDEL, 2007, p. 137):

Os pais, ao mesmo tempo em que aparecem como antissujeitos que interrompem o percurso artístico do sujeito em áreas específicas e canônicas, também são estimuladores, destinadores do próprio percurso artístico, o exemplo do qual o narrador se aproveita: “Talvez seja infantil guardar rancor do alicerce da criatividade solitária de meus pais/ mas era só isso que os sustentava, e que, portanto, os consumia/ do exemplo deles, logo me aproveitei” (BECHDEL, 2007b, p. 140):

DO EXEMPLO DELES, LOGO ME APROVEITEI.

A escolha pelo desenho se dá pela intimidação com relação aos outros campos artísticos canônicos já ocupados pelos seus pais (e por que não pela geração anterior?). De acordo com a narrativa, o resultado da intimidação artística é o desenvolvimento de diversos tipos de obsessões devido à necessidade de esconder os acontecimentos.

Na mesma época o narrador ganha um diário de seu pai e a narrativa referencial começa a ser construída dentro do enunciado. O diário é a figura que representa o nível metalinguístico do discurso autobiográfico, portanto, do plano de conteúdo de *Fun Home* (2007b). Conforme o narrador, apesar dos integrantes da família Bechdel serem solitários, era precisamente pelo viés artístico que todos encontravam um escape. No caso do narrador, os

elementos de fuga da realidade são o desenho e o discurso autobiográfico do diário: “Há também a minha propensão compulsiva para o autobiografismo” (BECHEDDEL, 2007b, p. 146).

A marca da mentira em seu diário (discurso autobiográfico) torna impossível o relato da vida real, do cotidiano, do discurso referencial exclusivamente por meio da escrita, e o narrador problematiza, no interior do enunciado de *Fun Home* (2007b), a dificuldade de contar uma história real: “Era um tipo de crise epistemológica. Como eu podia saber se as coisas que eu estava escrevendo eram absoluta e objetivamente verdadeiras? [...] As frases mais simples e diretas no mínimo pareciam arrogância minha e, às vezes, absoluta mentira.” (BECHEDDEL, 2007, p. 147). Agora a intimidação já não é externa, mas interna e os conceitos de verdade e mentira, de ficção e realidade, característicos do discurso autobiográfico, são problematizados no próprio texto. Assim, o discurso metalinguístico volta-se para o plano de conteúdo da obra, ou seja, para o gênero autobiográfico.

É possível, assim, a leitura metalinguística do trecho citado em que o narrador atenta para a dificuldade do gênero autobiográfico e as dificuldades em produzir e articular efeitos de sentido de realidade. Logo, o narrador confessa: “Naquele ponto, minha narrativa já não era nada confiável” (BECHEDDEL, 2007b, p. 190):

A solução para resolver o problema da impossibilidade de escrever a “verdade” é sempre desenhar sobre a escrita, o que retorna para o discurso metalinguístico dos quadrinhos. Embora, os rabiscos no diário sejam claramente a censura do próprio narrador sobre os relatos de sua vida cotidiana, é no desenho que o narrador encontra o prazer de expressar-se em um campo seguro, não só o prazer estético, mas também o prazer físico e erótico ainda na

adolescência: “Essa percepção de que eu podia ilustrar minhas fantasias me encheu de uma onipotência que era em si erótica” (BECHDEL, 2007b, p. 176). Na sequência da narrativa a junção entre o desenhar e contar a sua própria narrativa representa o prazer máximo da quadrinista figurativizado pela masturbação (BECHDEL, 2007b, p. 177):

Portanto, no percurso temático da filha está presente no enunciado a leitura metalinguística, ou seja, o próprio texto explica a escolha pelo desenho e também, a escolha pelo discurso autobiográfico que resultaria no trabalho da quadrinista norte-americana.

2.4 O Fazer missivo e o fluxo narrativo

Em uma análise do quarto capítulo de *Fun Home*, intitulado “À Sombra das raparigas em Flor”, percebe-se que o foco do capítulo está na construção de uma oposição e uma identificação entre pai e filha construída no interior do texto. Pretende-se, portanto, compreender a oposição e a aproximação entre esses dois sujeitos e, como se dá no texto, a geração do sentido por meio do fluxo narrativo e também da interdiscursividade que o texto de Bechdel (2007b) mantém com a obra de Marcel Proust (1957). Nesse sentido, durante a narrativa encontra-se um sujeito-narrador que procura, através da memória e do tempo perdido, encontrar as respostas para a morte do pai, assim como dotá-lo de sentido através de uma oposição com a própria imagem que o sujeito narrador tem de si.

Além disso, o diálogo é a condição da linguagem e de todo e qualquer discurso. Ou seja, para a semiótica todo discurso constrói-se em relação a outro discurso, portanto, a interdiscursividade é inerente à constituição do discurso. Segundo Fiorin (1994, p. 32),

existem dois processos interdiscursivos: a citação e a alusão. A citação ocorre quando um discurso repete “ideias”, isto é, percursos temáticos e/ou percursos figurativos de outros e, a alusão ocorre quando se incorporam temas e/ou figuras de um discurso que vai servir de contexto para a compreensão do que foi incorporado.

Desse modo, a interdiscursividade entre *Fun Home* (2007b) e *Em busca do tempo perdido* (1957), do escritor francês Marcel Proust, ocorre no próprio título do quarto capítulo “*À sombra das raparigas em flor*”, que é o mesmo título do segundo volume da obra de Marcel Proust que está dividida em sete volumes. Como *Fun Home* é dividido em sete capítulos, é impossível não fazer uma associação entre a estrutura das duas obras. Com relação à estrutura da narrativa, os principais pontos de interdiscursividade entre as duas obras são o fluxo da memória e a temporalidade. Assim, *Em busca do tempo perdido* (1957) é um texto de extrema importância para a literatura ocidental porque discute a reconstrução dos fatos vividos através do fluxo da memória involuntária no interior do texto.

Segundo Mariana Barros (2006), é justamente a reconstrução do passado através de uma memória involuntária e de uma temporalidade organizada pela temática, e não pela cronologia dos fatos, que Proust projeta certa transgressão na maneira como vê o tempo e a memória:

Apenas a memória involuntária, despertada pelos sentidos, proporciona uma experiência completa, fora do esquematismo e da banalidade, só ela pode fazer o sujeito reviver o passado. Já memória voluntária permite apenas lembrar a vida reconstruída propositalmente. (BARROS, 2006, p. 36)

Ora, se o fluxo de memória involuntária utilizado pelo narrador de *Em busca do tempo perdido* (1957) cumpre um papel fundamental para o gênero autobiográfico, parece ser um artifício semiótico a escolha de Bechdel (2007b) pelo texto de Proust para figurativizar o quarto capítulo de *Fun Home*.

Além disso, para Barros (2006, p. 40), uma das características que diferencia a obra de Proust da maioria das obras autobiográficas que o antecedem é apresentar a sequência cronológica dos acontecimentos apenas no nível macrodiscursivo, pois no nível microdiscursivo tem-se uma relação lógica ou metafórica entre os acontecimentos. Igualmente, o tempo da narrativa de *Fun Home* (2007b) também não é cronológico, o fluxo de memória do narrador parece organizar-se pela temática e não pela cronologia dos acontecimentos. É importante esclarecer, no entanto, que a cronologia do texto visual, ou seja, a distribuição dos quadros da HQ em sequência é inerente ao gênero. Porém, a temporalidade

dos fatos narrados em *Fun Home*, não é cronológica, mas cíclica. Desse modo, a infância, a adolescência e a juventude do sujeito narrador, assim como a infância e juventude de seus pais, estão embaralhados nos sete capítulos, e um mesmo acontecimento repete-se durante a narrativa em vários momentos, sendo re-figurativizado pelo narrador de acordo com a necessidade temática tratada pela narrativa.

Em busca do tempo perdido (1957) possui artifícios discursivos característicos do gênero autobiográfico, e ainda, é considerada uma obra que apresenta a homossexualidade dos personagens de maneira velada. Dessa maneira, a imagem que abre o quarto capítulo, ancorada pelo título homônimo da obra de Proust, é um desenho de uma fotografia do pai de Alison vestindo um maiô, que no imaginário cultural é um vestiário feminino. E é a partir da narração do texto de Proust que Bechdel (2007b) começa a figurativizar a figura do pai com atributos femininos, principalmente, quando se refere à paixão que Bruce tinha por jardinagem e flores em geral.

Enquanto no texto verbal é narrada a ficção construída por Proust, no texto visual é projetada a vida “real”, ou seja, a história de Bruce e sua relação com a jardinagem. Todavia, Bechdel (2007b) problematiza a interdiscursividade do texto quando, no texto verbal, a narrativa dialoga com o romancista francês descrevendo como, para o narrador proustiano, a relação que constrói com o jardim de Swan é um momento de beleza que produz efeitos de sentido positivos. Em concomitância, no texto visual projetam-se efeitos de sentido negativos para Alison e seus irmãos, marcado pelo trabalho árduo, pela obrigação de construir o jardim de Bruce, o que gera uma ausência de prazer. Dessa maneira, a interdiscursividade é de caráter polêmico já que se afasta do sentido “original” do discurso proustiano.

Na sequência da narrativa, o narrador-ator de *Fun Home* (2007b) retoma a voz e faz uma reflexão final que aproxima agora a vida de Bruce e a do escritor francês pelo eixo da sexualidade: “Se já houve uma bicha maior que meu pai, foi Marcel Proust” (BECHEDL, 2007b, p.99). E assim, sugere no texto verbal as relações que Proust mantinha com seus serviçais referindo-se à famosa história de que o escritor era apaixonado pelo seu chofer, Albert. Enquanto no texto visual projeta a mesma ideia em relação ao pai que mantinha uma relação sexual com o auxiliar de jardinagem e “babá” de seus filhos. Com relação à vida dos dois personagens, portanto, mantém-se uma interdiscursividade contratual porque produzem o mesmo efeito de sentido.

Até agora, verificou-se como Bechdel (2007b) figurativiza seu pai com atributos femininos para revelar ao leitor a homossexualidade velada de Bruce e, como se utiliza da

interdiscursividade com a vida e obra de Proust para construir o seu enunciado. Nesse sentido, a partir da teoria da semiótica tensiva verificar-se-á como o narrador constrói sua própria identidade em oposição à imagem construída do pai.

Desde o modelo consagrado do percurso gerativo de Greimas (1966) na semiótica, o sentido é gerado por meio de um percurso que vai de um nível mais abstrato para um nível mais concreto. Assim, para a semiótica tensiva proposta por Fontanille e Zilberberg (2001) uma nova perspectiva para a geração do sentido é desenvolvida em termos semióticos. Conforme Antonio Vicente Pietroforte (2009), quando se comparam as propostas de Greimas e Zilberberg, verificam-se, pelo menos, duas mudanças importantes do ponto de vista da geração semiótica do sentido:

Antes de tudo, categorias que no modelo de Greimas só aparecem no último patamar do percurso gerativo – como é o caso das categorias de pessoa, tempo e espaço – no modelo de Zilberberg são colocadas no primeiro patamar; e categorias que no modelo de Greimas aparecem no nível fundamental – como é o caso da categoria semântica s1 VS s2 - organizam a figuratividade no último patamar do modelo de Zilberberg. (PIETROFORTE, 2009, p. 21)

Logo, em algumas de suas propostas teóricas, Zilberberg (2006) sugere como fundamental na geração do sentido a categoria tensiva articulada em *tensão VS relaxamento*, que projetam as foras que indicam o sentido sensível e os valores colocados em discurso, e ainda propõe o fazer missivo para o estudo do fluxo narrativo. Assim, no fazer missivo a oposição é entre *emissivo VS remissivo*, e no percurso do sujeito pela narrativa, a orientação para o relaxamento se dá no fazer emissivo e a interrupção dessa orientação, no fazer remissivo. Como explica Pietroforte sobre a teoria de Zilberberg:

Tanto a categoria tensiva quanto a missiva estão em função do sujeito da enunciação. Nele se articulam a tensividade na relação *tensão VS relaxamento* e a missividade na relação *remissivo VS emissivo* com seus respectivos regimes espaço-temporais. Portanto, em nível fundamental da geração do sentido, operam a categoria tensiva e sua derivação na categoria missiva, em que pessoa, tempo e espaço fundamentais determinam regimes de colocação em discurso. (PIETROFORTE, 2009, p. 47)

A partir dos regimes remissivo e emissivo, geram-se modalidades próprias em cada um deles. Dessa maneira, a teoria da semiótica tensiva integra ao seu modelo teórico, modalidades factivas, da ordem do fazer, e páticas, da ordem do ser; e para cada tipo, dimensões pragmáticas da ordem do poder e cognitivas, da ordem do saber (PIETROFORTE, 2009, p. 47-48).

