



**UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA  
CAMPUS I  
CENTRO DE EDUCAÇÃO  
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM LETRAS PORTUGUÊS**

**MARIA GEYZE ANDRADE BARBOSA MONTEIRO**

**DOS ARTIFÍCIOS DE DÉDALO AOS JOGOS DE ÍCARO: escritas autoficcionais  
em *Fun Home*, de Alison Bechdel**

**CAMPINA GRANDE  
2021**

MARIA GEYZE ANDRADE BARBOSA MONTEIRO

**DOS ARTIFÍCIOS DE DÉDALO AOS JOGOS DE ÍCARO: escritas autoficcionais  
em *Fun Home*, de Alison Bechdel**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)  
apresentado à Coordenação do Curso de  
Graduação em Letras Português da Universidade  
Estadual da Paraíba, como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciada em Letras.

**Área de Concentração:**Literatura e Cultura  
Midiática.

Orientador: Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel

CAMPINA GRANDE  
2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

M775d Monteiro, Maria Geyze Andrade Barbosa.  
Dos artifícios de dédalo aos jogos de Ícaro [manuscrito] :  
escritas autoficcionais em Fun home, de Alison Bechdel / Maria  
Geyze Andrade Barbosa Monteiro. - 2021.  
47 p. : il. colorido.

Digitado.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Letras  
Português) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de  
Educação , 2021.

"Orientação : Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel ,  
Coordenação do Curso de Letras Português - CEDUC."

1. Autoficção. 2. Romance gráfico. 3. Performances de  
gênero. 4. Representação da homossexualidade. I. Título

21. ed. CDD 801.95

MARIA GEYZE ANDRADE BARBOSA MONTEIRO

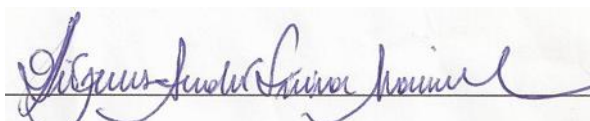
**DOS ARTIFÍCIOS DE DÉDALO AOS JOGOS DE ÍCARO: escritas autoficcionais  
em *Fun Home*, de Alison Bechdel**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)  
apresentado à Coordenação do Curso de  
Graduação em Letras Português da Universidade  
Estadual da Paraíba, como requisito parcial à  
obtenção do título de Licenciada em Letras.

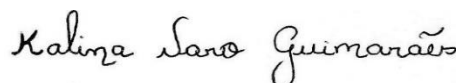
**Área de concentração:** Literatura e Cultura  
Midiática.

Aprovada em: 13 de outubro de 2021.

**BANCA EXAMINADORA**



Prof. Dr. Diógenes André Vieira Maciel (Orientador)  
Universidade Estadual da Paraíba (DLA/UEPB)



Profa. Dra. Kalina Naro Guimarães  
Universidade Estadual da Paraíba (DLA/UEPB)



Profa. Dra. Nayara Macedo Barbosa de Brito  
Universidade Estadual da Paraíba (PPGLI/UEPB/FAPES)

## AGRADECIMENTOS

À minha mãe, Marinalva, que nas dificuldades que passamos juntas, sempre me mostrou que a educação seria não apenas uma possibilidade, mas uma certeza de ser o tão sonhado “alguém na vida”.

Ao meu irmão, Thiago, pelas conversas infindáveis.

Às minhas tias, em especial a Mônica Andrade e Rita Alves, sem elas, minha jornada teria sido mais difícil, certamente.

À minha avó, Maria Prima de Sousa (*in memoriam*), mulher que me acalentou em seu colo nos momentos mais tortuosos de minha infância.

Ao amor da minha vida, Elayne Lira Porto, por todo amor que me dedica, pela compreensão e paciência. Obrigada por todos os momentos que você acreditou em mim quando eu mesma não acreditava e por todos os dias que você me fez esquecer a tempestade que se formava a minha volta com sua capacidade de aliviar o que pesa. Que sorte tenho de tê-la como companheira desta travessia.

Aos amigos que a graduação me trouxe: Ana Flávia, Larissa, Jonatã, Helton, Mari, Mateus, Joaquim: vocês foram fundamentais nessa trajetória.

À minha amiga e comadre, Maria Josenilda Calixto, por todo apoio desde o primeiro dia da graduação até aqui. Obrigada por nunca ter desistido da nossa amizade, apesar dos meus silêncios.

Ao professor Diógenes André Vieira Maciel, o qual levarei para sempre no meu coração. Eterna gratidão por ter acreditado em mim, apesar da minha monstruosa insegurança. Não sei expressar o quanto você foi/é importante para mim, mas saiba que muito e muito, me sinto inspirada a ser uma profissional como você.

Agradeço à professora Dra. Kalina Naro Guimarães e à professora Dra. Nayara Brito por aceitarem fazer parte da banca e trazer ricas contribuições para a esta pesquisa.

Sou muito grata a todos que me ajudaram a chegar até aqui.

## RESUMO

Trata-se de um trabalho em que se pretende investigar os conceitos da *escrita de si* e debater sobre os limites do gênero autobiografia enquanto modelo para classificar o romance gráfico *Fun Home*, de Alison Bechdel. Parte-se da perspectiva que considera a tessitura narrativa enquanto autoficcional, pois à medida que a autora-personagem fala sobre si também empreende a investigação do outro, a saber, seu pai, Bruce Bechdel, em uma narrativa cíclica tecida por uma relação parental permeada por ausências e pelo luto. Nesta direção, busca-se analisar, também, como a autora-personagem constrói sua identidade e sua performance de gênero a partir da diferença do que ela vê no pai, um homossexual não assumido, no sentido de que a experiência estética que a cerca acaba por formar uma consciência de si contrastante à daquele. Pela análise-interpretação, constatou-se que a autora-personagem usa do artifício da autoficção para ficcionalizar e reelaborar sua história, o que nos deixa evidente sua pretensão em nos entregar uma obra ficcional, porém, crível em vista dos acontecimentos ali narrados.

**Palavras-chave:** Autoficção. Romance Gráfico. Performances de Gênero. Representação da Homossexualidade.

## ABSTRACT

This work intends to investigate the concepts of self-writing and debate the limits of the autobiography genre as a model to classify Alison Bechdel's graphic novel *Fun Home*. We start from the perspective that considers the narrative texture as self-fiction, because as the author-character talks about herself, and undertakes the investigation of the other, namely, her father, Bruce Bechdel, in a cyclic narrative woven by a permeated parental relationship for absences and mourning. In this direction, we also seek to analyze how the author-character builds her gender identity and performance from the difference of what she sees in her father, an not assumed homosexual, in the sense that the aesthetic experience that surrounds her ends up forming an awareness of itself contrasting to that. Through the analysis-interpretation, it was found that the author-character uses the artifice of self-fiction to fictionalize and re-elaborate her story, which makes clear her intention to deliver a fictional work, however, believable in view of the events narrated there.

**Keywords:** Self-fiction. Graphic Novel. Genre Performances. Homosexuality Representation.

## LISTA DE FIGURAS

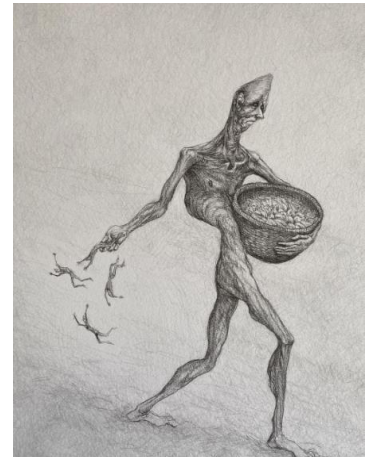
<b>Figura 1:</b> Das performances dissonantes.....	26
<b>Figura 2:</b> Das performances dissonantes.....	28
<b>Figura 3:</b> A fotografia secreta de Roy.....	30
<b>Figura 4:</b> Da hipótese.....	32
<b>Figura 5:</b> Dos jogos icários.....	34
<b>Figura 6:</b> Da descoberta.....	36
<b>Figura 7:</b> Da consciência da culpa do outro .....	38
<b>Figura 8:</b> De Dédalo e de Ícaro .....	39
<b>Figura 9:</b> Do obelisco .....	41
<b>Figura 10:</b> Da narrativa reversa.....	42



## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>8</b>
<b>2 DO ATO DE DESENHAR VIDAS EM QUADRINHOS .....</b>	<b>11</b>
<b>2.1 Da autobiografia à autoficção .....</b>	<b>11</b>
<b>2.2 “Mentiras sinceras me interessam”: autoficção e identidades.....</b>	<b>14</b>
<b>3 DOS JOGOS ICÁRIOS E DOS LABIRINTOS DE SI.....</b>	<b>23</b>
<b>3.1 Dos percalços do armário .....</b>	<b>25</b>
<b>3.2 Os inventos de Dédalo e as asas de Ícaro .....</b>	<b>33</b>
<b>4 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>46</b>

## 1 INTRODUÇÃO



“Eu não sou eu nem sou o outro”

Mário de Sá-Carneiro

A imagem que abre este trabalho é do artista Susano Correia, intitulada “O semeador de si” (2021). Ela nos remete à ideia de que somos sujeitos resultantes de fragmentos do outro, de modo que o nosso “eu” sempre está em *devir* a partir das vivências, discursos e experiências que conhecemos através do nosso contato com outros sujeitos e que deste movimento cíclico as relações se estabelecem: deixamos um pouco de nós mesmos na existência do *outro*. Esta imagem dialoga, assim, com o nosso trabalho porque, a partir do momento em que se constrói uma *narrativa de si*, também estamos nesse movimento de busca de significados que só foram construídos por meio das interpelações geradas pelo outro.

*Fun Home* é um romance gráfico da cartunista estadunidense Alison Bechdel, que narra a conflituosa relação com seu pai e trata das relações daquela família com as descobertas de si em face da homossexualidade e do luto, sendo o estilo dessa narrativa devedor de uma reelaboração literária de uma vida recriada através da arte e, portanto, da combinação entre imagem e palavra. No decorrer da narrativa gráfica, a personagem-Alison nos dá a conhecer, através de suas memórias, como o processo de descobrimento de sua sexualidade foi solitário e, em meio a isso, nos narra a difícil relação com/de seus pais. Todavia, o eixo temático principal se dá pela maneira como se engendra a relação entre a filha e seu pai, Bruce, caracterizado como ausente e sem vínculos afetivos com seus filhos. Logo nos primeiros quadrinhos, a personagem-Alison nos revela o possível suicídio do seu pai e sua aparente causa: homossexual não assumido, rendeu-se à imposição social

da heteronormatividade ficando preso às convenções sociais da época.

Vivendo em uma casa funerária, literalmente, os Bechdel experimentavam em seu seio familiar um afastamento afetivo, não havendo ali o mínimo do que se esperade uma família: acolhimento, diálogo, relações de reciprocidade afetiva – entre eles, restavam silêncios e ausências. Na tessitura da relação entre Bruce e Alison percebemos que o único vínculo afetivo propriamente dito entre eles se dava através da literatura, pois Bruce é representado na obra como um pai frio, distante e ausente, o que revela sua infelicidade silenciosa e, ao mesmo tempo, gritante e que se somatiza na dedicação libidinal pela obsessão em empreender a restauração de sua casa neogótica, que fora herdada de seu pai. A casa tem por alcunha *fun home*, apontando para um certo caráter lúdico – afinal, significa “casa divertida” ou a abreviatura da expressão “funeral home” (casa funerária), já que, como se sabe, Bruce, além de ser professor de inglês, era embalsamador de corpos.

Esta atividade de embelezar a morte, certamente, é atinente à necessidade maníaca de perfeição e que sempre converge à restauração das coisas ao seu redor: sua casa, sua família e sua vida social, expondo, de outro lado, sua fragilidade em relação às suas verdadeiras pulsões e medos. Nessas circunstâncias, a Alison- personagem sente a ausência afetiva de seus pais, ambos isolados em seus mundos, o que lhe provoca uma imersão em “um antigo ressentimento” o que nos leva a crer na construção de um “eu” permeado por ausências – o que trataremos mais adiante. É em meio a esse contexto familiar conflituoso que ela nos transporta para as suas memórias, através das quais ela vai nos desvelando uma imagem paterna, através de uma visada bastante particular sobre seu gosto pela decoração e sua paixão por transformar o grotesco em belo, além da sua capacidade de dissimulação.

Ao comparar o seu pai com outros homens tidos como “ másculos” percebe-se que ele não se enquadra nessa masculinidade estereotipada, então, Alison- personagem se coloca como “entendida em masculinidade”, na medida em que ela, também, não corresponde a uma performance de feminilidade (tal qual lhe é imposta). No entanto, apesar dos distanciamentos afetivos, Alison- personagem percebia que o faltava no seu pai, sobrava a ela. Assim, em uma narrativa que não segue o curso linear da vida, mas montada mediante grandes núcleos temáticos, os quais parecem seguir um fluxo de memória, a personagem tem o impacto imagético que mudará o seu modo de pensar sobre a performance da feminilidade, quando

encontra uma mulher de cabelo curto e roupa masculinizadas, enquanto acompanhava o pai em uma viagem de negócios. Este é o momento em que ela percebe outras possibilidades em relação à construção de sua identidade, pois, nesse episódio, se vê na imagem daquela mulher que, como chamamos, é uma “sapatão caminhoneira” – ou seja, o acesso àquela identidade, revelada de maneira tão pujante em termos de expressão, semeia a sua própria imagem de si, tal qual vimos na obra de Susano Correia mencionada em nossas primeiras linhas.

O relato de si em *Fun Home* nos entrega, então, uma narrativa bem construída e que aborda temas como relações familiares, sexualidade, luto e experiências de perdas e descobertas. Portanto, tomo como corpus de análise esse romance gráfico, com o fito de analisar como nele o conceito da escrita de si está à disposição de um debate que amplia o escopo dessa discussão para além das noções mais tradicionais em torno das escritas autobiográficas, na medida em que ao falar sobre si também se fala sobre o outro (ou, ao falar do outro, também se fala sobre si), de modo que seja possível analisar como a autora-personagem constrói sua identidade e sua performance de gênero a partir da diferença que ela vê no pai, no sentido de que a experiência que a cerca acaba por formar uma consciência de si.

A primeira parte deste trabalho corresponde a um levantamento acerca da fortuna crítica de *Fun Home*, quando discutimos os conceitos norteadores de nossa pesquisa, a saber, o conceito de autoficção enquanto área da escrita de si, bem como o conceito de autobiografia, mediante as contribuições de Faedrich (2016), Figueiredo (2007), Klinger (2003), entre outros. Nos tópicos que se seguem, nos detivemos à análise da obra, na qual é empreendido, pela autora, os efeitos de referencialidade e metaficcionalidade na escrita de si, a partir da reelaboração de uma trajetória de vida tecida através da literatura e da vivência do outro repassada enquanto experiência. Acerca desses apontamentos, usamos como base os estudos empreendidos por Miorando (2019), Zouvi (2015), Camargo (2013), dentre outros.

## 2 DO ATO DE DESENHAR VIDAS EM QUADRINHOS

Inicialmente, abriremos a discussão acerca da fortuna crítica de *Fun Home*, pois, conforme fizemos o levantamento bibliográfico, percebemos que há uma certa imposição para enquadrar a obra em uma seara que não lhe pertence, de modo restrito, mediante sua definição enquanto uma *autobiografia*. Para isso, discutimos, em primeira instância, o conceito de *autoficção* enquanto uma área da *escrita de si*. Isso é importante pois as obras literárias inscritas nessa grande área remontam uma narrativa pela qual um autor/a pode se expressar, enquanto estratégia de se afirmar e, ao mesmo tempo, autoficcionalizar uma história de vida, enquanto recorte ou fragmento. De alguma maneira, é algo que fazemos quando, na análise psicanalítica, por exemplo, estamos diante de um outro (o analista) que ouve o que temos a dizer e, a partir disso, construímos uma narrativa pautada em um arranjo muito particular das nossas memórias, relatadas naquele espaço clínico para tratar dos nossos sintomas.

### 2.1 Da autobiografia à autoficção

A *autoficção* foi um termo criado por Serge Doubrovsky (em 1977) para designar a possibilidade de uma escrita pautada em si mesmo, mas que difere da *autobiografia*. Se pensarmos na autobiografia, é perceptível que este gênero de texto requer, por parte de quem escreve, narrar sua história desde suas origens (normalmente, desde o nascimento) mediante uma perspectiva linear; já a *autoficção*, não tem esse caráter compromissado com uma narrativa cronológica nem com um discurso histórico cristalizado e que sempre apontaria para uma verdade absoluta dos fatos. A *autoficção*, assim, toma a liberdade de se declarar como uma narrativa construída por um “eu” que é tecido no plano da linguagem, ou seja, é uma escrita já no plano inventivo e que não apela para as significações reais das vivências do autor, no plano existencial desse “eu” – ao lermos uma obra autoficcional, sabemos que o que é dito são considerações simbólicas em relação à realidade, mas que, ao mesmo tempo, o enunciado não é, necessariamente, uma mentira.

Em outras palavras, podemos dizer que a matéria de uma narrativa

autoficcional é também autobiográfica já que é construída a partir de um sujeito real e existente no espaço-tempo, apesar de ficcionalizado. É importante ressaltar que essas narrativas são tidas como pós-modernas, pela sua nova roupagem no que tange a sua feitura em relação à autobiografia:

A autoficção, tal como concebida por Doubrovsky, seria uma "variante 'pós-moderna' da autobiografia na medida em que ela não acredita mais numa verdade literal, numa referência indubitável, num discurso histórico coerente e se sabe reconstrução arbitrária e literária de fragmentos espaços de memória (VILAIN, 2005, p. 212 *apud* FIGUEIREDO, 2010, p. 92).

Apesar dos conceitos serem bastante aproximados, o que faz tais discussões aflorarem em torno dos limites do que se entende por autobiografia e autoficção, temos a seguinte definição de autobiografia, buscada em um dos textos mais importantes para este debate: "relato retrospectivo em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, acentuando sua vida individual, particularmente a história de sua personalidade." (LEJEUNE, 1975, p. 14 *apud* ARFUCH, 2010, p.52). Para Philippe Lejeune, então, a autobiografia se sustenta pela existência de um "pacto autobiográfico" (travado com o leitor) a partir do qual há a identificação do nome do autor, narrador e personagem na capa e na própria narrativa da obra, tornando o autor-narrador-personagem um sujeito uno e espelhado por um "eu" biógrafo que se baseia na "verdade" de fatos ocorridos em sua vida. Tal concepção é problemática visto que a narração dos fatos decorre das memórias desse sujeito expresso pela linguagem, havendo, em sua maneira de narrar, obviamente, lacunas e preferência em dizer o que se é verdadeiro e o que está no limiar da verdade e ficção.