O modelo proposto por Zilberberg (2006) é apresentado da seguinte maneira na tabela abaixo (PIETROFORTE, 2009, p.48):

	factivo (fazer)		pático (ser)	
Missividade	remissivo	emissivo	remissivo	emissivo
cognitivo (saber)	ignorar	prever	espantar-se	crer
Pragmático (poder)	dever	querer	interromper-se	esperar

Assim, depois de figurativizar a pessoa do pai com características femininas e revelar ao enunciatário-leitor as relações homossexuais que Bruce mantinha com seus serviçais fazendo uma alusão à vida e obra de Proust, o enunciador-narrador-ator de *Fun Home* (2007b) começa a figurativizar Alison com características masculinas construindo uma oposição, a princípio, entre os dois sujeitos centrais da narrativa. Desse modo, as características que na cultura ocidental definem o gênero masculino adquirem um valor positivo para Alison, que inicia um percurso de descoberta e admiração pelo gênero masculino, e constrói uma imagem de si-mesmo que se opõe ao que predominantemente são valores positivos para uma menina, ao mesmo tempo em que despreza o que são características femininas com as quais não se identifica e, por isso, provoca um estado de tensão no sujeito.

O percurso do sujeito produz-se orientado para a conjunção com objetos de valores que definem culturalmente o gênero masculino, e é nessa conjunção que o sujeito crê e espera encontrar o relaxamento com a imagem que possui de si, ou seja, no fazer emissivo, o ser do sujeito-narrador é modalizado pelo crer cognitivamente e pelo esperar pragmaticamente. Durante a narrativa, o fazer, por sua vez é modalizado cognitivamente pelo prever, já que Alison age em função de uma confirmação de sua imagem masculina, por exemplo, ao usar roupas masculinas e negar objetos femininos como a presilha. E ainda, é modalizado pragmaticamente pelo querer, porque age para fazer parte de ambientes masculinos e ser reconhecida como um deles. Por exemplo, o trecho em que Alison joga basquete com seus primos mais velhos, e eles chamam-na de *butch* (na tradução em português de “sapata”) - o narrador vê como um sucesso da construção da imagem que tem de si, pelo fato de que a palavra a define como masculina em oposição ao que considera feminino no pai: “Ninguém precisava explicar a palavra/ era autoexplicativa, seca, grossa, percussiva. Quase uma onomatopeia, de todo modo, o oposto de maricas” (BECHDEL, 2007b, p. 102-103). E conclui a oposição em relação ao pai – “e apesar de todo o poder tirânico com que ele governava, estava claro que meu pai era um maricão” (BECHDEL, 2007b, p. 103).

Dessa maneira, é justamente esse lado tirânico com o qual o narrador descreve seu pai que se constrói, predominantemente nesse actante, o fazer remissivo da narrativa. O pai é figurativizado como o anti-sujeito e interrompe o percurso do sujeito-narrador em conjunção com sua masculinidade. Nesses momentos regidos pelo fazer remissivo, o sujeito-narrador é modalizado cognitivamente pelo espantar-se, já que sempre é obrigado pelo pai a usar utensílios e vestuários femininos, e pragmaticamente pelo interromper-se, pois a figura do pai tenta deter Alison em sua trajetória de construção de uma masculinidade, e principalmente, de uma negação da feminilidade.

Outro exemplo do fazer remissivo aparece quando Alison viaja com seu pai e irmãos para o campo e vai visitar uma mina, um ambiente predominantemente masculino, e afirma: “enquanto nos mostravam o lugar, me pareceu imperativo que não soubessem que eu era uma menina” (BECHDEL, 2007b, p. 119). E assim, pede para o irmão mais novo que não mais a chame de Alison, mas de Albert. No entanto, o fazer remissivo, agora figurativizado pelo irmão, que ignora a proposta de Alison, interrompe o percurso do sujeito, o que gera um estado de tensão no sujeito. É no final dessa viagem, no caminho de volta para casa que o sujeito, depois de tanto ser interrompido e espantar-se com os atributos femininos que não consegue converter em masculinos, decepçiona-se e entra em um estado passional melancólico regido pela não conjunção com seu objeto de valor e pela impossibilidade, portanto, de relaxamento: “Na volta fui tomada por uma melancolia pós-apocalíptica/ eu falhara em algum ritual de iniciação velado, e a vida deixara de ser infinita em possibilidades” (BECHDEL, 2007b, p. 121). Enquanto no texto verbal tal afirmação está sendo feita, no texto visual é projetada a imagem do irmão de Alison “zombando” dos seus seios, que para o narrador é um atributo feminino que lhe causou dor e desconforto. Essa imagem no texto visual figurativiza o irmão como actante remissivo.

Contudo, o fazer do sujeito-narrador na sequência cronológica da narrativa é modalizado cognitivamente pelo ignorar, ou seja, o sujeito resiste às paradas marcadas pela interrupção de seu percurso; e na dimensão pragmática é modalizado pelo dever, quando resolve viver a verdade em oposição à mentira de seu pai. Assim, quando vai viver em Nova York, uma década mais tarde, continua seu percurso que agora não mais se refere apenas à relação de gênero marcada pela oposição entre *feminino VS masculino*, mas também uma relação de sexualidade marcada pela oposição *homossexual VS heterossexual*. Por meio dessa outra relação, o sujeito-narrador começa a construir uma identidade lésbica em que,

finalmente, encontra um campo discursivo onde pode negar a feminilidade e entrar em conjunção com os valores masculinos, sem que para isso precise trocar de gênero.

Assim, o reconhecimento esperado pelo sujeito não mais se dá entre sujeitos masculinos, mas sim, entre outros sujeitos lésbicos. É nessa passagem do eixo fundamental da geração do sentido que Bechdel (2007b) consegue promover, no interior do enunciado, uma identificação com o pai que até então era o principal actante do fazer remissivo. Ora, se já no início do capítulo o narrador revela a homossexualidade velada do pai, ao revelar-se lésbica na fruição da narrativa, o que inicialmente marcava uma oposição por traços referentes ao gênero, agora projeta uma identificação por meio de características que emanam da sexualidade.

Desse modo, ao valer-se do termo clínico ultrapassado, “invertidos”, para descrever a oposição de gênero entre pai e filha, é com o mesmo termo que Bechdel começa a construir uma identificação entre os dois actantes centrais da narrativa. Apesar de, a princípio, afirmar a diferença – “Não éramos apenas invertidos, éramos inversões um do outro” (BECHDEL, 2007b, p 104) – no decorrer da narrativa, valendo-se da interdiscursividade com a obra de Proust, o narrador reflete sobre o próprio percurso construído dentro do enunciado, em que direções opostas acabam por convergirem em uma mesma identidade:

Em uma das metáforas arrebatadoras de Proust, as direções que a família do narrador podem tomar – o caminho de Swan 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, 2006, p. 108)

Na última página do capítulo, o desenho de duas fotografias é apresentado no plano de conteúdo do texto visual seguradas pela figura de uma mão que, ancorada no texto verbal, refere-se à mão do narrador. Assim, o narrador compara e aproxima totalmente a identificação entre pai e filha por meio das duas fotografias: “O ambiente externo, o sorriso aflito, os pulsos dobrados, até o ângulo da sombra incidindo em nossos rostos – é o mais próximo que se chega em uma tradução” (BECHDEL, 2007b, p. 126).

Portanto, o que complexifica o fluxo narrativo de *Fun Home* é que, por meio dos artifícios semióticos utilizados no texto, o enunciador faz com que o elemento remissivo figurativizado na figura do pai, que durante quase toda narrativa interrompe o percurso do sujeito-narrador orientado para entrar em conjunção com seu objeto de valor, torne-se o mesmo elemento que produz, posteriormente, uma identificação para a filha. Porque se

ambos, pai e filha, são invertidos por atraírem-se por objetos de valores opostos, a natureza da inversão os aproxima. Nessa relação inversa, no ponto em que se encontram, os termos opostos revelam-se iguais.

Se Alison e Bruce constroem significação pelas narrativas que os simbolizam e pelos discursos que os constroem e dessa maneira produzem sentidos no enunciado, é o processo que os torna sujeitos problematizados pela temática da sexualidade e do gênero que se faz pertinente para a análise. Já que a análise pode revelar como os processos de constituição de gênero e sexualidade, em discurso, produzem sentido em um determinado sujeito.

O mais interessante de *Fun Home* é que ao utilizar diversos discursos míticos em uma autobiografia, Bechdel (2007b) complexifica o estatuto referencial do gênero autobiográfico em quadrinhos e principalmente problematiza a temática prática, a vida cotidiana, a relação entre pai e filha. Pelo mesmo procedimento, a quadrinista norte-americana problematiza a grande questão para os Estudos de gênero atual por meio da temática lésbica e da temática de gênero que desenvolve no enunciado, porque se há muitas filhas e muitos pais, a especificidade de *Fun Home* está na filha lésbica e no pai gay e na relação que constroem por meio da *performance* inversa de gênero. Afinal, o gênero é uma *performance* como qualquer outra?

CAPÍTULO 3

A LÉSBICA

É na linguagem e pela linguagem que o homem se constitui como sujeito; porque só a linguagem fundamenta na realidade a sua realidade que é a do ser, o conceito de 'ego'.

(BENVENISTE, 1995, p. 286)

Não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é performativamente constituída, pelas próprias 'expressões' tidas como seus resultados.

(BUTLER, 2003, p. 47)

3.1 A imanência da linguagem

Conforme Benveniste (1995), é na e pela linguagem que as diversas culturas humanas estruturam e significam o que chamamos de realidade. Por meio da linguagem, modelos teóricos são elaborados e colaboram para tornar inteligíveis os acontecimentos do mundo, por conseguinte, utilizamos do mesmo procedimento para construir nossas identidades e desenvolver os diversos tipos de subjetividades humanas.

A linguagem matemática, por exemplo, cria modelos geométricos que, a princípio, não existem no que chamamos de natureza, no entanto, tais modelos articulam sentido e geram significação. Logo, colaboram para que se desenvolva o pensamento humano e para que se compreenda melhor o que acontece no universo. Assim, não existem quadrados ou círculos perfeitos no universo, os únicos círculos perfeitos são os que existem nos discursos matemáticos, porém, o discurso matemático disponibiliza tais modelos para descrever as “formas” que vislumbramos ao nosso redor e assim dotá-las de sentido humano. Da mesma forma, a teoria semiótica propõe modelos para o estudo dos textos e dos discursos, os modelos são instrumentos metodológicos que nos ajudam a descrever e analisar os acontecimentos, as narrativas e os sentidos que construímos por meio da linguagem. No entanto, todo instrumento metodológico não é estável e permanente, na verdade, está sempre sujeito a modificações e o objeto de pesquisa sempre pode surpreender a teoria. Ao contrário do que possa parecer, tal constatação não fragiliza o pensamento científico, pelo contrário, demonstra a sua complexidade.

Assim, nos estudos semióticos trabalha-se com o princípio de imanência da linguagem, ou seja, é a linguagem que articula a realidade e produz efeitos de sentido e não o contrário. Porém, é importante esclarecer que o ponto de vista semiótico não nega a existência da realidade fora da linguagem, como afirma Pietroforte (2010, p.11):

Em semiótica, quando se diz que tudo é gerado no discurso, não se fala em gerar entes físicos ou biológicos, mas da semiótica em que se constrói o mundo que se pretende narrar. Nessa narração, o mundo é aquilo que se diz sobre ele.

Trata-se, acima de tudo, de estabelecer um ponto de vista em que toda significação emana da linguagem isto é, compreender o universo ao redor atribuindo-lhe significado por meio da linguagem. Verificar como se dá tal procedimento nos textos é a preocupação central da Semiótica greimasiana.