Mas, por esta perspectiva, o que o leitor espera encontrar em uma autobiografia seria uma narrativa que compreende uma história que remete a *bios* de quem escreve fazendo uma articulação entre vida e obra na qual é selado o compromisso com uma verdade dos fatos. A respeito disso, Lejeune nos diz:

O que define a autobiografia para quem a lê é, antes de tudo, um contrato de identidade que é selado pelo nome próprio. E isso é verdadeiro também para quem escreve o texto. Se eu escrever a história da minha vida sem dizer meu nome, como meu leitor saberá que sou eu? É impossível que a vocação autobiográfica e a paixão do anonimato coexistam no mesmo ser. (LEJEUNE, 2014, p. 39 *apud* FAEDRICH, 2016, p.33)

Originalmente, as autobiografias ficavam em um plano hegemônico em que

só pessoas importantes para a História tinham o poder de tornar sua autobiografia uma obra de relevância, tanto pelo seu caráter histórico (na medida em que se voltava ao objetivo de registrar a vida dessas *personas*) quanto pelo registro histórico, capaz de traçar uma cronologia em que se pretende atingir um caráter documental. Neste sentido, segundo Silva (2017, p. 162), “o sujeito autobiográfico confere a sua imagem um relevo especial e independente com relação ao entorno, uma vez que se contempla pessoalmente e se coloca no lugar de ser contemplado pelos demais”.

Diante de situações como essas, Doubrovsky, ao sentir-se desafiado pelas provocações de Lejeune de que não se era possível “romancear” uma autobiografia, desenvolve uma obra na qual tem seu próprio nome e nela apresenta o termo *autoficção*, que considera a narrativa de si como um espaço ficcional no qual pode-se modelar, recriar e autoficcionalizar sua história de vida – em suas palavras: “Autobiografia? Não, isto é um privilégio reservado aos importantes deste mundo, no crepúsculo de suas vidas, e em belo estilo.” (DOUBROVSKY, 1977 *apud* FIGUEIREDO, 2007, p. 56). Diferentemente da autobiografia, a autoficção não precisa prestar conta a um compromisso de relato ‘de verdade’ pois, ali, o que se expressam são *personas* construídas dentro do que é inteiramente ficcional; já na autobiografia, o leitor presume que está lendo um escrito fidedigno àquilo que foi vivido pelo “eu”, e que, assim, é narrado a fim de responder a questões como “quem eu sou?” ou “como me tornei o que sou”.

Partindo dessas questões, verificamos que muitos estudiosos da obra de Bechdel enquadram *Fun Home* dentro do gênero autobiográfico, a exemplo de Medeiros (2019), que empreende um estudo dessa obra por esta ótica. No entanto, a obra não está dentro dos limites desse gênero, está para além: pois o que nos é apresentado é uma narrativa em que Bechdel narra um “eu” que molda, recria e ficcionaliza sua vida sem a preocupação de limitar-se a um pacto de verdade com o leitor nem com as outras demarcações que caracterizam a autobiografia. Assim, vejamos o argumento:

Uma autobiografia é um material de análise valioso, porém é necessário abdicar de qualquer eventual ingenuidade. Na *graphic novel* de Bechdel, tudo que acontece aparece somente na visão dela, sob suas próprias perspectivas e conclusões – acreditamos nela e somos conduzidos por ela. (MEDEIROS, 2019, p.129)

Bechdel-autora relata a si mesma nesta obra, não para tornar *Fun Home* uma autobiografia (na intenção de documentar sua vida), mas para construir uma *narrativa de si*, pautada na alteridade, em que se tem a investigação de um outro (como vimos afirmando, do seu pai, Bruce Bechdel) que se engendra na própria busca de si, narrando fatos que nos levam a uma história crível de sua vida, mesmo quando ela está utilizando-se de uma maneira muito particular de narrar, em que ela própria nos diz que sua narrativa não é confiável (BECHDEL, 2018, p. 184). Portanto, a autoficção não se centra na relação com a verdade a fim de relatar a vida do autor, como já dito antes, mas sim na criação do *mito do escritor*.

Nesta direção, Diana Klinger (2006) entende a “auto-ficção como um discurso que não está relacionado com um referente extratextual (como no caso da autobiografia), mas também não está completamente desligado dele (KLINGER, 2006, p. 53) Esta estudiosa ainda salienta que a autoficção se apresenta como um trabalho inacabado ou em processo de construção, em que o leitor está ali como espectador, na medida que a escrita vai se fazendo de modo que se emula um espetáculo “ao vivo”; não se descobre a vida para depois narrá-la, mas se faz a narrativa na própria construção enquanto sujeito, autoficção é uma escrita do/no presente.

## 2.2 “Mentiras sinceras me interessam”: autoficção e identidades

A respeito da *autoficção* enquanto área da *escrita de si*, entendemos esse conceito, a partir das contribuições de Doubrovsky, como a possibilidade de designar uma maneira de narrar a história de um “eu” ficcionalizado, na qual não há o compromisso de apego a uma cronologia dos fatos narrados nem mesmo à necessidade de manutenção de se narrar a verdade irrefutável dos acontecimentos vivenciados por esse “eu”. Nesta direção, a autoficção tem como intenção a verossimilhança da realidade vivida e, também, como o próprio nome nos conduz a dedução desse conceito, a uma verdade inventada – porém, crível ou passível de que tenha ocorrido. Diante disso, podemos estabelecer que o processo de narrar/escrever a si mesmo é uma espécie de construto de uma parte não resolvida de nossa tessitura enquanto sujeitos, perpassando aspectos de nossa formação



identitária, a qual, nesse processo, revela nosso esteio enquanto indivíduos que precisam se (re)afirmar diante de si e dos outros.

Isso se dá porque, na estrada de nossa existência, muitas vezes, nos vemos diante de situações em que precisamos nos autoafirmar nos espaços sociais, tanto para sermos vistos, como para deixarmos registrada nossa marca identitária – que, afinal, é o que define nossa existência. Contudo, sabemos que o conceito de identidade não é algo fixo, pois há uma binaridade em relação a isso, já que a própria construção identitária “conversa” com as relações de poder e é a partir dessa especificidade que somos sujeitos transeuntes nos espaços sociais. Então, pensemos a identidade como “uma construção, um efeito, um processo de produção, uma relação, um ato performativo” (DA SILVA, 2014, p. 96-97 *apud* MIORANDO, 2019, p. 22).

Entretanto, há conceitos que se tangenciam, mas divergem em relação a uma conceituação de identidade, na medida em que aquela é fluída, posto que suas (in)definições de identidade podem estar dentro de uma situacionalidade em que o indivíduo se encontra. Nesta direção, para uma discussão sobre identidade, precisamos estabelecer, nesta seara, os conceitos de *identidade de gênero* e *performance de gênero* – os quais são bastante pertinentes ao *corpus* de nossa discussão. Aqui, chamaremos atenção ao debate como foi demandado pelo trabalho de Guilherme Miorando (2019), intitulado “Sexualidades e identidades em um relato de si em quadrinhos: uma análise de *Fun Home - Uma Tragicomédia em Família*, de Alison Bechdel”, na medida em que, segundo ele, a identidade de gênero está ligada a uma construção de ordem social – pois, assim que nascemos, já estamos condicionados a uma definição de nosso gênero, o que se dá a partir de uma concepção social, pela qual se atribui, ao nosso sexo biológico, uma afirmação daquele, levando à caracterização dos papéis sociais e de nossa performance enquanto sujeitos identitários. Segundo ele, *gênero* “está ligado ao sentido de hierarquia, onde o masculino é superior e o feminino inferior, não obstante, até mesmo em sua simbologia”; mas se isto aponta para “diferenciações e binarismos, ao mesmo tempo é ele que constrói o sentido de igualdade” (MIORANDO, 2019, p. 25).

Por isso, o autor menciona que esta é “uma relação paradoxal”. Portanto,

para ele, se faz necessário mapear uma diferença de caráter epistemológico entre *gêneroe sexo*, visto que o primeiro se manifesta no ato instintivo de relacionar o “sexo” com o gênero do indivíduo: assim, sentenciamos ao outro a prerrogativa de que o sexo define o gênero, esse sendo construto de um processo cultural e subjetivo do indivíduo<sup>1</sup>. Outra questão, também pontuada naquele estudo, são os *atos performativos*, ou seja, a exteriorização de como nos mostramos para nós mesmos e para os outros. É sabido que pessoas LGBTQIA+ são estigmatizadas por emularem uma performance que não se enquadra nos ditames da sociedade, fazendo com que acabem sendo chamados de *queer*, ou seja, corpos que conduzem atos performáticos que são tidos como “esquisitos”, na tradução literal da palavra, para a sociedade.

Partindo desses pressupostos, a identidade de gênero, conforme a perspectiva que vai sendo traçada por Miorando, se assemelha à *escrita de si*, no que tange ao desejo de um sujeito escritor/a se autoafirmar enquanto indivíduo que performa uma identidade e que passa a exteriorizá-la, sem julgamentos preestabelecidos. Para ele, esta escrita, tal qual a identidade de gênero, é tomada enquanto “esforço para afirmar e, quiçá, justificar a sua existência.

Os dois esforços, do relato de si e da identidade de gênero são, ao mesmo tempo tentativas de consolidar a individualidade e o pertencimento ao mesmo tempo” (MIORANDO, 2019, p. 26). Já em relação à *performance de gênero*, Miorando traz alguns apontamentos que são pertinentes para nossa discussão tendo em vista o caráter de aproximações de ideias empreendidas neste trabalho. Segundo ele, a performance social de gênero se dá pela nossa constituição enquanto sujeitos e é nesse entrelugar, de performance e atos de performance, que existimos, ao passo que o “ato performativo, muito mais que uma performance, é uma tomada de atitude perante algo que se estabelece. Um ato performativo, em essência, tem como característica um rompimento com a normalidade e uma

---

<sup>1</sup> É importante pontuar que, sobre isso, Judith Butler, nos diz: “O médico que recebe a criança e pronuncia: ‘É uma menina’ - começa com uma longa série de interpelações pelas quais a menina é transitivamente feminilizada: o gênero é repetido ritualmente, através do qual a repetição ocasiona o risco de falha e do efeito de sedimentação” (BUTLER, 1997, p. 49 *apud* MIORANDO, 2019, p. 25.). Portanto, “o ‘sexo’ é aquele que marca o corpo antes de sua marca, fixando com antecipação que posição simbólica o marcará e esta última ‘marca’ é a que parece ser posterior ao corpo, que atribui retroativamente uma posição sexual a um corpo (BUTLER, 2002, p. 149, *apud* MIORANDO, 2019, p. 25).

ligação com o estranhamento.” (MIORANDO, 2019, p. 43).

Por isso, conforme vimos discutindo, em consonância com a discussão já empreendida por Miorando, em *Fun Home*, Alison Bechdel usa da *escrita de si*, justamente, pelo viés da *autoficção*, que é um conceito mais amplo, normalmente usado para referir à possibilidade de narrar uma história de vida, de modo que ela seja algo mais manipulável em relação à realidade literal dos fatos. Daí, o ato de ficcionalizar, a partir de uma perspectiva muito particular nossa história pessoal, tornaria mais movediça a ideia de que a autoficção seria objetiva e que, por isso mesmo, poderíamos dar-lhe novos sentidos e significados ao longo de nossa existência. Sob esta perspectiva, Miorando afirma que Alison Bechdel, enquanto indivíduo empírico, com uma existência comprovável/verificável no presente, entrega-nos, em sua obra, um relato de si que, portanto, nos remonta a um trabalho de maestria, na medida em que vai sendo tecido através de suas memórias (auto)biográficas, mas em vista da relação com os outro(s) componentes de seu núcleo familiar, já que a narrativa se desenrola pelos entraves de uma relação conflituosa com seu pai, Bruce Bechdel – o que analisaremos mais adiante.

É esta a perspectiva que encontramos na construção narrativa de *Fun Home*, pois ali temos um conflito parental o qual, ao nosso ver, Alison Bechdel tenta “resolver” ao contar uma narrativa – afinal, a Alison-personagem é, como se percebe na obra, extremamente conectada ao seu pai, pois ambos são indivíduos que se reconhecem um no outro, apesar de tudo o que os cerca. Basta lembrarmos que, em um momento específico da trama, a Alison-personagem sente o jugo da culpa por seu pai ter, supostamente, cometido suicídio após ela ter se assumido lésbica.

Como já foi dito, era nos livros que Alison se abrigava e foi através deles que, aos dezenove anos, teve certeza de sua sexualidade, mas sendo aquela “uma revelação da mente, e não da carne” (BECHDEL, 2018, p. 74). A partir disso, Alison, que a essa altura já estava na faculdade, resolveu contar aos seus pais sobre a sua sexualidade. Após sua saída do armário, Bruce pareceu feliz e satisfeito no intento de que sua filha poderia ter a liberdade que ele não tivera; já Helen, sua mãe, não reagiu bem a isso, e escreveu-lhe uma carta na qual expôs sua insatisfação temendo as suas “velhas feridas” - ela se referia às relações que Bruce tivera com rapazes menores de idade. Em outro momento, ela revela, também, algo que Alison não

esperava - Bruce fora abusado por um lavrador ainda pequeno. Pouco tempo depois, Bruce acaba, supostamente, cometendo suicídio. No último encontro que tiveram antes disso acontecer, Bruce revela sua primeira experiência sexual com um rapaz e seus desejos tornam-se de uma imagem de si: “Quando eu era pequeno, queria muito ser uma menina.” (BECHDEL, 2018, p. 221), assim como Alison, que também desejava ser um menino – eles aparecem, assim, como opostos-complementares.

Podemos, assim, pensar esta escrita como uma escrita lutuosa, em que o relato de si se volta ao processamento do luto, na medida em que se pode presumir a necessidade de efetivar um

sentido de morte do passado, [enquanto] uma subjetividade rediviva, que vai buscar sentimentos longínquos, esquecidos, modificados, frente a acontecimentos que não retornam mais, a não ser no formato peculiar da memória” (MIORANDO, 2019, p. 56).

No caso em tela, a memória (pessoal e familiar) está formalizada em uma HQ/História em Quadrinhos<sup>2</sup>. Os *comic books* (ou revistas em quadrinhos, como chamamos aqui) foram os antecessores da *graphic novel* e eram quadrinhos impressos com baixa qualidade, tornando-os um produto acessível e democratizado.

A partir daí, surgem as primeiras concepções do que seriam as *graphics novels*, segundo Medeiros (2013), “o termo aludia a um conceito hipotético que, todavia, não existia: quadrinhos de maiores ambições artísticas que os produtos padronizados das grandes edições de bancas” (MEDEIROS, 2013, p. 80). Como um novo gênero exclusivamente destinado ao público adulto, iniciava-se uma nova fase de experimentação estética com temas mais voltados a criação autobiográfica, *quadrinhode autor* assim chamados. Impressos com mais qualidade, os romances gráficos traziam a construção de personagens mais humanizados levantando questões de ordem humanista, e que tinha em sua composição uma narrativa com

---

<sup>2</sup> É importante compreender, antes de avançarmos, que o surgimento dos quadrinhos *undergrounds*, no contexto da década de 1950, passava a trazer para a discussão assuntos como sexo, droga, homossexualidade, satanismo e outros conteúdos mais à margem do que se esperava dos padrões da sociedade daquela época, os quais foram ganhando espaço e assumiram protagonismo em uma produção voltada para um tom mais confessional.

começo, meio e fim, a que estamos, aqui, entendendo como um *romance gráfico/graphic novel*; ou seja, uma forma que possibilita a composição de uma história mais bem desenvolvida, com personagens e narrativas mais complexas<sup>3</sup>.

Partindo desta definição, chegamos aos, assim chamados, *quadrinhos autobiográficos*, forma que visa narrar as memórias autoficcionalizadas de quem os escreve. No entanto, Miorando (2019) afirma que o romance gráfico não é literatura, mas uma arte que abrangem outros esteios. Assim, vejamos:

Os “romances gráficos” levaram alguns jornalistas e teóricos a compararem e até incluírem quadrinhos como literatura. Porém, quadrinhos não são literatura, eles são uma arte única. São um meio particular, uma narrativa híbrida de palavras e imagens. Assim, as histórias em quadrinhos podem abarcar artes tão grandiosas como a literatura e a pintura, mesmo estando enclausurados no meio de produção industrial e se caracterizando como um meio de comunicação de massa. (MIORANDO, 2019, p. 62)

É preciso problematizar essa questão apontada por Miorando. Com base no texto de Elvira Vigna (2011), entendemos que os *romances gráficos* são tão literatura quanto as demais obras consideradas canônicas, seja por leitores seja pela crítica especializada. Se partimos do pressuposto de que todo romance tem (seja no plano implícito ou explícito) a construção de uma imagem, feita através de um particular arranjo de sintagmas, temos, da mesma maneira, essa construção imagética no *romance gráfico* (ou, como Vigna chama, *novela gráfica*) – a diferença se estabelece, claramente, pelo caráter explícito da imagem:

Não há texto sem imagens. Não há imagens sem texto. Ainda que esta verdade não esteja explicitada pela dupla presença concreta de ambos. O que quero dizer é que não há percurso gerativo de significação oriundo de texto que não provoque visualizações de eventos, impactos. Não há percurso gerativo de significação oriundo de imagem que não contenha subtextos prévios. Do contrário não entenderíamos nem textos nem imagens. (VIGNA, 2011, p. 107)

Ainda assim, enquanto forma bastante circunscrita a certas convenções, modos específicos de narrar e técnicas que a põem em um campo interartístico, sobre a *escrita de si* formalizada em quadrinhos, podemos nos atentar para a aceção de que quem escreve tem a intenção de narrar a si com o intuito de provocar, no outro, inquietações. Então, como já dissemos, a escrita de si acaba

---

<sup>3</sup> O romance gráfico surge em 1980, como um novo gênero voltado para o público adulto, esse tipo de romance teria uma nova roupagem no que tange a sua construção sendo o que caracteriza esse gênero uma narrativa romanesca, como próprio nome nos diz.

promovendo esta relação com a de identidade de gênero – na medida em que um sujeito (social ou ficcional) busca, a partir da performance, uma maneira de se colocar e de ser visto no seu espaço social.

Mas, há, também, a questão do fio memorialístico que as escritas de si apresentam, enquanto recurso ficcional. Assim, a Alison-autora procura, em *Fun Home*, estabelecer um jogo narrativo pelo qual podemos inferir a necessidade de se (auto)afirmar através de um modo de narrar a história do seu pai, em que vai se formalizando também uma dada maneira de se expor, mediante uma performatividade específica.

Em *Fun Home*, podemos dizer que Alison é uma detetive da performatividade do pai, Bruce Bechdel. Dessa forma, ela escava e perfura o passado em comum entre ela e o pai e o próprio passado do pai, apenas para encontrar evidências do seu desejo e comportamento homossexual. Nesse movimento, Alison procura por algo que a leve a uma conclusão, mesmo que, para o leitor, ela mais abra lacunas a serem preenchidas do que os conduza a uma resposta (MIORANDO, 2019, p. 68).