Nos capítulos anteriores, utilizaram-se algumas metodologias desenvolvidas pela semiótica a fim de analisar a autobiografia em quadrinhos de Alison Bechdel (2007b), verificaram-se os efeitos de sentidos produzidos, predominantemente, na narrativa. Tal procedimento deve-se ao propósito de demonstrar como o discurso autobiográfico constrói simulacros da vida real, que lhe servem de instrumento de persuasão discursiva, e como a quadrinista norte-americana problematiza as relações entre realidade e ficção no enunciado.

Agora, desenvolve-se a hipótese de que a temática lésbica também é construída no discurso e está, constantemente, problematizando a relação entre enunciador-narrador-ator e a articulação entre realidade e ficção na literatura. Além disso, parece ser o discurso autobiográfico extremamente pertinente para o desenvolvimento da temática lésbica. Em particular, interessa demonstrar como a temática lésbica é desenvolvida no enunciado da HQ e a novidade que apresenta em relação a outros textos que problematizam a mesma temática.

3.2 A temática lésbica

Em primeiro lugar, é necessário delimitar o que pode ser considerado uma temática lésbica e seu caráter discursivo, e depois definir quais textos apresentam esse tema como central. Assim, para a semiótica um tema não se define em relação ao objeto, mas sim a um discurso, ou ainda, a uma rede de discursos que sustenta determinado tema. A hipótese proposta aqui é que a temática lésbica possui natureza polêmica com relação aos discursos que problematiza. Para demonstrar a estrutura e a rede discursiva que sustenta a natureza polêmica da temática lésbica, propõe-se uma análise semiótica do campo semântico que abrange o termo *lésbica*, admitindo que a palavra pode ser considerada pela semiótica como uma figura que reveste determinados temas. Como afirma Antonio Vicente Pietroforte (2011, p. 86):

As definições lexicográficas em dicionários, para a semiótica, não funcionam como registros adequados entre palavras e coisas, mas como reflexos de um ponto de vista dominante em determinada cultura.

Desse modo, por meio de uma pesquisa lexicográfica encontra-se a primeira dificuldade: a ausência da palavra lésbica nos dicionários de língua portuguesa até a década de 1970. No entanto, encontramos a palavra *lesbianismo* que, nas décadas de 1950, 1960 e 1970, predominantemente apresentam a seguinte definição:

Lesbianismo

1. Vício da mulher que procura ter relações sexuais com outras mulheres. (FREIRE, 1957, p. 3160).

2. Um dos vícios sensuais contra a natureza; aberração de instinto sexual. (MOREIRA, 1967, p. 1342)

Da ausência de um substantivo que designa um sujeito no mundo, *lésbica*, para a presença de um substantivo que designa uma prática sexual, *lesbianismo*, com uma valorização disfórica, até os anos 1970 o campo semântico que envolve o léxico *lesbianismo*, diz respeito a uma prática sexual contra a natureza e, portanto, definida como vício, uma prática repulsiva e que deve ser evitada. Desse modo, tal definição emerge de uma rede de discursos que, em um nível profundo, é construído por um regime de exclusão que tem como operador a *triagem*, que confronta o “puro” e o “impuro” e exclui o sujeito lésbico por não se adequar a “natureza” sexual prescrita por esse tipo de discurso (ZILBERBERG, 1998, p. 29).

Exemplo disso são os discursos que estruturam a natureza polêmica da temática lésbica por um viés disfórico, como o discurso religioso que figurativiza o lesbianismo como *pecado*, o discurso psicanalítico do começo do século XX que o figurativiza como uma *doença* e o discurso biológico da mesma época que prescreve o lesbianismo como *antinatural*. Todos esses discursos representam um ponto de vista dominante em diversos grupos e culturas.

Já no Dicionário Aurélio (1988) há a palavra *lésbica* como um substantivo feminino que designa um sujeito e que possui uma definição que mais se aproxima dos dias atuais:

Lésbica

1. Mulher homossexual.
2. Mulher macho, mulher-homem

Nessa definição, vê-se um sujeito cuja identidade é marcada pela prática sexual. Ademais, o termo lésbica problematiza a oposição binária *feminino VS masculino*, aparece como elemento complexo da categoria de gênero, por apresentar características femininas (mulher) e características masculinas (macho). A definição anterior é característica da década de 1980, no entanto, esta pesquisa não se interessa por um estudo puramente diacrônico, e sim, demonstrar como a temática lésbica é de natureza polêmica. Portanto, segue a definição do Dicionário Aurélio, com edição de 1999, que já apresenta a definição atual:

Lésbica

1. Mulher homossexual. (1999, p. 1368).

E a seguinte definição para o adjetivo:

Homossexual

1. Relativo à afinidade, atração e/ou comportamento sexuais entre indivíduos do mesmo sexo.
2. Que tem essa afinidade e esse comportamento.
3. Antônimo de heterossexual. (1999, p. 1089)

Da definição apresentada nessa edição, exclui-se a problemática da questão de gênero, mantendo apenas a palavra *mulher* e a adjetivando com um ponto de vista unicamente sexual, ou seja, concentra a identidade do sujeito marcada por uma prática sexual, no entanto, sem uma valorização negativa. Parece que é possível descrever o percurso da temática lésbica nos dicionários de língua portuguesa que vai de uma concentração da exclusão para a inclusão por meio da valorização disfórica e, por fim, para a particularização que diz respeito à concentração exclusiva. Em outras palavras, ser lésbica é, exclusivamente, ser uma mulher que pratica relações sexuais e afetivas com outra mulher. Portanto, trata-se também de um regime orientado pela triagem.

Os discursos dos dicionários produzem efeito de sentido denotativo, o que implica em uma objetividade que apaga as marcas culturais e a forma que estrutura a temática lésbica, porque não apresenta uma subjetividade existencial e/ou uma identidade de um sujeito lésbico construído pela polêmica que articula. Em suma, nos discursos dos dicionários desenvolve-se o nível prático da temática lésbica e produz efeitos de sentido, predominantemente, referenciais.

Nos dicionários de língua inglesa a palavra lésbica aparece nos anos 1970 com a seguinte definição:

1. Homossexual woman. (OXFORD, 1974, p. 483).

E no próprio enunciado de *Fun Home* (2007b), Alison encontra no dicionário a mesma definição aos 13 anos (BECHDEL, 2007b, p. 80):

... QUANDO DESCOBRI A PALAVRA, GRAÇAS AO
DESTAQUE DELA NO DICIONÁRIO.

Portanto, o campo semântico que engloba a temática lésbica, nas definições atuais dos dicionários de língua portuguesa e inglesa e a própria definição utilizada no enunciado da HQ, privilegia o campo semântico exclusivo da prática sexual. Contudo, existem ainda outros discursos que negam essa objetividade e preocupam-se com a subjetividade de um sujeito categorizado pela palavra *lésbica*. Esses discursos surgem em oposição à valorização disfórica e/ou à concentração exclusiva de uma prática sexual, e buscam a difusão de uma identidade que abrange diversos campos semânticos, por exemplo, o campo semântico da história, da política, da família e da cultura, problematizando o campo semântico da sexualidade.

Como exemplo, é possível citar os discursos das feministas, que vêm na prática sexual lésbica toda uma discussão a respeito da sexualidade feminina e das relações de gênero, conforme afirma Denise Portinari (1989, p. 127): “O silêncio do lesbianismo faz parte de um silêncio maior que recobre o universo feminino como um todo”. Os discursos dos ativistas de minorias sexuais que problematizam as questões dos direitos civis também são exemplares, como demonstra Lúcia Facco (2004, p. 75) sobre o movimento de construção de uma identidade gay: “podemos perceber, por trás da construção da identidade homossexual, a busca da aceitação social, a conquista de direitos civis”. Até mesmo artistas e críticos defendem que por meio da identidade lésbica é possível a construção de uma cultura com particularidades internas: “é relevante ressaltar que frequentemente embutida nesta nova postura está a adoção de uma identidade também imposta de fora, com suas regras pré-estabelecidas” (RICH appud VARGAS, 1995, p. 12).

Todos esses discursos participam de uma rede que recobre a natureza polêmica da temática lésbica, além de serem orientados em um nível mais profundo pelos princípios da *mistura* em um regime de *participação*. Nos discursos sobre a temática lésbica regidos pela mistura, quanto mais a sexualidade do sujeito é tônica em uma narrativa, mais espaços semânticos ocupa em extensidade no discurso. Tais discursos, em resumo, são marcados pela

euforia em relação à difusão de uma identidade sexual para outros campos semânticos. Demonstrar-se-á como os regimes de participação e de triagem estão presentes na literatura dita lésbica.

3.3 A temática lésbica na literatura

Na literatura, a temática lésbica desenvolveu-se, em um primeiro momento, de maneira periférica na narrativa e exclusivamente no campo semântico reservado à sexualidade. Em geral, os raros personagens que apresentam a temática lésbica são descritos como desviantes de uma ordem natural e biológica e/ou relacionados a fantasias eróticas. Como exemplo, pode-se citar os escritos de Sade ou ainda, na literatura brasileira, o romance naturalista *O cortiço* de Aluísio de Azevedo, e a famosa cena sexual entre Pombinha e Leónie:

Espolinhava-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispções de espasmo; ao passo que a outra, por doida de luxúria, irracional, feroz, relutava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificandos de espuma, e mordia-lhe o lóbulo dos ombros [...] devorou-a num abraço [...] ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos. (AZEVEDO, 2009, p.137)

Além das personagens do romancista não ocuparem uma posição central na narrativa, a sexualidade lésbica de Leónie e Pombinha é sempre temporária e resultado de um desvio da norma. Afinal, ambas são sujeitos heterossexuais na narrativa embora, apresentem eventualmente comportamento sexual lésbico.

O primeiro romance que apresenta uma protagonista lésbica na literatura ocidental é *O poço da Solidão*, de Radclyffe Hall, publicado em 1928, na Inglaterra. Logo após sua publicação, o livro foi levado a julgamento e condenado por obscenidade, já que disseminava ideias contrárias à moral inglesa e só foi liberado para publicação na Inglaterra a partir de 1949. Ao contrário do que aconteceu com Oscar Wilde, que foi condenado e preso por manter relações sexuais com rapazes, a condenação de *O Poço da Solidão* nunca atingiu diretamente à escritora, no sentido de que o livro foi condenado, a escritora não. Ou seja, na época do julgamento, o romance não foi considerado de cunho autobiográfico e a identificação entre enunciador-narrador-ator e o simulacro do referente no interior do enunciado foi considerado irrelevante.

Desse modo, *O poço da solidão* (1990) narra a vida de Stephen Gordon, desde sua infância até a maturidade e todos os problemas que enfrenta por possuir um nome masculino e uma sexualidade que na época os cientistas e sexólogos nomeavam de “invertida”. O termo lésbica ainda não era utilizado na época e, acreditando na inversão, a mulher homossexual ainda não construía uma identidade lésbica, mas sim, problematizava a relação de gênero homem/mulher. Como Stephen apaixona-se por algumas mulheres durante o romance, chega à conclusão de que se está apaixonada por uma mulher então, ela não é uma mulher. Paradoxalmente, a dicotomia de gênero homem/masculino VS mulher/ feminino é reforçada pelo romance e Stephen seria mulher/masculino ou seja, a invertida, como na definição do dicionário, mulher/macho. Ademais, o termo “invertida” aponta para a existência de um comportamento correto, ao qual qualquer outro modelo seria oposição, inversão.

Todo o romance é narrado no regime enuncivo e escrito em um formato romântico, ao contrário do formato modernista que era produzido pelas escritoras da época que conviviam com Hall como, por exemplo, Virgínia Woolf e Gertrude Stein. O amor proibido e a tragicidade romântica aparecem como marca do discurso dessa literatura, que apela por um espaço na sociedade. O narrador denuncia a não aceitação social dos “invertidos” e o ator Stephen, se coloca como uma criatura infeliz, que nasceu invertida e por isso condenada ao sofrimento. No final do romance a protagonista, que se revela uma heroína/ mártir, assiste ao sofrimento de sua companheira de vários anos, por sofrer rejeição social e não poder levar uma vida “normal”, ou seja, não pode ter filhos. Stephen, então, decide entregá-la aos braços de um homem que está “hábil” socialmente para viver com sua companheira, abdicando de sua felicidade.

A ideia de mártir liga-se à ideia de amor proibido e incompreensível, e a tragicidade torna-se um lugar comum na literatura de temática lésbica, o que revela a impossibilidade de realização, a vida da mulher homossexual sempre é interrompida e não se realiza. Portanto, a vida do sujeito lésbico é ainda transitória na narrativa e o sujeito termina a narrativa em um estado de falta, marcada pela disjunção com o objeto de valor.

Em *O poço da solidão* (1990), portanto, está presente o discurso da condenação do sujeito lésbico e inaugura uma tradição de punição, na maioria dos casos, com a morte da mulher lésbica ou ainda a tradição de “salvação” e “cura” do sujeito lésbico, o que poderíamos chamar de “reabilitação heterossexual”. A vida do sujeito lésbico é narrada por um viés negativo e disfórico. A mulher homossexual aparece como uma frustrada, incapaz de ser feliz com um homem, que representa o modelo perfeito de amor ou como um mártir,

incapaz de enfrentar e aceitar seu próprio desejo, tendo como única escolha o suicídio ou a reabilitação heterossexual.

Esse discurso disfórico irá modelar as narrativas que a partir de então abrangem a temática lésbica, não só no espaço discursivo do campo literário, mas também se manifesta em diversos planos de expressão como no cinema, nas músicas e até mesmo em novelas brasileiras. Pode-se citar, como exemplo desse discurso de condenação do sujeito lésbico, a letra da canção de Chico Buarque “O mar e a lua” (1980):

Mar e Lua
Amaram o amor urgente
As bocas salgadas pela maresia
As costas lanhadas pela tempestade
Naquela cidade
Distante do mar
Amaram o amor serenado
Das noturnas praias
Levantavam as saias
E se enluaravam de felicidade
Naquela cidade
Que não tem luar
Amavam o amor proibido
Pois hoje é sabido
Todo mundo conta
Que uma andava tonta
Grávida de lua
E outra andava nua
Ávida de mar
E foram ficando marcadas
Ouvindo risadas, sentindo arrepios
Olhando pro rio tão cheio de lua
E que continua
Correndo pro mar
E foram correnteza abaixo
Rolando no leito
Engolindo água
Boiando com as algas
Arrastando folhas
Carregando flores
E a se desmanchar
E foram virando peixes
Virando conchas
Virando seixos
Virando areia
Prateada areia
Com lua cheia
E à beira-mar

A canção de Chico Buarque apresenta o discurso disfórico, tão corrente em textos que incorporam o sujeito da mulher lésbica. Está presente na canção uma voz no regime enuncivo

que narra um amor urgente, serenado, proibido, camuflando o sujeito do verbo “amaram” nos primeiros versos e revelando apenas a partir do verso quinze que eram duas mulheres que amaram (*uma e outra*). Identificado o sujeito, surgem as consequências desse amor proibido que “hoje é sabido” e “todo mundo conta”. O antissujeito começa, então, a ficar tônico “e foram ficando marcadas”, não há espaço para elas na cidade, tornam-se margem, e encontram no suicídio a saída para opressão a qual são submetidas. A morte lúdica das duas mulheres no rio da cidade é uma espécie de metamorfose, elas que são construídas metaforicamente a partir da polarização e inter-relação do mar e da lua não cabem em uma “cidade que não tem luar” e que é “distante do mar”.

Ao analisar então a música dentro do percurso gerativo, tem-se as categorias semânticas *vida VS morte* no nível fundamental, sendo a morte euforizada, já que é a maneira encontrada pelas personagens de libertarem-se da opressão social em que se encontram, assim, tem-se o quadrado semiótico tensivo como se segue:

The price of salt (1952), pode ser considerado como o primeiro livro na literatura que faz parte de outro modelo discursivo que problematiza a temática lésbica, denominado aqui de discurso eufórico, já que foi a primeira obra que apresentou uma história de amor entre mulheres com a possibilidade de final feliz. Apesar de não ficarem juntas, as personagens centrais do romance não morrem e não se tornam heterossexuais. Esse modelo do discurso eufórico é levado ao extremo no Brasil pela editora Brasiliense e pelas Edições GLS no final do século XX. Cria-se, assim, um movimento literário que começa a se formar, principalmente, ao redor das Edições GLS, com um modelo discursivo eufórico.

O livro *Julieta e Julieta* (1998), de Fátima Mesquita, foi o primeiro a ser publicado e surge à frente desse movimento literário, sendo o modelo narrativo representativo para as publicações posteriores. Esse outro modelo da literatura lésbica constrói discursos eufóricos a respeito da temática lésbica e tem um objetivo ideológico explícito: fornecer um modelo positivo para a mulher homossexual, isto é, construir simulacros da identidade lésbica nos textos com possibilidades de finais felizes. Este formato estético-ideológico presente em *Julieta e Julieta* procura, por meio de 15 contos, apresentar histórias de amor entre mulheres com finais felizes. Esse discurso, que aparentemente é simples, alastra-se em outros livros de outras escritoras e acabam exacerbando o que a princípio seria só um modelo.

Não é ao acaso que o nome do primeiro livro brasileiro que insere o sujeito lésbico (sem condená-lo) tenha o nome de *Julieta e Julieta*. O título remete a uma ironia e ao mesmo tempo a uma subversão. Ao fazer alusão à tragédia romântica, *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare, a escritora propõe-se a descrever amores proibidos, porém, sem a complexidade trágica tão característica da temática lésbica. Excluindo “Romeu” no título e em todas as histórias, Mesquita (1998) dá espaço à expressão lésbica que vai sendo construída no nível discursivo. Constrói-se, então, um discurso oposto a *O poço da solidão* (1990), que não se baseia na condenação, mas na problematização desse sujeito e na preocupação em marcar, no nível narrativo, a continuidade do sujeito em conjunção com seus objetos de valores, desenvolvendo no nível discursivo a temática lésbica. Além disso, é característico dessa narrativa a presença de antissujeitos átonos que não interrompem a vida do sujeito lésbico.

Todos os contos de *Julieta e Julieta* (1998) são narrados em primeira pessoa, no regime enunciativo, também apresentam o que podemos chamar genericamente de “finais felizes”. Em suma, não há a condenação tradicional, nem o amor trágico tão característico do ideal romântico. Com exceção do conto “A viúva” em que a dor da perda de sua esposa faz com que a personagem experimente o drama da não oficialização legal do seu casamento, e

como consequência é privada de comparecer ao enterro de sua companheira de treze anos. Mesmo nesse conto, porém, a personagem nega a morte como condição e almeja entrar novamente em conjunção com a vida.

Do mesmo modo que *O poço da Solidão* (1990) é significativo para o discurso disfórico, o livro *Julieta e Julieta* (1998) é um dos melhores exemplos de textos que apresentam, predominantemente, o discurso eufórico sobre a temática lésbica. Outros exemplos são os trabalhos das escritoras Stela Ferraz, Valéria Melkin, Rita Mae Brown, Adrienne Rich, entre outras. Os dois modelos discursivos citados podem ser resumidos didaticamente no seguinte quadro:

Discurso Eufórico	Discurso Disfórico
Regime enunciativo (eu, aqui, agora)	Regime enuncivo (ele, lá, então)
Continuidade	Descontinuidade
Antissujeito átono	Antissujeito tônico
Vida euforizada e morte disforizada	Morte euforizada e vida disforizada
Finais felizes	Tragicidade romântica

A tabela acima demonstra alguns traços que colaboram para definir os modelos discursivos que problematizam a temática lésbica. É claro que ambos os discursos não se excluem e existem na dependência entre eles, portanto, podem aparecer em um mesmo texto literário. Como é o caso da obra da escritora brasileira Cassandra Rios, que problematiza em seus romances o conflito entre ambos os discursos e demonstra como um modelo coloca-se em relação ao outro. Por exemplo, no romance *Mutreta*, publicado em 1949, a presença do discurso eufórico e do discurso disfórico é mútua.

No romance de Rios (1980), a protagonista, Amanda, acaba envolvendo-se com o contrabando controlado pela máfia chinesa e é manipulada pela amante Lo. Ao mesmo tempo em que a protagonista sofre durante toda a narrativa e encontra antissujeitos tônicos que sempre interrompem o percurso do sujeito. No final do romance, apesar da morte trágica de sua amante, é a continuidade da temática lésbica que é marcada na narrativa, e o sujeito continua em busca de seu objeto de valor, entrar em conjunção sexualmente com outras mulheres que na narrativa representam ora valores de vida, ora valores de morte e o romance termina com a protagonista indo jantar com uma nova paixão apesar do luto: “era porque estava vivendo na paz da sombra da morte!” (RIOS, 1980, p. 240).

Se a temática lésbica desenvolve na literatura um discurso eufórico e um discurso disfórico sobre a vida do sujeito lésbico, *Fun Home* (2007b) parece complexificar esses discursos. Contudo, antes de analisar a temática lésbica em *Fun Home* é preciso analisar como a temática de gênero, principalmente nos discursos científicos, tem englobado a temática lésbica. Em outras palavras, supõe que a temática de gênero é mais extensa, mais geral e a temática lésbica mais específica, pontual e dependente da primeira.

Em geral, nos textos uma personagem mulher pode não ser lésbica, mas o contrário parece não acontecer, isso se dá devido à relação de dependência entre a temática de gênero e a temática da sexualidade na cultura ocidental. Desse modo, parece que sempre que a temática lésbica aparece em discurso acaba por complexificar também a temática de gênero. Pretende-se, então, analisar o conceito de gênero nos discursos científicos, visto que tal procedimento é produtivo para a presente análise, já que a temática de gênero e a temática da sexualidade são pertinentes na construção da significação de *Fun Home* (2007b) e em toda obra de Alison Bechdel.

No entanto, é importante esclarecer ao leitor que mais do que semiotizar os estudos de gênero ou “culturalizar” a teoria semiótica, pretende-se apenas demonstrar algumas aproximações possíveis entre as duas áreas. Não se pretende esgotar as possibilidades de abordagens entre os dois campos de conhecimento, dialoga-se apenas no que diz respeito ao princípio de imanência da linguagem e a recusa de uma natureza referente, que produz a temática de gênero. Dessa maneira, ao tratar a temática de gênero e a construção da identidade lésbica em *Fun Home*, visa-se construir um espaço de diálogo entre o pensamento semiótico e os discursos científicos que se detêm ao conceito de gênero.

3.4 Os discursos sobre gênero

A temática de gênero pertence ao discurso, mais especificamente à semântica discursiva, ou seja, os discursos sobre gênero são construídos na linguagem e pertencem a ela, não a um referente natural no mundo. É apenas como tais discursos constroem conceitos, como funcionam na linguagem e como constroem narrativas que interessa a este trabalho. A hipótese é que os discursos sobre gênero produzem, principalmente, efeitos de sentido referenciais a partir do século XVIII, como resultado, dos efeitos de sentidos produzidos pelos discursos biológicos.

Desse modo, a tentativa de descrever e compreender o conceito de gênero tem sido um exercício acadêmico intenso e extenso. Desde a publicação do *O segundo Sexo* em 1949, o

termo *gênero* é descrito no pensamento científico predominantemente como construção social, portanto, faz parte do campo semântico da cultura enquanto o *sexo*, em oposição, pertence ao campo semântico da natureza. Ou seja, o conceito de *gênero* surge na teoria feminista com base na oposição binária entre natureza e cultura no nível fundamental.

A consequência desse pensamento é mais de cinco décadas de estudos sobre gênero, com a finalidade de estabelecer em discurso as diferenças entre cultura e natureza e a influência que um campo exerce sobre o outro para, enfim, constituir as dicotomias mulher VS homem como produtos da cultura e macho VS fêmea como produtos da natureza. Em geral, nesses estudos é frequente a preocupação de encontrar o momento inaugural do gênero nas sociedades humanas, e ainda, a preocupação de definir o conceito *mulher*, já que esse seria o objeto sempre em construção do pensamento feminista. Longe de querer demonstrar e descrever toda a problematização dos discursos sobre gênero, destacam-se aqui dois momentos históricos de extrema importância para a definição dos conceitos que serão utilizados no presente trabalho. Em primeiro lugar, a publicação de *O segundo sexo* (1967) que tenta estabelecer o conceito *mulher* como objeto de estudo da filosofia. E o segundo momento é a publicação de *Gender trouble* de Judith Butler, que propõe o conceito de *gênero* como objeto de estudo da filosofia, conceito que englobaria, também, o conceito *mulher*.