No que se refere aos aspectos estilísticos da obra, vemos em *Fun Home* não só a construção de uma narrativa autoficcionalizada, como também os próprios desenhos, que são parte integrante desse conjunto, tendo em conta que os quadrinhos são desenhados com a intenção de mostrar, para quem lê, uma maneira mais direta de como o/a cartunista se vê. Então, estamos diante de uma forma mais literal de uma autoficção, se comparada com a prosa, no sentido de que, no romance gráfico, temos as imagens nos direcionando a uma interpretação mais próxima, talvez, do que o autor pretende – há, portanto, uma combinação/superposição entre os modos *narrar* e *mostrar*, seja pela linguagem verbal seja pela não-verbal.

Ainda sobre este gênero (romance gráfico de feição autobiográfica) é importante retomar algumas das contribuições de Zouvi (2015), feitas em seu trabalho intitulado “A performance autobiográfica nos quadrinhos: um estudo de Alison Bechdel”. Entendemos, como já mencionado anteriormente, que as autobiografias têm a pretensão de narrar uma história de um “eu”, mediante recuperação bastante sistemática de mínimos detalhes e com a pretensão de resultar em uma narrativa agarrada à verdade absoluta. Contudo, o fazer dessa narrativa se dá através do fio memorialístico do escritor e, através dele, haverá lacunas, espaços não preenchidos os quais, inevitavelmente, demandam, por parte

de quem escreve, moldar, recriar ou ficcionalizar.

Em *Fun Home*, por esse modo de pensar, encontramos características que emulam uma realidade ficcionalizada: Alison-autora usa a *persona* do pai para que, a partir dele, seja possível empreender seu próprio relato de si, de maneira que, assim, a narrativa possa convencer o leitor de que os fatos narrados são fidedignos à realidade. No entanto, Alison se debruça, por exemplo, sobre fatos que não foram presenciados por ela, o que faz de *Fun Home* uma obra que traz, conforme o entendimento de Zouvi (2015), traços dicotômicos entre a autobiografia e autoficção, o que, passa, neste trabalho em comento, a ser tomado enquanto uma fragilidade, sem que maiores discussões sejam feitas. Vejamos:

Podemos considerar esta escolha como uma fragilidade da obra de Bechdel que desafia a sua interpretação. Tais imagens não-presenciadas são completamente imaginadas pela autora, a partir de relatos de terceiros ou pesquisas autônomas, enquanto as demais são reconstruídas e permeadas por um processo de composição que, em si, comporta escolhas conscientes das regras gerais de produção. (ZOUVI, 2015, p.30).

É importante ressaltarmos que a obra de Bechdel não tem esta fragilidade, principalmente porque não se deve, conforme vimos expondo, apenas enquadrá-la dentro dos limites do que se entende, quase sempre, por uma autobiografia: afinal, temos em *Fun Home* uma autoficção, uma narrativa de si, mas, também uma investigação de *um outro* (obviamente, Bruce Bechdel), como já anunciou Miorando (2019), o que expande este livro para além de um limite estreito do que se convencionou entender enquanto uma autobiografia, já que nele não se tem a pretensão de narrar fatos de forma cronológica e fidedigna à realidade – neste sentido, discordamos de Zouvi neste ponto.

Apesar dessas questões, a escolha desse meio narrativo não deve torná-lo algo questionável em face da sua realidade literal, pois cabe ao leitor induzir suas interpretações que, afinal, desenvolvem o fio interpretativo da obra: o próprio ato de narrar a si mesmo nunca será totalmente fidedigno àquilo o que se viveu, cabendo a nossas memórias relatarem os acontecimentos que atravessam a nossa existência, estes estando passíveis de interpretações múltiplas, para nós e para os outros.

Outro fator que demarca essa questão da realidade literal *versus* o ato imaginativo, é a disposição dos quadros, já que estes são dispostos de maneira

que ora apresentam representações das imaginações da Alison-personagem, ora representações mais documentais, a exemplo dos escritos da própria autora, das cartas trocadas com seus pais, e dos registros fotográficos – isso, também, será retomado adiante.

Dentro do jogo que a quadrinista arma com as imagens, deve-se dar especial atenção à presença da representação de fotografias em FH. Documento visual de maior força na obra, a fotografia redesenhada por Bechdel com traços realistas opera funções que correspondem a uma intenção de verdade, à *performance do arquivo*. Drucker (2008, p. 43) aponta para o potencial de meta-tecnologia da fotografia, a qual pode reproduzir qualquer outra obra de arte visual - Bechdel fez o caminho inverso, submetendo a fotografia (e os demais arquivos) ao filtro do desenho. (ZOUVI, 2015, p.75. Grifo nosso.)

Alison-autora traz, nos seus quadrinhos, a intenção de que o leitor se convença de que se trata de um ato em que se emula o arquivo familiar, travando um jogo imagético imprescindível para que se construa uma verossimilhança em vista da realidade. É assim que os seus escritos explicitam o desenvolvimento de um quadro obsessivo-compulsivo em que Alison-personagem se vê em uma crise epistemológica em que passa a duvidar das coisas que escreve em seu diário. Todavia, isso expõe, justamente, as limitações do entendimento de que a aludida “performance do arquivo” esteja subordinada à busca pela verdade factual – e esta é uma discussão muito pertinente às práticas arquivísticas atuais em seus cruzamentos com as escritas de si<sup>4</sup>.

A respeito dos apontamentos do trabalho feito por Zouvi (2015), eles tratam *Fun Home* como uma obra frágil, passível de crise acionada por uma episteme dúbia em relação ao gênero da autobiografia. É importante esclarecer que, segundo entendemos, a obra não se enquadra nas demarcações de uma autobiografia tanto pelo seu caráter romanesco em que se tem a ficcionalidade presente, como também pela não pretensão de documentar sua vida, muito embora a autora usa de artifícios que, em uma análise descuidada/apressada, possam remeter a uma obra autobiográfica.

---

<sup>4</sup> Os arquivos pessoais (ou *arquivo de pessoas*) têm grande relevância para a construção do relato de si inseridas na área da *escrita de si*, pois, são arquivos significativos na construção de uma verdade verificável e comprovável em relação a um relato tido como “verdade”; a saber, arquivos como diários, correspondências, fotografias equivalem ao que é chamado de egodocumentos, os quais recebem o rótulo de *arquivos autobiográficos*. No entanto, precisamos explicitar a contraposição que se refere ao conteúdo e contexto, a exemplo das cartas pessoais, que na abordagem arquivista fica a critério do pesquisador os efeitos de sentido, bem como as múltiplas interpretações, pois, segundo Camargo (2009), “o valor informativo é dependente do valor probatório, o que nos leva a afirmar que o conteúdo examinado pelo pesquisador só é devidamente qualificado depois de submetido a essa relação primordial.” (CAMARGO, 2009, p. 34).



### 3 DOS JOGOS ICÁRIOS E DOS LABIRINTOS DE SI

*“Pra onde vão os trens meu pai? Para Mahal, Tamí, para Camirí, espaços no mapa, e depois o pai ria: também pra lugar algum meu filho, tu podes ir e ainda que se mova o trem tu não te moves de ti.”*

Hilda Hilst

Em relação à construção narrativa de *Fun Home*, também é importante anotar que a autora não só aborda a relação familiar conflituosa, mas passa em revista muitas outras questões, incluindo aquelas pertinentes à saúde mental e a um tema espinhoso, como a morte/luto, tal qual já mencionado. Por isso, mediante a tessitura do enredo e de seus temas, Bechdel procura efeitos de referencialidade acerca do relatar a si mesma, e um deles é a intertextualidade<sup>5</sup>. Esse movimento narrativo não é escolhido ingenuamente, já que é a intenção da autora trazer esses referenciais para que haja um efeito de metalinguagem (ou seria, mais precisamente, uma metaficção?), ou seja, o uso da própria literatura para construção de uma obra também literária.

Assim, o recurso à metaficção não se dá apenas por uma questão estética e desconstrução da linguagem. Na verdade, a autora nos convida a assumir nosso papel de leitor ativo, na medida em que usa referências para representar o real pelo viés imaginativo da literatura, ou seja, ela vai elaborando uma escrita que tem o seu poder de sedução, armando jogos nos quais o leitor precisa se adentrar, mediante o desvelamento das referências postas ali. Segundo Corsi (2014, p. 72), “a metaficção apresenta um tipo de composição textual que é autoconsciente e que sistematicamente chama a atenção para seu status de artefato. O próprio texto coloca questões sobre a relação entre ficção e realidade”.

---

<sup>5</sup> Em toda a obra, há referências a grandes obras como *A Morte Feliz* e *O Mito de Sísifo* de Albert Camus, *Este Lado do Paraíso* e *O Grande Gatsby* de Scott Fitzgerald, Proust, *Ulysses* de James Joyce, a *Autobiografia* de Sidonie Colette, entre outras.

De outro lado, ao citar as obras lidas pelo seu pai nos últimos meses que antecedem sua morte, ela menciona obras de Albert Camus: numa delas, a autora afirma encontrar um questionamento voltado à morte de Bruce, na medida em que, talvez, ao acalentar tal ideia, ele tenha se libertado “do peso de estar naquilo que se é”; em outra obra, ele grifara, estrategicamente, uma passagem em que se entendeu suicídio enquanto uma solução para o absurdo. Nesta direção, o intuito de Bechdel, ao fazer estas referências literárias se concretiza enquanto caminhos para ficcionalizar a identidade dele e trazer, para sua obra, características mais próximas à imagem paterna que lhe restou, já que para Alison-personagem seus pais eram mais reais em termo de ficção (BECHEDL, 2018, p. 67), haja visto que o seu seio familiar era, apesar de conflituoso, voltado para as Artes/Literatura, cada um vivendo em seu “mundo” imaginativo.