Quando a pensadora francesa afirma na célebre frase: “Ninguém nasce mulher, torna-se mulher” (BEAUVOIR, 1967, p. 09), está articulando *mulher* com o conceito de gênero como construto social que se opõe à natureza reservada ao sexo. Segundo Judith Butler (2003), existem dois problemas na afirmação de Beauvoir, um de caráter essencialista e outro de caráter ontológico. O primeiro, diz respeito ao significado existencialista do verbo tornar e a exclusividade da fêmea no processo de tornar-se um gênero e, o segundo, a problemática de conceber o sexo (oposição fêmea VS macho) como decorrências dos referentes que significam. Nas palavras da filósofa norte-americana sobre a afirmação da feminista francesa:

Não há nada em sua explicação que garanta que o “ser” que se torna mulher seja necessariamente fêmea. Se, como afirma ela, “o corpo é uma situação”, não há como recorrer a um corpo que já não tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais; conseqüentemente, o sexo não poderia qualificar-se como facticidade anatômica pré-discursiva. Sem dúvida, será sempre apresentado, por definição, como tendo sido gênero desde o começo. (BUTLER, 2003, p. 27)

Para Butler, em suma, a distinção entre sexo e gênero no que diz respeito à relação natureza VS cultura é absolutamente nenhuma, já que ambos pertencem à cultura e são construções discursivas. Natureza e cultura, a partir de Butler (2003), são, definitivamente,

efeitos de sentidos construídos em discurso. O argumento de Butler, em seu livro *Gender Trouble* (2003), demonstra que tanto os conceitos de gênero como os de sexo são construídos no discurso de uma determinada cultura, no entanto, produzem narrativas com efeitos de sentido diversos.

A hipótese aqui é que o conceito de sexo em discurso produz um efeito de sentido predominantemente referencial, por isso é utilizado principalmente pelos discursos biológicos. Enquanto o conceito de gênero produz um efeito de sentido majoritariamente mítico, utilizado pelos discursos religiosos e literários. Ambos os efeitos, no entanto, são construídos na linguagem. Tal ideia já tinha sido defendida pela filósofa belga Luce Irigaray que denunciava a construção narrativa sobre o sexo, da mesma maneira que a construção narrativa de gênero:

O sexo é tomado como um “dato imediato”, um “dato sensível”, como “características físicas” pertencentes a uma ordem natural. Mas o que acreditamos ser uma percepção física e direta é somente uma construção sofisticada e mítica, uma “formação imaginária”. (IRIGARAY, 1985, p. 68)

De qualquer forma, seja a construção de uma fêmea no discurso biológico ou de um sujeito masculino em um texto poético, o processo de construção é altamente estruturado e segue padrões específicos e, segundo Butler (2003) é por meio da *performance* do sujeito na narrativa que identificamos um sujeito masculino ou feminino em qualquer narrativa humana. O conceito de performatividade de gênero é fundamental na teoria butleriana e talvez, o mais significativo e que colabora para os estudos dos textos que apresentam temáticas de gênero e de sexualidade.

Conforme Butler (2003), é por meio da natureza performativa do gênero que corpos e subjetividades masculinas ou femininas são constituídos em uma determinada narrativa. O sucesso da construção de uma “feminilidade” em um determinado personagem depende do sucesso de sua performance, assim também é por meio da performance que é possível desestabilizar a fixidez de determinado gênero em um personagem. Esse segundo caso é característico de muitos textos de temática lésbica, por exemplo, a invertida em *O poço da solidão* (1990).

A identidade de gênero é sustentada em uma determinada narrativa pela repetição de atos performáticos que estabilizam o gênero, pois “o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2001, p. 51). Em termos semióticos, o efeito de sentido de verdade de um

determinado gênero se dá pela isotopia figurativa e temática que se mantém em um determinado texto, sustentam o sujeito e constroem em discurso o simulacro do corpo físico de um determinado personagem, sempre com traços de gênero. Além das marcas de gênero da própria língua, também na *performance* revelam-se características físicas e psicológicas que emanam do gênero. Veja o seguinte exemplo:

Minha mãe era boa criatura. Quando lhe morreu o marido, Pedro Albuquerque Santiago, contava trinta e um anos de idade, e podia voltar para Itaguaí. Não quis; preferiu perto da igreja em que meu pai fora sepultado. (...) E deixou-se estar na casa de Matacavalos onde vivera os dois últimos anos de casada. Era filha de uma senhora mineira descendente de outra paulista, a família Fernandes. Ora, pois, naquele ano da graça de 1857, D. Maria da Glória Fernandes Santiago contava quarenta e dois anos de idade. Era ainda bonita e moça, mas teimava em esconder os saldos da juventude por mais que a natureza quisesse preservá-la da ação do tempo. Vivia metida em um eterno vestido escuro, sem adornos, com xale preto, dobrado em triângulo e abrochado ao peito por um camafeu. (ASSIS, 2006, p. 25)

No exemplo retirado do romance *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o narrador descreve o personagem da mãe por meio de figuras que sustentam temáticas reguladas pelo gênero. Assim, as figuras, “mãe”, “pai”, “marido”, “descendente”, “filha”, “família” sustentam a temática familiar até hoje fundada em pressupostos de gênero. No texto, o narrador revela que com a morte de seu pai, sua mãe poderia voltar para Itaguaí, mas resolve ficar e assume a responsabilidade de cuidar dos bens da família. É também das relações familiares que surge o sobrenome da personagem, marcadas pelo Fernandes e pelo Santiago, ambos os nomes provêm do elemento masculino das famílias. O personagem feminino é constantemente definido, assim, por meio de suas relações com o elemento masculino e na dependência entre eles através da temática familiar.

Já no clássico romance *Orlando* de Virginia Woolf, publicado em 1928, acontecem ambas as performances de gênero em um mesmo personagem. O nobre Orlando, jovem da corte Inglesa, inexplicavelmente adormece por três meses e ao despertar acorda com o corpo de mulher. É justamente a ruptura da isotopia figurativa e temática de gênero que produz o ápice do romance e a sua novidade, um mesmo sujeito/ator apresenta performances de gênero distintas:

Parece que não tinha dificuldade em sustentar o duplo papel, pois mudava de sexo muito mais frequentemente do que podem imaginar os que só usaram uma espécie de roupas. E não pode haver nenhuma dúvida de que com esse artifício colhia uma dupla colheita, que os prazeres da vida aumentavam e

sua experiência se multiplicava. Trocava a honestidade dos calções curtos pela sedução das saias e usufruía por igual o amor de ambos os sexos. Assim, poder-se-ia representar Orlando, pela manhã, entre os seus livros, num traje chinês de gênero ambíguo; depois, recebendo um ou dois protegidos (porque atendia a muitas solicitações) no mesmo traje; depois, daria uma volta pelo jardim e podaria as nogueiras – para isso os calções curtos eram mais convenientes; depois, trocava-os por um vestido de tafetá floreado, que está mais de acordo com um passeio a Richmond e a proposta de casamento de algum fidalgo; e de novo voltaria para a cidade, onde vestiria uma roupa cor de rapé como a de um advogado, e visitaria os tribunais, para saber como andavam seus pleitos, porque sua fortuna se consumia em horas e seus processos não pareciam mais perto de solução do que tinham estado séculos antes; e finalmente, com o anoitecer, tornava-se mais do que nunca um cavalheiro completo, dos pés à cabeça, e passeava pelas ruas em busca de aventuras. (WOOLF, 2003, p. 146)

Em ambos os exemplos, parece ser a *performance* do sujeito que problematiza a identidade de gênero no enunciado, a performance se dá em diversos níveis, vestuário, sentimentos, posturas sociais e definem até mesmo o tipo de narrativa que se espera.

Além da problemática conceitual entre as categorias natureza e cultura que protagonizaram as teorias feministas e os discursos sobre gênero, também existe uma questão muito comum no discurso científico acerca da temática de gênero, que parece estar fadada ao fracasso.

Trata-se da origem do sistema discursivo de gênero, ou seja, em que momento histórico da humanidade os corpos humanos foram separados e nomeados em macho e fêmea, ou ainda, em que momento surge o sujeito masculino e, o seu oposto, o feminino. Tal procedimento procura descrever a genealogia do gênero e, por conseguinte sua universalidade, procedimento extremamente perigoso e que leva a delírios filosóficos e pressuposições fantasísticas desastrosas. Em geral, as teorias procuram encontrar no discurso histórico e/ou antropológico o momento do nascimento de uma norma que regularia a natureza humana e determinaria a obrigatoriedade de dividir-se em dois sexos que emanam da categoria natureza e, por conseguinte, dois gêneros que emanam da cultura. Desse modo, muitos trabalhos feministas acreditavam que se encontrassem a origem do conceito de gênero, conseguiriam revelar o criador do gênero e desfazer a estrutura binária de gênero.

Por mais absurdo que possa parecer, segundo Butler (2003), grande parte da teoria feminista supõe um fazedor e uma origem para o gênero. Contudo, *Gender trouble* demonstra a inutilidade de tal procedimento e afirma que: “Esse recurso a uma feminidade original ou genuína é um ideal nostálgico e provinciano que rejeita a demanda contemporânea de formular uma abordagem do gênero como uma construção cultural complexa” (BUTLER,

2003, p. 65). Desse modo, buscar uma anterioridade pré-discursiva leva os estudos do gênero a um misticismo ou a uma ontologia que apenas restringe o pensamento científico e nada o agrega.

De acordo com o ponto de vista semiótico parece também ingênuo buscar a origem do sistema de gênero ou procurar outras formas de organização dos indivíduos em sociedade que não demarque, de antemão, sujeitos femininos e sujeitos masculinos. Visto que tal procedimento cabe ao campo da antropologia ou ainda da história, e pelas pesquisas já efetuadas, nenhuma das áreas foram bem sucedidas em tentar explicar como surge o conceito de sexo ou gênero. No que diz respeito ao que interessa ao presente trabalho, tal questão não apresenta relevância, já que como afirma o semioticista francês: “É inútil perguntar como as coisas começaram, estamos imersos em um mundo que já é significativo” (FONTANILLE, 2011, p. 45). Antes mesmo do semioticista, o grande linguista estruturalista Benveniste, em um dos seus ensaios de Problemas de Linguística Geral, denuncia a ingenuidade de tal procedimento:

Inclinamo-nos sempre para a imaginação ingênua de um período original, em que um homem completo descobriria um semelhante igualmente completo e, entre eles, pouco a pouco, se elaboraria a linguagem. Isso é pura ficção. Não atingimos nunca o homem separado da linguagem e não o vemos nunca inventando-a (...) É um homem falando que encontramos no mundo, um homem falando com outro homem, e a linguagem ensina a própria definição do homem. (BENVENISTE, 1995, p. 285)

Desse modo, se por um lado, parecem fracassados os estudos que se dedicam a uma premissa de origem, por outro lado, é de extremo interesse científico verificar como os discursos feministas, por exemplo, desconstroem e constroem outras formas de pensar o gênero, quais os efeitos de sentido que produzem, e quais os resultados nos textos que problematizam a temática. Portanto, se não se pode determinar a origem do sistema de gênero, é possível descrever como o conceito de gênero moderno é construído nos discursos, os valores que sustentam a estrutura binária de gênero, seu efeito de sentido naturalizante que atualmente conhecemos nos discursos ocidentais e, ainda, analisar a sua desconstrução em diversos textos como *Fun Home*. Por meio da análise de textos, esses estudos podem descrever axiologias de gênero que moldam determinadas culturas humanas em diversos níveis, inclusive, como significam seus corpos. Como explica a pensadora norte-americana:

Como efeito de uma performatividade sutil e politicamente imposta, o gênero é um “ato”, por assim dizer, que está aberto a cisões, sujeito a paródias de si mesmo, a autocríticas e àquelas exhibições hiperbólicas do

“natural” que, em seu exagero, revelam seu status fundamentalmente fantasístico. (BUTLER, 2003, p. 211)

Na verdade, acredita-se que o conceito de gênero produz diversos efeitos de sentidos que, de alguma forma, significou e significa os corpos e os indivíduos que estão inseridos em uma determinada cultura. Não se trata de negar a existência de diferenças entre o sujeito masculino e o sujeito feminino, pelo contrário, trata-se de afirmar que as diferenças existem em discurso e que a escolha pode ter sido arbitrária, ou seja, poderiam ter sido outras diferenças construídas em discurso que determinariam outras relações sociais e outros tipos de indivíduos inseridos em outra axiologia.