Em relação a isso, Camargo (2013), ao discutir os efeitos da referencialidade na obra, no trabalho “*Fun Home: Os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel*”, nos diz que

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 de experiência vivida em discurso (CAMARGO, 2013, p. 56).

Em *Fun Home* é patente que a temática da homossexualidade se apresenta, logo no início da narrativa, quando Alison nos expõe que seu pai aparentava ser um marido perfeito, mas que, na realidade, saía com rapazes menores de idade. Assim, desde este ponto, a homossexualidade de Bruce torna-se um dos eixos principais da narrativa, pois é através dessa abordagem que Alison e seu pai são sujeitos que se interconectam, já que, conforme Matos (2016, p. 09), a autora

faz referência à sexualidade de seu pai, e a compara com a sua, contrastando as diferenças entre as duas gerações e, além disso, faz também referência aos movimentos sociais em prol dos direitos das pessoas homossexuais.

Portanto, Alison, na descoberta de sua sexualidade lesbiana, nos remonta a uma descoberta solitária, dada quando ela própria vê em um livro a palavra

“lesbianismo”<sup>6</sup> e, apenas pelo caráter semântico deste termo, ela se identifica. Todavia, é só aos dezenove anos que ela, de fato, se reconhece enquanto lésbica, e esse processo de descobrimento se dá através da literatura, do contato com os livros que ela tivera, engendrando um entendimento sobre sua própria identidade, enquanto “uma experiência de realização entre a verdade construída pela literatura e a experiência vivida, experiência nunca experimentada pelo pai.” (CAMARGO, 2013, p.58).

Portanto, Alison consegue assumir sua sexualidade, enquanto Bruce não consegue externá-la e acaba caindo nas convenções sociais da época, cansando-se com Helen para que, assim, corresponda aos padrões sociais que a sociedade heteronormativa impunha. Infelizmente, o pai não consegue se desvencilhar daquilo que é inato à natureza humana: a vivência plena da sexualidade, que, nele, irrompe de um modo obscuro: ele acaba vivenciando casos com rapazes menores de idade, mesmo em uma relação conjugal com Helen. Apesar das críticas feitas ao seu pai, Alison entende que Bruce era vítima de uma sociedade homofóbica e que repreendia indivíduos que se manifestassem enquanto sujeitos homossexuais. Este é o percurso que será desenvolvido a seguir.

### 3.1 Dos percalços do armário

O termo “armário”, conforme discutido por Eve Sedgwick (2007), em seu texto condensado “Epistemologia do armário”, aponta uma discussão muito cuidadosa que é o do sujeito homossexual tomar a decisão de sair desse “armário”, espécie de modo figurativo da homofobia. No entanto, percebemos que isso se dá no âmbito daquilo que é público e privado, ou seja, o que os sujeitos homossexuais fazem de sua vida em sigilo pertence a eles, inclusive, o direito de não “assumir-

---

<sup>6</sup> Sabemos que essa palavra foi utilizada em um contexto que ainda acreditava-se ser uma patologia, mas ressaltamos o uso correto da palavra: *lesbianidade*. Foi só em 1990 que a Organização Mundial da Saúde (OMS) retirou a homossexualidade da Classificação Estatística Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde (CID). Em relação à tradução da obra, o tradutor André Conti optou por não mascarar esses termos que são vistos como ofensivos, na intenção de manter o tom preconceituoso da época.

se”. Se pensamos no caso de Bruce – um sujeito homossexual vivendo em uma sociedade extremamente homofóbica, quando as discussões sobre homossexualidade eram vistas como uma patologia –, entendemos que havia um peso muito maior comparado ao que ocorre hoje. E, nem de longe, ainda é possível dizermos que estes percursos não tenham seus desvios na contemporaneidade, mas, aqui, falamos de um homossexual na década de 1970, que, ao “sair do armário”, teria sua vida escancarada e teria que lidar com todas as questões que implicam assumir sua sexualidade.

Do ponto de vista da performance de gênero, a Alison-personagem vê no pai algumas demarcações que denunciam, para ela, uma performance voltada a caracteres, hábitos e ações mais convencionalmente voltadas ao gênero feminino, como a exemplo do gosto pela jardinagem, decoração e restauro, o cuidado com a casa, o bom gosto voltado para suas vestimentas/aparência e de sua família, coisas que, culturalmente, a sociedade encara como sendo voltadas ao universo das mulheres.

**Figura 1:** Das performances dissonantes



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 15

Assim, ela o enxerga enquanto um “alquimista das aparências”, capaz de, mediante sua obsessão por objetos e cores e formas, recriar o mundo ao seu redor, enchendo-o de ornamentos frívolos para disfarçar um verdadeiro estado de alma, namedida em que “ele usava toda sua técnica e habilidade não para fazer coisas, mas para fazê-las parecerem o que não eram” (BECHDEL, 2018, p. 16). Bechdel, ao fazeresse jogo comparativo (Figura1) com o seu pai, nos mostra o quanto os dois eram sujeitos diferentes: ela, enquanto “espartana”, brincava de guerra ao passo que seu pai era o “ateniense” que prezava a filosofia e as artes. Do mesmo modo, ela era a “moderna”, mantendo uma postura de rebeldia frente às imposições que lhes eram feitas, já ele, era o vitoriano, aquele que se preservava e era comedido nas suas ações, na medida em que zelava por uma manutenção de sua sexualidade em segredo. Ela também era a “masculina” do “afetado”, marcando a imposição que lhe era dirigida uma dada performance de feminilidade, a qual ele acreditava ser a correta e que pode nos inferir também um desejo que ele tinha de transpor, para ela, o seu desejo de performar uma feminilidade.

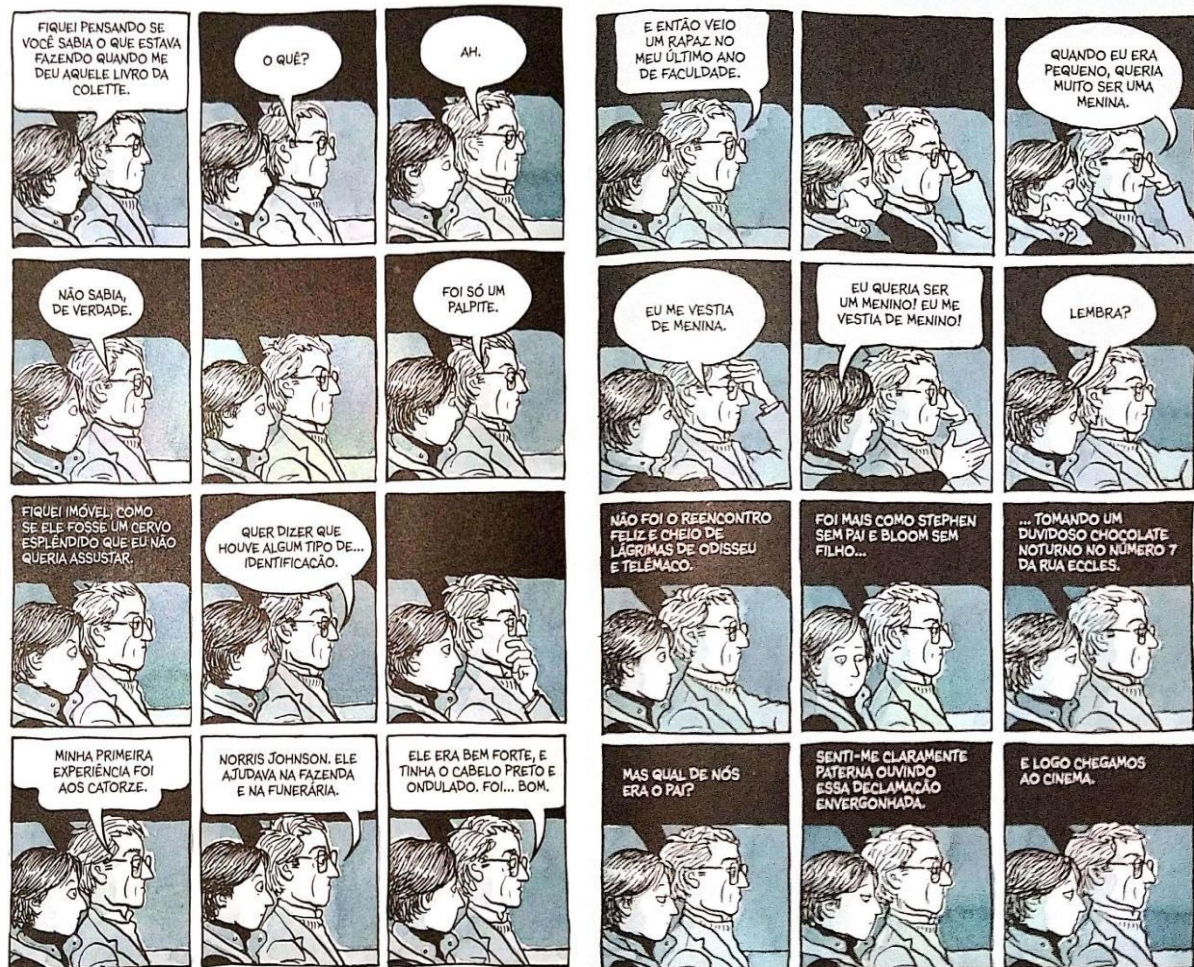
Bruce, enquanto aquele que professa o culto ao belo, sendo o “esteta”, vê, na sua filha, a funcionalidade de ser os seus “braços” para auxiliar no seu projeto de embelezamento das coisas que o rodeiam. Por seu turno, Alison é mostrada enquanto inverso do pai, já que ela se percebe diferente, notadamente ao se identificar com as características de uma performance masculina, e isso gera entre os dois sujeitos uma oposição no sentido de que, enquanto Bruce desejava externar sua performance de gênero de modo feminina, Alison-personagem tem uma certa admiração pela performance de gênero masculina. Neste sentido, Camargo (2013) afirma:

Assim, depois de figurativizar a pessoa do pai com características femininas e revelar ao enunciário-leitor as relações homossexuais que Bruce mantém com seus serviços fazendo uma alusão à vida e obra de Proust, o enunciação- narrador-ator de *Fun Home* começa a figurativizar Alison com características masculinas construindo uma oposição, a princípio, entre os dois sujeitos centrais da narrativa. (CAMARGO, 2013, p. 67)

Dentro das discussões expostas aqui sobre o relato de si e sobre a autoficção, podemos inferir que Alison-autora constrói uma narrativa de si visando

preencher sentimentos que, outrora, foram lacunares em relação ao seu pai, apesar dos distanciamentos afetivos entre eles. Contudo, é notável que Bruce, através da literatura, tenha lhe apresentado a biografia de Colette, cuja leitura foi significativa para a construção de sua autopercepção em face de sexualidade lesbiana, na medida em que era pela literatura que os dois poderiam travar uma aproximação afetiva e uma aprendizagem mútua, mesmo que bastante silenciosa. Ao final da narrativa, Bruce confessa para Alison a sua primeira experiência sexual com um rapaz e revela o seu desejo em querer ser uma menina, sendo este o último encontro entre eles antes do seu suicídio. Portanto, mediante a escrita de si, Bechdel propõe uma narrativa centrada na relação entre ela e seu pai com o intuito, talvez, de recontar, ficcionalizar e sarar ausências que foram tão presentes em sua vida.

**Figura 2:** Das performances dissonantes



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 220-221.

O “gaydar” ou “radar gay” é um termo utilizado por pessoas LGBTQIA+

apontando para uma espécie de capacidade de reconhecimento entre eles: uma lésbica reconhece outra lésbica, um gay também reconhece outro gay, algo como uma espécie de sentimento intuitivo de reconhecimento de identidade entre sujeitos homossexuais. Em *Fun Home*, Alison, sendo lésbica, reconhece no pai uma identidade homossexual, apesar de serem sujeitos que não se sentem atraídos pelo mesmo objeto de desejo, mas que se reconhecem pelas experiências dissociadas entre eles. Assim, o que une pai e filha em *Fun Home* é, justamente, a eterna busca de si, enquanto Alison pôde viver sua sexualidade de forma livre, Bruce se rende à imposição de pertencer a um conceito de família idealizado pelos moldes da heteronormatividade, a diferença é que Alison consegue escapar das sinuosidades do “armário”.

Como já dito antes, a literatura era o único vínculo afetivo entre Alison e Bruce, e é por esse vínculo que o pai, ao identificar na filha esse sentimento intuitivo que aponta para uma investigação de sua sexualidade, oferece à filha a autobiografia de Collete, no intento de trazer para sua filha uma referência que abordasse a temática lésbica. Nos quadros acima, em que se representa o último encontro travado entre os dois, antes da morte de Bruce, se expõe a maneira lacunar, mesmo que cheia de sentido, como eles puderam conversar a respeito dessas questões, quando da ida ao cinema. É nesta ocasião que Alison-personagem tem a oportunidade de questionar o seu pai se ele sabia o que estava fazendo ao indicar aquela obra em específico, e a resposta dele é que teria sido um palpite. Neste momento da narrativa, o que se segue é uma espécie de confissão, quando Bruce descreve como foi a sua primeira experiência sexual com um rapaz e narra sobre o desejo em torno de uma imagem desejada: ele queria parecer uma menina. Tal qual sua filha, Bruce também não se identificava com o seu gênero.

Outra questão a ser apontada nessa passagem, é justamente no que diz da maneira como os papéis de pai e filha são demarcados. É comum que os filhos sintam receio ao falar de sua orientação sexual aos seus pais, por medo da não aceitação e por todas as questões que implicam a “saída do armário”, mas vemos que acontece o inverso nos quadros acima: Alison se sentiu exercendo a função paterna, diante da confissão envergonhada de seu pai, e assim, mesmo em um diálogo muito comedido, vemos que os dois são conectados e que, apesar das diferenças que os cercam, são sujeitos que se entendem para além da relação

parental.

Como já exposto, Bruce manteve casos extraconjugais com garotos menores de idade, o que inclusive, quase o levou à cadeia, fazendo com que ele fosse ao psiquiatra sob recomendações do advogado para que não fosse sentenciado. O rapazda foto que aparece nos quadros a seguir é o Roy, quando ele tinha dezessete anose era babá de Alison e seus irmãos. Além disso, ele era o amante de Bruce. Após a morte do pai, Alison encontra, numa caixa de fotografias, uma foto a qual não conheciado rapaz. Como quem quisesse escondê-la, Bruce guarda a foto em um envelope natentativa pudorosa de não deixar tão evidente assim o registro do seu jovem amante.Como a narrativa se engendra, podemos inferir que, por muito tempo, Helen aceitavaessas relações extraconjugais de forma pacífica, afinal, ela sabia que seu marido erahomossexual e os dois acabam sendo tragados pelo “moinho das convenções”.

Figura 3: A fotografia secreta de Roy



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 100-101.

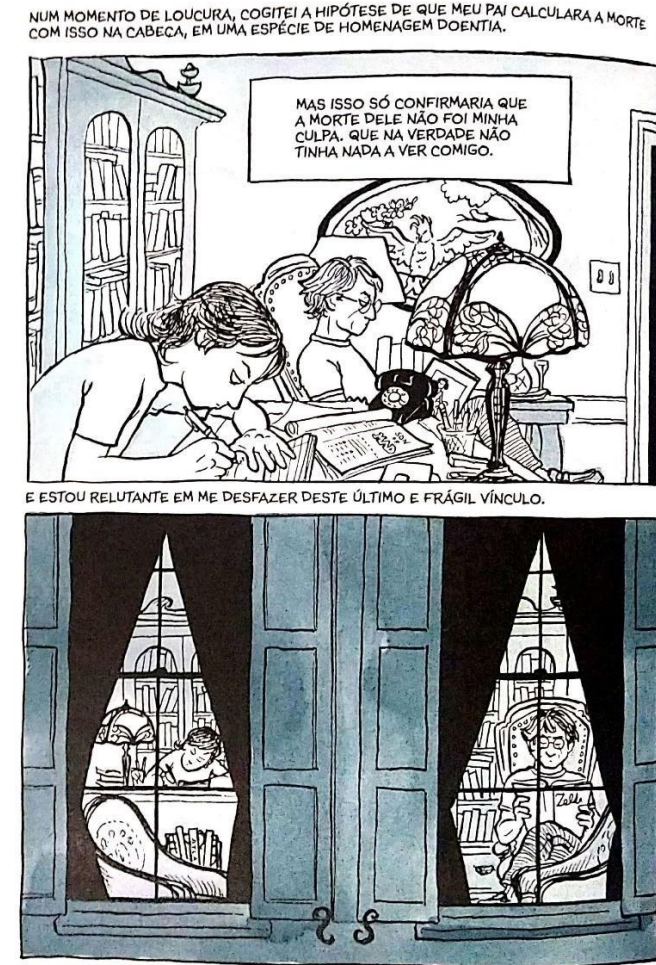


Em face disso, cabe aqui outra discussão, de um tema que cruza a narrativa: a pedofilia em Nova York. Em um momento da narrativa o irmão de Alison, John, sai sozinho para o cais a fim de ver os navios atracados ali e lá um homem o persegue com segundas intenções. Em consequência, Bruce sai para procurá-lo, Alison não entendia a preocupação exorbitante do seu pai até que Elly explica que são “Abutres. Caras que atacam meninos” (BECHDEL, 2018, p. 192). Inferindo a questão da pedofilia, que é um tema presente na narrativa, justamente pelos casos que Bruce tivera com garotos menores de idade, apesar da gravidade da situação em que o há todo esse contexto de pedofilia, Bruce faz pouco caso dessa situação, ele estava disposto a perdoar e esquecer”. (BECHDEL, 2018, p. 193).

Pouco tempo depois de Alison se assumir lésbica, Bruce comete suicídio, o que nos dá a entender que o seu fim teria sido um resquício de uma luta travada com sua homossexualidade, e que, assim, o ato de coragem de sua filha ao assumir sua orientação sexual trouxe para Bruce a possibilidade de uma vida fadada ao fracasso em direção a uma vida toda pautada pelas aparências e pela manutenção de sua sexualidade. Em vista disso, Alison sente o jugo da morte de seu pai e se questiona a respeito do quanto o seu ato de coragem teve influência para que seu pai tivesse esse fim.

Ao passar algumas questões em revista, ela se dá conta de que o suicídio de seu pai não tinha apenas relação com sua “saída do armário”, mas, este argumento continua sendo acalentado por ela, na medida em que se apercebe que, caso deixasse essa probabilidade de lado, ela não teria mais esse frágil vínculo com seu pai. Nos quadros abaixo, percebemos que o distanciamento estético entre as personagens, nas imagens, nos indica o que já se foi discutido outrora, que aquele espaço era habitado por um núcleo familiar cheio de ausências, em que cada um vivia recluso em seu próprio mundo imaginativo.