Talvez, seja possível afirmar que as narrativas sobre gênero na sociedade ocidental, produzem pelo menos dois tipos de discursos: discursos míticos e discursos referenciais. Desse modo, a hipótese aqui é que nas sociedades ocidentais, por exemplo, até o séc. XVIII, os discursos sobre gênero eram de ordem, predominantemente, mítica. E a partir do século XVIII surgem os discursos biológicos, científicos que são de ordem, predominantemente, referencial.

Em seu livro *Inventando o sexo*, Laqueur (2001) demonstra de maneira brilhante como antes do séc. XVIII a divisão de gênero/sexo obviamente existia, no entanto, os discursos interpretavam os corpos masculinos e femininos como versões hierárquicas e verticalmente ordenadas de um único sexo, o humano, o que o autor denomina como modelo do sexo único. Já no século XVIII, principalmente a partir da ascensão burguesa, os discursos sobre o gênero/sexo vão descrever um sistema de dois gêneros/sexos como opostos horizontalmente ordenados e incomensuráveis. Esse segundo momento, acontece com as grandes mudanças estruturais ocorridas a partir da Revolução Francesa, em que a biologia passou a descrever as “descobertas” das diferenças entre corpos masculinos e femininos justificando o que anteriormente já estava construído em discurso, inclusive, no discurso mítico da época, segundo Laqueur:

Por volta de 1800 todos os escritores determinaram-se a basear o que insistiam ser as diferenças fundamentais entre os sexos masculino e feminino, entre o homem e a mulher, em distinções biológicas constatáveis e expressá-las em uma retórica radicalmente diferente. (LAQUEUR, 2001, p. 17)

Antes disso, o discurso mítico do gênero foi extremamente impactante na cultura ocidental. O mito de Édipo, por exemplo, determinou profundamente uma estrutura de gênero, basicamente, por meio de dois princípios imperativos, o da exogamia e o da

heterossexualidade. Ou seja, definem como deve operar o desejo e a prática sexual normativamente, que determina também as relações familiares e as identidades dos sujeitos na mesma estrutura.

O que é possível analisar, portanto, é que em determinadas culturas e em momentos históricos diversos o pensamento humano construiu, por meio da linguagem, discursos mitológicos e práticos (referenciais) que dotaram de significados o sistema de gênero como o conhecemos. Um princípio de análise sugerido por Butler (2003) é de que há três níveis do sistema de gênero, o sexo, o gênero e a prática sexual. Em termos semióticos, também se pode dividir três níveis de leitura da estrutura de gênero em um determinado texto:

- **Prática** – engloba as temáticas familiares e as práticas sexuais. Denota as funções que cada indivíduo deve desempenhar em uma determinada narrativa, por meio de efeitos de sentidos denotativos, objetivos e práticos, ou seja, denota as funções que cada indivíduo deve desempenhar em uma determinada narrativa de acordo com o gênero a qual pertence. Por exemplo, na temática da reprodução humana, existem duas performances práticas, ao sujeito masculino é reservado o papel de fecundar o óvulo e ao sujeito feminino é reservado o papel de desenvolver, proteger o óvulo e efetuar o parto.
- **Mítica** – as funções práticas são revestidas de efeitos de sentidos conotativos. Esse nível de leitura é assegurado principalmente por discursos religiosos e da descendência biológica como posição de poder (a nobreza na idade média). Por exemplo, na narrativa da reprodução humana, no momento que um sujeito tem a função de pai ou mãe, exerce um papel também mítico e não apenas prático, visto que são atribuídos valores passionais como o amor, ou valores heroicos que apelam para a disposição a qualquer sacrifício pela felicidade de seus filhos. O discurso bíblico sobre a criação do homem e da mulher também é um bom exemplo do nível mítico do gênero.
- **Metalinguística** – quando o gênero volta sua atenção sobre si. Por exemplo, o discurso feminista, o discurso da biologia genética.

Em suma, são os efeitos de sentido produzidos pela temática de gênero que constroem diversos tipos de narrativas em diferentes culturas. Se depois do séc. XVIII é predominante a leitura prática e o efeito de sentido referencial na temática de gênero nas culturas ocidentais, tal acontecimento não pressupõe referentes que definem tais discursos, ao contrário, são os

discursos que elaboram e significam o sistema de gênero e produzem uma aparência de substância natural. Contudo, não há nada natural no sistema de gênero que não tenha sido naturalizado pela linguagem.

3.5 A temática lésbica e o gênero em *Fun Home*

A descoberta sexual de Alison é, talvez, o acontecimento central da narrativa. Tal acontecimento é retomado na narrativa em diversos momentos, no entanto, a palavra *lésbica* aparece pela primeira vez no início do terceiro capítulo (BECHDEL, 2007b, p. 64):

Em primeiro lugar, para analisar o quadrinho acima é preciso separar a análise do texto verbal e do texto visual para perceber como a produção de sentido se dá na relação sincrética entre eles por meio das instâncias enunciativas que os separam. Segundo Fiorin (2010, p.72):

O discurso reportado é a citação, pelo narrador, do discurso de outrem e não apenas de palavras ou sintagmas. É a inclusão de uma enunciação em outra. Nesse caso, há um discurso citante e um discurso citado.

Desse modo, a frase “sou lésbica” representa a inclusão de uma enunciação em outra, ou seja, refere-se ao enunciado presente na carta que Alison escreveu para seus pais e, portanto, diferencia-se do texto verbal em que se encontra a voz do narrador, por remeterem a duas instâncias enunciativas, dois níveis de eu, o do narrador e o do interlocutor. Desse modo, o balão apresenta uma debragem interna, de segundo grau, que é marcada pelo tempo presente “sou” e funciona como um simulacro da enunciação em que os interlocutores são os

pais de Alison, leitores da carta. Já no texto verbal, separado fisicamente do texto visual no plano da expressão, pela categoria topológica *superior VS inferior*, apresenta um eu narrador, que projeta uma identificação com o enunciador por se tratar de uma autobiografia e, portanto, dialoga com seu enunciatário-leitor. O uso do pretérito imperfeito “fazia”; “havia”; marca na dimensão da temporalidade uma referência a um acontecimento passado em relação ao momento da enunciação, acontecimento presentificado pela enunciação enunciada presente no texto visual, a figura de Alison digitando a carta em que se revela lésbica aos seus pais.

Assim, surge a hipótese de que por todo enunciado de *Fun Home*, ao categorizar-se com o termo *lésbica*, Alison recobre o seu enunciado com toda a natureza polêmica presente na rede discursiva que abrange a temática lésbica e, ainda, problematiza tal questão. Dessa maneira, ao analisar a parte superior do plano de expressão do texto visual, verifica-se a presença das categorias topológicas *intercalante/vertical VS intercalado/horizontal* que se relacionam, no plano de conteúdo, com o sintagma verbal “Sou lésbica” (intercalado) e as figuras dos livros (intercalantes). A figura do livro de Platão e a figura do livro *O segundo Sexo* de Simone de Beauvoir delimitam o espaço físico que o sintagma verbal ocupa horizontalmente no enunciado. Ou seja, a palavra lésbica aparece em *Fun Home* entre os discursos representados por Platão e Beauvoir porque pertence a eles. Não é a palavra que descreve o referente na narrativa, mas o referente que ao nomear-se com a palavra lésbica, remete a todos os discursos que problematizam a temática lésbica.

Para analisar os efeitos de sentido produzidos pela divisão espacial do enunciado é preciso identificar os discursos que emergem das duas figuras dos livros que intercalam a palavra lésbica, como elas se relacionam com a temática lésbica e sua natureza polêmica. Partindo do princípio de que é inerente ao processo de leitura das línguas ocidentais a orientação da esquerda para direita, assim como a leitura do sistema dos quadrinhos, a temática lésbica é apresentada em um percurso que vai de Platão (esquerda) até Simone de Beauvoir (direita). O que produz um efeito de sentido de tempo histórico e diacrônico.

No primeiro caso, para entender a relação entre Platão e a temática lésbica é necessário compreender a etimologia do léxico *lésbica* dada aqui pelo dicionário Houaiss (2004):

Lésbica - Etimologia

lat. *lesbius*, a, um 'de Lesbos' < gr. *lésbios* 'id.'; a datação é para o adj.

Lesbos é uma ilha grega localizada no nordeste do mar Egeu. O termo lésbica é derivado da interpretação dos poemas de Safo, poetisa grega que viveu na ilha no século VII a.C., cuja obra foi praticamente destruída na Idade Média, restando a modernidade apenas

fragmentos escassos. Portanto, existe muita controvérsia com relação à autenticidade da afirmação de que os poemas de Safo remetem ao amor entre mulheres. No entanto, Safo existe como um mito grego polêmico, do qual derivou os termos safista e, finalmente, lésbica.

Como Platão é um dos grandes expoentes da filosofia e do pensamento grego, é inevitável a influência da cultura grega a partir da obra de Safo para a construção da natureza polêmica da temática lésbica já na etimologia do léxico. Essa argumentação sustenta-se também por ser o livro dos fragmentos de Safo, a figura seguinte que aparece no texto visual na sequência da narrativa, destacando, talvez, o que seria o início da leitura de Alison sobre a temática, que também apresenta certa ordem cronológica.

No caso da figura do plano de conteúdo do texto visual que remete à obra de Simone de Beauvoir, no espaço superior direito do plano da expressão, a figura do livro *O segundo sexo* apresenta uma obra que problematiza a temática lésbica por meio do discurso feminista, portanto, por meio do núcleo sêmico *mulher*, presente no léxico *lésbica*. Assim, *O segundo Sexo* é uma obra dividida em dois volumes, traduzidos pela edição brasileira como “Fatos e Mitos” e “A experiência vivida”. No segundo volume, há um capítulo intitulado “A Lésbica”, em que Simone de Beauvoir descreve o sujeito lésbico como uma das manifestações discursivas derivadas de um sujeito maior, a mulher, que é definida pela estudiosa francesa sempre como uma construção:

Definir a lésbica "viril" pela sua vontade de "imitar o homem" é votá-la à inautenticidade. Já disse a que ponto os psicanalistas criam equívocos aceitando as categorias masculina-feminina tais como a sociedade atual as define. Com efeito, o homem representa hoje o positivo e o neutro, isto é, o masculino e o ser humano, ao passo que a mulher é unicamente o negativo, a fêmea. Cada vez que ela se conduz como ser humano, declara-se que ela se identifica com o macho. Suas atividades esportivas são interpretadas como um "protesto viril"; recusam-se a levar em consideração os valores para os quais ela transcende, o que conduz evidentemente a considerar que ela faz a escolha inautêntica de uma atitude subjetiva. O grande mal-entendido em que assenta esse sistema de interpretação está em que se admite que é *natural* para o ser humano feminino fazer de si uma mulher *feminina*: não basta ser uma heterossexual nem mesmo uma mãe, para realizar esse ideal; a "verdadeira mulher" é um produto artificial que a civilização fabrica. (BEAUVOIR, 1967, p. 148)

Assim, parece que o enunciado de *Fun Home* dialoga também com a famosa afirmação feminista de Beauvoir (1967, p. 09) “nenhuma mulher nasce mulher, torna-se uma”, no que diz respeito ao processo de construção, ou seja, nenhum sujeito nasce lésbico, mas torna-se um por meio do discurso que constrói em relação a outros discursos, ou seja,

pelo poder da palavra, do ato de enunciar a si mesmo como uma identidade particular. O processo de tornar-se lésbica é literalmente descrito no enunciado de *Fun Home*.

O que surpreende o leitor acostumado com a literatura sobre a temática, é que na HQ de Alison Bechdel (2007b) não é o acontecimento lésbico que define a descoberta, Alison torna-se lésbica por meio de uma pesquisa, através do acesso a diversos textos que a significam e a constroem como sujeito lésbico na narrativa. Seja no discurso etimológico mítico ou no discurso feminista, quando Alison anuncia que é lésbica, não remete a uma lésbica como um indivíduo real no mundo, mas toda uma rede de discursos construídos ao redor da temática lésbica. Dessa maneira, não diz respeito exclusivamente à prática sexual, como reafirma a voz do narrador no texto verbal na sequência do quadro analisado: “Na época, meu homossexualismo era meramente teórico, uma hipótese, não testada” (BECHDEL, 2007b, p 64.), mas remete a uma identidade construída pela linguagem a partir de um campo semântico revestido por uma natureza polêmica.

Além disso, no que diz respeito ao papel temático, Alison desconstrói o papel temático da lésbica ao menos no início da narrativa. Afinal, Alison é uma lésbica que não mantém relações homossexuais, o equivalente (para exemplo didático) a um pescador que não pesca. O que está acontecendo não é a recusa da *performance* tradicional da lésbica, mas sim a denúncia sobre o processo de construção de um papel temático em determinado texto. O processo acontece na linguagem, e se tradicionalmente produz efeitos de sentido referenciais, em *Fun Home* (2007b), podemos afirmar que a denúncia da construção do papel temático da lésbica, no início da narrativa, possibilita uma leitura metalinguística. Isto é, Alison não vai se descobrindo lésbica, ela vai significando e construindo a identidade lésbica. Assim, Bechdel figurativiza a sua identidade lésbica como um sujeito que dialoga com outros discursos que problematizam a mesma temática.

Ao recorrer, por todo enunciado, a discursos literários e a mitos da cultura ocidental criados pelo discurso e armazenados no imaginário social por meio da literatura, Bechdel produz pelo menos dois efeitos de sentido, o primeiro de referencialidade, característico do discurso autobiográfico e o segundo de construção mítica, de estruturação dos discursos com os quais dialoga. Porque se há uma rede de discursos que remetem à temática lésbica, ao explicitá-los no enunciado por meio de clássicos da literatura, a autora recorre e escolhe discursos que foram estruturados pela literatura e que os divulgam, orientando a interdiscursividade presente no enunciado com uma natureza referencial.

No exemplo a seguir (BECHDEL, 2007b, p. 186), Alison descreve suas primeiras experiências sexuais regadas com muita literatura que problematiza a temática lésbica, além de misturar a experiência cotidiana prática com a experiência artística mítica:

No primeiro quadro da página citada, quando a voz do narrador afirma que: “a noção de minha vida sórdida tinha algum tipo de significado maior era estranha, mas sedutora”, indica a própria função do discurso mítico, que é levar os acontecimentos construídos por um ponto de vista cotidiano a outro nível de leitura, em que a própria linguagem constrói diversos sentidos e re-significa a experiência cotidiana por outro ponto de vista.

No quadro em que aparecem os pés entrelaçados na cama, estão presentes as figuras de três livros. Os livros à esquerda das pernas representam a poesia erótica lésbica, representada no enunciado pelas poetisas Adrienne Rich e Olga Broumas (mítico). Já à direita, encontra-se a figura do livro de Mary Daly representante do feminismo lésbico acadêmico e político, portanto o discurso metalinguístico sobre a temática lésbica e feminista. Em seguida, o narrador mostra que também o dicionário, predominantemente marcado pelo discurso prático e denotativo começa a ter um novo significado, o sexual, que na narrativa representa o discurso mítico. Além disso, como as histórias infantis (lúdico). Dessa maneira, todo universo mítico da temática lésbica começa a ser explorado por Alison e a interrupção do processo se dá pelo acontecimento da morte do pai, que sempre marca a descontinuidade na narrativa.

O recurso utilizado por Bechdel de explicitar no enunciado diversos clássicos da literatura lésbica parece, então, dialogar com uma questão central discutida pelo discurso crítico característico do *Cultural Studies*. Como afirma James Saslow (1978, p. 88-92), as minorias sexuais são, talvez, as únicas que não nascem em sua própria cultura; portanto, a arte tem uma função crucial para construir um espaço em que essa cultura se desenvolva. A cultura lésbica, a princípio, é uma cultura a ser descoberta fora do ambiente familiar, a novidade de *Fun Home* (2007b) é que após descobrir a sua identidade sexual, Alison é arrastada novamente para o ambiente familiar, porque a morte de seu pai revela a sua homossexualidade, que até então era um segredo. Tal acontecimento tira o foco de Alison sobre si mesma, “eu fora eclipsada, rebaixada de protagonista do meu drama pessoal a alívio cômico da tragédia dos meus pais” (BECHDEL, 2007b, p. 64).

No que diz respeito ao papel dos discursos autobiográficos para o desenvolvimento de uma temática lésbica, segundo Tamis Wilton (1995), em seu livro *Lesbian Studies*, a autobiografia tanto de mulheres lésbicas famosas como também simples relatos de mulheres comuns que publicaram suas experiências sexuais lésbicas foram fundamentais para a construção da identidade do sujeito lésbico no campo literário. Wilton (1995, p. 123) afirma que:

*In this remarkable fluidity all we have to hold on to are our stories. Additionally, for many lesbian readers, lesbians in books are the other lesbians to be found. Autobiography then, and specifically autobiography which foregrounds the author's experience of herself as lesbian, fulfills a poignantly crucial function.*³

Ora, se em um primeiro momento, a função principal da literatura lésbica é criar um espaço discursivo para o desenvolvimento da temática lésbica e de figurativizar a vida desse sujeito e sua sexualidade, muitas vezes inexistentes no imaginário social, a identificação entre enunciador-narrador-ator, pressuposta no gênero autobiográfico, cumpre um papel importante para o objetivo dessa literatura por produzir, majoritariamente, efeitos de sentido referenciais. A construção do simulacro da vida real no interior de uma autobiografia possibilita a significação de referentes por um viés outro, não canônico, colabora para problematizar os conceitos de gênero e de sexualidades tidos em discursos como naturais. Porque se por um lado é através desse recurso discursivo da autobiografia que é possível para a leitora lésbica se identificar e construir referências de realidade que talvez não encontre em sua vida social e cultural a partir da literatura, por outro lado, é o processo de construção de toda e qualquer identidade de gênero como uma narrativa discursiva que esse tipo de literatura denuncia. Os efeitos de sentido referenciais, portanto, parecem ser, particularmente, importantes para o desenvolvimento da temática lésbica.

A construção da identidade lésbica é figurativizada em *Fun Home* em diversos momentos, como no exemplo (BECHDEL, 2007b, p. 80):

³ Nessa fluidez notável tudo o que podemos contar com são as nossas histórias. Além disso, para muitas leitoras lésbicas, as lésbicas nos livros são outras lésbicas para serem encontradas. A autobiografia, assim, e especificamente a autobiografia que coloca em primeiro plano a própria experiência da autora como lésbica, cumpre uma função absolutamente crucial. (WILTON, 1995, p. 123, tradução nossa)

Conforme o enunciado, é condizente com a sua criação entre os livros que Alison se descobre lésbica, a identidade lésbica em *Fun Home*, portanto, problematiza o discurso mítico e o discurso referencial, e a descoberta sexual ocorre primeiro como um conceito, uma narrativa, um discurso, “uma revelação da mente e não da carne”. Ao destacar o livro *O papel do leitor*, de Umberto Eco, na estante, parece que Bechdel inicia um diálogo com a teoria do *Cultural Studies* sobre o papel fundamental da literatura lésbica para com a leitora lésbica, uma responsabilidade com o referente, na construção da identidade desse sujeito e, ainda, o diálogo entre enunciador e enunciatário pressuposto no texto.

Assim, na sequência da narrativa, Alison aparece lendo diversos livros sobre a temática lésbica em bibliotecas e é por intermédio deles que o personagem de Alison revela-se lésbica e, conseqüentemente, começa a construir a sua identidade antes mesmo de ter uma relação sexual com outra mulher. Após descobrir a definição da palavra lesbianismo no dicionário, é com um livro de relatos autobiográficos sobre experiências de gays e lésbicas que, segundo o narrador, a definição do dicionário é levada adiante e começa a concretizar-se de fato. O livro citado no texto, com a tradução em português de *Segredos Revelados* do original *Word Is Out: Stories of Some of Our Lives*, originalmente foi lançado como documentário em 1978. O filme teve um impacto pioneiro no cinema e na televisão por escancarar a vida cotidiana de gays e lésbicas, construindo pela primeira vez um espaço discursivo em que muitos gays e lésbicas americanos puderam identificar-se. Ainda no mesmo ano, as entrevistas do documentário foram publicadas em livros com o mesmo título.

No entanto, no decorrer da narrativa o sujeito entra em contato não só com livros autobiográficos, mas também com clássicos da literatura lésbica como *O poço da solidão* (1990), considerado obra fundadora do gênero da literatura lésbica, por ser o primeiro a apresentar uma heroína lésbica que ocupa uma posição central na narrativa. E ainda, livros de teor sociológico sobre a temática homossexual, como o livro *Nosso direito de amar* do original *Our Right to Love*, publicado pela primeira vez em 1978 e revisado e expandido em 1990. Esse livro contém ensaios e entrevistas que discutem diversos aspectos da vida lésbica: ativismo, saúde, sexualidade, religião, esportes, leis, espiritualidade e cultura lésbica.

Dessa maneira, Alison entra em contato com uma tradição da literatura e cultura lésbica que a antecede, ou seja, obras que problematizam a temática lésbica e sua natureza polêmica. A leitura proporciona uma possibilidade de identificação para esse sujeito e assim, a possibilidade de construção de uma identidade lésbica por meio do discurso antes de uma

experiência efetiva na “vida real”, demonstrando a importância da construção, pela linguagem, de discursos em que a cultura lésbica se manifesta.

O poder desse ato linguístico é explicitado na narrativa, em que o sujeito liberta-se através de uma tradição anterior a ele. Tal libertação é colocada como oposição à vida enrustida do pai de Alison, Bruce Bechdel, que aparece em contato apenas com a literatura canônica, na qual a identificação para um sujeito homossexual é, ao menos em um nível mais concreto, problemática. Dessa maneira, *Fun Home* não só é uma obra importante para o desenvolvimento da temática lésbica, como também no próprio enunciado discute a importância da literatura lésbica e sua principal função definida por Wilton:

And this, I believe, is finally what lesbian literary studies is about – developing a 'lesbian space' from which any reader, whether 'really' lesbian or not, may read any text. The critical, social and political potential of such readings would be truly radical. (WILTON, 1995, p. 136)⁴

Além de afirmar que o gênero autobiográfico tem uma função importante para a literatura lésbica, Wilton sugere que não é coincidência o fato de muitas artistas lésbicas serem cartunistas e utilizarem o gênero das HQs para contar suas histórias como lésbicas. A autora justifica seu argumento com dois pontos de vista: o primeiro é sobre a facilidade de divulgação e impressão das HQs em relação às outras manifestações artísticas visuais:

Cartooning is small scale, needs no vast studio, no expensive canvas, paints or stretchers, no public funding or commercial sponsorship, no entree into the magic circle of galleries and exhibition space. (WILTON, 1995, p. 146)⁵

E segundo, por ser o gênero da HQ um gênero recente, ainda não cristalizado no cânone e, portanto, passível de maiores renovações:

For the most part, lesbians are cultural scavengers, stealing from the fringes of heterosexual master-text by a process of co-option, re-coding, reading against the grain and inverting/inventing meanings disobedient to authorial intent. (WILTON, 1995, p. 147)⁶

⁴ E isso, creio eu, é realmente do que tratam os estudos literários lésbicos - o desenvolvimento de um "espaço lésbico" de onde qualquer leitor, seja lésbico ou não, ou não, pode ler qualquer texto. O potencial crítico, social e político dessas leituras seria verdadeiramente radical. (tradução nossa)

⁵ A produção de histórias em quadrinhos é de pequena escala, não precisa de um estúdio grande, telas tintas ou macas caras, financiamento público ou patrocínio comercial, nem tampouco um passe para o círculo mágico de galerias e espaços de exposição. (tradução nossa)

⁶ Em sua maioria, as lésbicas são catadores culturais, furtando às margens da matriz heterossexual por um processo de cooptação, re-codificação, leitura contra a corrente e inversão/invenção de significados desobedientes à intenção autoral. (tradução nossa)

Portanto, em *Fun Home* encontram-se as relações entre o gênero autobiográfico, a sua textualização por meio do sistema dos quadrinhos e a pertinência entre eles para a literatura que abrange a temática lésbica. Os artifícios discursivos descritos apontam, em um primeiro momento para uma aproximação da realidade por meio de efeitos de sentido predominantemente referenciais. No entanto, Bechdel (2007b) complexifica tal aproximação, ficcionalizando seus personagens por meio da literatura. Não só pela própria natureza do enunciado, mas também como artifício discursivo no interior do texto.

Desse modo, por meio das características discursivas do gênero autobiográfico e da HQ, o enunciador produz um efeito de sentido característico do discurso referencial, quando recobre o seu texto com o discurso mítico e vale-se de citações literárias para caracterizar seus personagens, o enunciador complexifica o estatuto de relato da vida real presente na maioria das autobiografias e cria um efeito de sentido ficcional no interior da obra, levando o leitor de *Fun Home* por um passeio literário entre diversos mitos da cultura ocidental, além de apresentar com a mesma propriedade obras e textos da cultura lésbica.

Além disso, ao demonstrar um elevado conhecimento da literatura ocidental, o enunciador da HQ parece desempenhar também um papel temático intelectual na narrativa, visto que projeta no texto valores artísticos e propriedades literárias à sua obra, dando autoridade não só aos gêneros da autobiografia e dos quadrinhos como também à literatura lésbica. Para esse último, talvez, a maior contribuição já feita por uma escritora lésbica, porque mantém diálogos com a tradição literária que a antecede e abre uma discussão sobre a relevância para o sujeito lésbico de conhecer essa tradição, seja por meio da história do pai, que representa uma geração de homossexuais enrustidos, seja por meio de todos aqueles que anteriormente se libertaram e produziram textos, organizaram discursos, construíram novas realidades, novos espaços e transgrediram a ordem vigente que os anulava como sujeitos.

Assim, *Fun Home* (2007b) também problematiza a temática lésbica na narrativa nos três níveis de leitura propostos por Rastier (1976). No nível prático, o enunciado narra o cotidiano do ator Alison como lésbica, no nível mítico o enunciado apresenta diversos discursos construídos pela linguagem que significaram a temática ao longo dos anos; por fim, o discurso metalinguístico, porque a identidade do sujeito lésbico acontece por meio de um processo discursivo, linguístico, pelo ato de enunciar-se lésbica, pela construção da temática no ator Alison. Além disso, parece ser a autobiografia o gênero que mais intensifica o referente e a temática lésbica sempre procurou construir o referencial que evidentemente não existia na cultura ocidental.

Porque *Fun Home*, ao mesmo tempo em que ainda cumpre a principal função da literatura lésbica, ou seja, a de construção de um espaço discursivo para o desenvolvimento da temática, também expande e ultrapassa os limites desse espaço, abrindo lugar para um diálogo com toda a literatura ocidental e com qualquer indivíduo, lésbico ou não.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente análise de *Fun Home*, a autobiografia em quadrinhos de Alison Bechdel, privilegia o estudo de três papéis temáticos desenvolvidos na narrativa que estruturam a dissertação em três capítulos: a quadrinista, a filha e a lésbica.

De acordo com a análise, o papel temático da quadrinista (enunciador) remete à leitura metalinguística da obra e da estrutura que organiza a significação na narrativa. Como se trata de uma autobiografia textualizada em quadrinhos, *Fun Home* apresenta a identificação entre as instâncias discursivas enunciador-narrador-ator o que colabora para a produção de efeitos de sentidos referenciais. Além da presença pressuposta do enunciador na narrativa o próprio plano de expressão da HQ apresenta requadros que marcam a relação entre enunciador-narrador-ator e, a própria relação entre texto verbal e texto visual colaboram para que *Fun Home* construa o simulacro da vida “real” da quadrinista Alison Bechdel. Ou seja, cria a ilusão de que o referente (Alison Bechdel) constrói e está na narrativa.

Já no papel temático da filha, a temática familiar é fundamental para a construção da narrativa. É a relação entre pai e filha que impulsiona o fluxo narrativo. Se a história do cotidiano familiar, também produz, tradicionalmente, efeitos de sentidos referenciais por meio de discursos práticos e denotativos, em *Fun Home* é marcante a presença do discurso mítico que reveste o discurso prático problematizando a relação entre pai e filha não só pela temática familiar (prático), mas também pela temática intelectual (mítica). Ademais, também o discurso metalinguístico permeia o enunciado debruçando-se sobre o fazer poético, ora sobre o plano de conteúdo (autobiografia), ora sobre o plano de expressão (quadrinhos).

Além disso, é pela temática da sexualidade e pela temática de gênero que *Fun Home* melhor desenvolve os discursos práticos e míticos, já que problematiza a ficção e o real da temática de gênero desenvolvido pelo pensamento de Judith Butler (2003). A aproximação entre a metodologia da Semiótica com os estudos de gênero revela que, antes de mais nada, o termo lésbica é uma palavra, uma figura que reveste determinados temas nos textos. Justamente pela temática lésbica se desenvolver em discurso que a predominância de efeitos de sentido referenciais demonstra, na própria estrutura dos textos, a preocupação com o referente que os textos significam. Em um jogo que articula efeitos de sentido de realidade e ficção, a análise de *Fun Home* (2007b) denuncia as articulações discursivas que estruturam o enunciado. Porque se no enunciado de *Fun Home* (2007b) encontram-se a quadrinista (enunciador), a filha (ator) e a lésbica (narrador), todas essas instâncias identificam-se e são produtos da linguagem e de articulações semióticas.

Fun Home, portanto, é uma obra de ficção como qualquer outra, no entanto, produz efeitos de sentido, predominantemente, referências por ser um texto autobiográfico. Do mesmo modo, a temática lésbica é construída e torna-se inteligível em discurso como qualquer outra temática, contudo, apresenta diversas particularidades, algumas delas foram analisadas no presente trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSIS, M. **Dom Casmurro**. São Paulo: Saraiva, 2006.

AZEVEDO, A. **O cortiço**. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

BARROS, D. L. P. de; FIORIN, J. L. (orgs.). **Dialogismo, polifonia, intertextualidade**. São Paulo: EDUSP, 1994.

BARROS, M. L. P. de. **A arquitetura das memórias**. Um estudo do tempo no discurso autobiográfico. 2006. 233f. Dissertação (Mestrado em Linguística) Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2006.

BARTHES, R. **O óbvio e o obtuso**. São Paulo: Edições 70, 1984.

BEAUVOIR, S. **O segundo sexo**. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difusão Europeia do livro, 1967. v. 2.

BECHDEL, AL. **Fun Home**. A family tragicomic. Boston: Mariner Books, 2007a.

_____. **Fun Home**. Uma tragicomédia em família. São Paulo: Conrad, 2007b.

_____. **The essential dykes to watch out for**. London: Jonathan Cape, 2009.

BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral I**. Campinas: Editora da Unicamp, 1995.

BROWN, R. M. **Rubyfruit Jungle**. Nova York: Bantam Books, 1973.

BUTLER, J. **Gender Trouble**. New York: Routledge, 1990.

_____. **Problemas de Gênero**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

CAMUS, A. **O mito de sísifo**. Rio de Janeiro: Record, 2004.

ECO, U. **Como se hace una tesis**. Barcelona: Editorial Gedisa, 2001.

EISNER, W. **Quadrinhos e Arte Sequencial**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

FACCO, L. **As heroínas saem do armário**. São Paulo: Edições GLS, 2003.

FERREIRA, A. B. de H. **Novo dicionário da língua portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

_____. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

FIORIN, J. L. **Linguagem e ideologia**. São Paulo: Ática 1988

_____. **Elementos de análise do discurso**. São Paulo: Contexto/EDUSP, 1989.

_____. **Em busca do sentido**. Estudos discursivos. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **As astúcias da enunciação**. São Paulo: Ática, 2010.

FITZGERALD, F. S. **O grande Gatsby**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FLOCH, J. **Petites mythologie de l'oeil et de l'esprit pour une sémiotique plastique**. Paris: Hades-Benjamins, 1985.

_____. **Sémiotique, marketing et communication**. Paris: PUF, 1995.

FONTANILLE, J. **Semiótica do discurso**. São Paulo: Contexto, 2011.

FONTANILLE, J.; ZILBERBERG, C. **Tensão e significação**. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Benvindas. São Paulo: Discurso Editorial/Humanitas, 2001.

FREIRE, L. **Grande e novíssimo dicionário da língua portuguesa**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1945. v. IV.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The madwoman in the act**. Yale nota bene, 2000.

GOMES, N. de O. R. C.; PEREIRA, V. A. A. da C. **Olhares da margem**: estudos de gênero nas letras uspianas. Revista Criação & Crítica, n 8, p 80-88, 2012.

GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de Semiótica**. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. **Da imperfeição**. Tradução de Ana Claudia de Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.

_____. **Semântica Estrutural**. São Paulo. Editora Cultrix. (original de 1966 em Francês).

GREIMAS, A.J.; FONTANILLE, J. **Semiótica das paixões**. Tradução de Maria José Rodrigues Coracini. São Paulo: Ática, 1993.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E.; TAILLE, Y. Construção ética e moral de si mesmo. In: SOUZA, Maria Thereza Costa Coelho de. (Org.). **Os sentidos de construção**: o si mesmo e o mundo. São Paulo, 2004, v. 1, p. 69-101.

HARKOT-DE-LA-TAILLE, E. **Ensaio semiótico sobre a vergonha**. São Paulo: Humanitas, 1999.

HJELMSLEV, L. **Ensaio linguísticos**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. Tradução de J. Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1975.

HOUAISS, K. **Dicionário Koogan Houaiss digital**. São Paulo: Delta, 2004.

IRIGARAY, L. **Speculum Of the Other Woman**. Ithaca, Cornell University Press, 1985.

JAMES, H. **O retrato de uma senhora**. São Paulo. Companhia das Letras, 1995.

JOYCE, J. Retrato do artista quando jovem. Tradução de José Geraldo Vieira. Rio de Janeiro: Edições Best Bolso, 2012.

LANDOWSKI, E.; FIORIN, J. L. (eds.). **O gosto da gente, o gosto das coisas**: abordagem semiótica. São Paulo: EDUC, 1997.

LAUQUIER, T. **Inventando o sexo**. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

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

MOREIRA, J. F. (org.). **Dicionário mor da língua portuguesa**. São Paulo: Livro'mor, 1967. v. 3.

PAUZADOUX, C. **Contos e Lendas da mitologia grega**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PEPETELA, A. **Jaime Bunda: agente secreto**. Rio de Janeiro: Record, 2003.

PIETROFORTE, A. V. **Análise Textual da História em Quadrinhos**. São Paulo: Annablume, 2009.

_____. **Enunciação e Tensividade**. A semiótica na batida do samba. São Paulo: Annablume, 2010.

_____. **Análise do texto visual** - a construção da imagem. São Paulo: Contexto, 2011.

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

PROUST, M. **À sombra das raparigas em flor**. Porto Alegre: Globo, 1957.

RADCLYFFE, H. **The Well of loneliness**. New York: Anchor Books, 1990.

RASTIER, F. Sistemática das isotopias. In: GREIMAS, A.J. (orgs.). **Ensaio de semiótica poética**. São Paulo. Cultrix, 1976, p. 96-125.

SASLOW, J. Closets in the museum: homofobia and art history. In: JAY, K.; YOUNG, A. (eds) **Lavender Culture**. New York: Jove HBJ, 1978.

TOLSTÓI, L. N. **Ana Karênina**. S/L: Nova Cultural, 1995.

VARGAS, M. J. R. **Os sentidos do silêncio**: a linguagem do amor entre mulheres na literatura brasileira contemporânea. 1995. 101 f. Dissertação (Mestrado em Literatura brasileira) Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1995.

WILTON, T. **Lesbian Studies**. London: Routledge, 1995.

WISLAY, S. **The things they buried**. The New York Times. Disponível em: <<http://www.nytimes.com/2006/06/18/books/review/18wilsey.html?pagewanted=all>>. Acesso em: 10/04/2013.

WÖLFFLIN, H. **Conceitos fundamentais de história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

WOOLF, V. **Orlando**. Tradução de Cecília Meireles. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, 2003.

ZILBERBERG, C. Síntese da gramática tensiva. Significação – **Revista Brasileira de Semiótica**, São Paulo, n. 25, Annablume, 2006.

_____. **Elementos de semiótica tensiva**. Tradução de Ivã Lopes, Luiz Tatit e Waldir Beividas. São Paulo: Ateliê Editorial, 2011.

Fonte audiovisual

Vida, Chico Buarque. Gravadora Polygran, 1980.