Figura 4: Da hipótese



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 86

Diante da maneira como Bechdel conduz a sua narrativa, fica clara a intenção de nos entregar esta maneira de comparar duas *personas* tão diferentes, mas que, de alguma forma, se complementam, na medida em que Alison-personagem vê no pai características com as quais não se identifica (como por exemplo o seu gosto pela decoração e seu tino sensível para escolher as roupas e adereços que ele impõe-lhe), o que gera uma relação cheia de atritos – afinal, são opostos complementares um do outro, haja visto que aquilo o que faltava nela, sobrava nele. Ele a inventara, enquanto ela o reinventava na *graphic novel*, pelas malhas da autoficção – todavia, ambos querem encontrar as rotas de fuga dos labirintos de Creta.

### 3.2 Os inventos de Dédalo e as asas de Ícaro

A narrativa de *Fun Home* é permeada por diversas referências à cultura literária, como já vimos discutindo. Doravante, vamos analisar a maneira como, desde os quadrinhos iniciais da *graphic novel*, a voz narrativa autoficcional, em primeira pessoa, vai construindo uma rede de referências mitológicas de modo a representar a sua relação com o pai – recontando o mito para refletir sobre esta relação e, ao mesmo tempo, urdir a escrita de si/do outro.

Assim, os “jogos icários” travados entre ambos, portanto, remetem à mitologia grega, a saber, à narrativa mítica de Dédalo e seu filho Ícaro. Como se sabe, Dédalo foi um arquiteto e inventor engenhoso, responsável por grandes feitos. De acordo com Junito de Souza Brandão (1986, p. 62):

[...] Dédalo era ateniense, da família real de Cécrops, e foi o mais famoso artista universal, arquiteto, escultor e inventor consumado. [...] Acolhido por Minos, tornou-se o arquiteto oficial do rei e, a pedido deste, construiu o célebre *Labirinto*, o grandioso palácio de Cnossos, com um emaranhado tal de quartos, salas e corredores, que somente Dédalo seria capaz, lá entrando, de encontrar o caminho de volta. Pois bem, foi nesse labirinto que Minos colocou o monstruoso Minotauro, que era, por sinal, alimentado com carne humana. (BRANDÃO, 1986, p.62)

Assim, Dédalo foi o responsável pela criação do Labirinto de Creta onde residia o poderoso e temido Minotauro, filho da rainha Pasífae com um touro místico, presente de Poseidon. A fera (meio humana, meia taurina) havia nascido das intervenções de Dédalo para que a rainha pudesse copular com o touro para quem se via impelida pelo desejo, solicitando ao inventor a construção de um simulacro de vaca, de modo a poder realizar a cópula. Foi neste mesmo labirinto em que Dédalo e seu filho Ícaro ficariam presos, também por ordem do Rei Minos, que, agastado pelo feitoda novilha falsa, se via ainda mais aviltado pela intervenção do arquiteto junto a Ariadne para conseguir libertar Teseu, com o uso do famoso fio. Por isso, o rei cretense

descarregou sua ira sobre Dédalo e o prendeu no Labirinto com o filho Ícaro, que tivera de uma escrava do palácio, chamada Náucrates. Dédalo, todavia, facilmente encontrou o caminho de saída e, tendo engenhosamente fabricado para si e para o filho dois pares de asas de penas, presas aos ombros com cera, voou pelo vasto céu, em companhia de Ícaro, a quem recomendara que

não voasse muito alto, porque o sol derreteria a cera, nem muito baixo, porque a umidade tornaria as penas assaz pesadas. O menino, no entanto, não resistindo ao impulso de se aproximar do céu, subiu demasiadamente. Ao chegar perto do sol, a cera fundiu-se, destacaram-se as penas e Ícaro caiu nomar Egeu, que, daí por diante, passou a chamar-se Mar de Ícaro (BRANDÃO,1986, p. 63).

Todavia, antes de avançarmos, é importante falarmos da maneira como estes “jogos icários” são trazidos à margem do texto. Assim, vejamos:

Figura 5: Dos jogos icários



Fonte: BECHDEL, 2018, p.3-4.

Levando em conta o mito mencionado acima, podemos inferir que Alison-personagem seria Ícaro, aquele que voa através da engenhosidade do seu pai, Dédalo; mas ela também seria Dédalo pela própria construção de sua narrativa e de seus artifícios (tanto no plano não-verbal, em que os quadros estão estrategicamente ligados entre si, quanto no plano verbal, da narrativa em primeira pessoa). Ou seja, o ato de construir e de arquitetar a narrativa (de si e do outro) é dela, mas, a possibilidade de ensinar a voar é dele, mesmo que seja um aprendizado urdido pelo silêncio. Os quadros, assim, apontam para uma narrativa paralela a fim de nos conduzir a uma

leitura que se espraia e é conduzida pelo fio memorialístico, de tudo aquilo que foi coletado no arquivo pessoal da autora, onde se encontra uma narrativa visceral e sensível, resultando em uma obra em que as relações familiares giram em torno de um pai, que, apesar de distante, provoca a ruptura em face do paradigma normativo enquanto uma ação da filha.

Na brincadeira do avião, tal qual rememorada pela Alison-narradora, vemos Alison-personagem se aproximar do seu pai, deixando às claras que aquele era um momento especial em que ela teria umas das raras oportunidades de tê-lo por perto, mesmo que por um ato de convencimento da parte dela e a despeito de todo o desconforto provocado. A questão imposta aqui, se dá, justamente, pelo equilíbrio perfeito em que os dois ficam: tal qual no mito de Ícaro. Todavia, vislumbramos um trágico fim que antecipa os destinos familiares quando, pela desobediência em face do que preconizava o pai, Ícaro despenca do céu ao chegar perto demais do Sol. Na *graphic novel*, contudo, é anunciado o fim trágico de seu próprio pai. Se, na narrativa visual, ela é quem se desequilibra e cai (tal qual Ícaro), na reconstituição narrativa-verbal, o mito se refaz, na medida em que Bruce é equiparado tanto a Dédalo (na imagem) quanto a Ícaro (no texto).

Bruce é caracterizado e rememorado pela narradora como um sujeito capaz de transformar o grotesco em belo, um restaurador nato, que traz para sua vida essa capacidade de dissimular. Tal qual Dédalo, Bruce é engenhoso na manutenção de sua vida dupla, ao passo que tenta “maquiar” sua identidade tornando-se um indivíduo que performa uma heterossexualidade imposta, construindo para si um simulacro como o mito, para seu próprio uso – afinal, ele “era uma alquimista das aparências, um cientista das fachadas, um *Dédalo do Décor*.” (BECHDEL, 2018, p. 6. Grifo nosso.) Apegado às convenções sociais e aos papéis a desempenhar, preferiu manter um casamento de aparências sob o risco de ter uma família cheia de ausências, aos moldes de uma constituição familiar heterossexual, o que, afinal, também o assemelha ao artífice grego, na medida em que “Dédalo também era indiferente ao custo humano de seus projetos” (BECHDEL, 2018, p. 11).

No mito de Dédalo temos a obra mais celebre feita por ele, que foi o Labirinto de Creta, onde habitava o perigoso Minotauro. Sendo essa uma obra tão

cheia de quartos e salas, que só o próprio inventor conseguiria sair de lá, da mesma maneira podemos inferir essa simbologia na vivência de Bruce, em que essas sinuosidades dolabirinto se apresentam como as questões aludidas à sua homossexualidade – o que se espraia enquanto uma experiência a ser repassada para a filha a partir de suas vivências. Para ele, perito em refazer as coisas, decorar o feio e embelezar a morte, há como uma necessidade de repassar esta rota de permanência no labirinto, enquanto se enfrenta o Minotauro.

Todavia, os ornamentos são vistos pela narradora como “quiquilharias” que atrapalham a “utilidade”, pois que eram “mentiras”. No entanto, para a vivência paterna há um perigo em se enfrentar o Minotauro sem os simulacros – e parece ser isso que ele quer, sempre, ensinar à filha. É bastante atentarmos ao episódio abaixo, em que a pequena Alison vê, pela primeira vez, a mulher que performa uma masculinidade, aos seus olhos, bastante atraente e capaz de despertar, nela, uma camada identitária, de pronto rechaçada pelo pai, que nela quer urdir uma feminilidade padronizada.

**Figura 6:** Da descoberta



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 118.

Como sabemos, a sexualidade é uma instância inerente ao ser humano e deve ser vivida de forma livre. Porém, sujeitos LGBTQIA+ são demonizados por muitas instâncias sociais tendo sua sexualidade reprimida pela homofobia (inclusive aquela internalizada pelo próprio indivíduo). Bruce como um sujeito homossexual da década de 1970 não tinha sequer a abertura de falar sobre essa questão tendo em vista que, àquela altura, as discussões sobre a homossexualidade ainda estavam bastante comedidas, a despeito do grande marco da revolta de Stonewall, ocorrida em 1969. Por isso, Alison percebia no pai uma sua necessidade em manter uma imagem de si muito polida e que não desse brecha para qualquer indício denunciador de suas verdadeiras pulsões e desejos, ou seja, ele cuidava com esmero de sua performance de gênero.

Alison-personagem sabia que sua família era uma farsa – funcionando não só como um armário, mas como uma verdadeira tumba. Aqui cabem as considerações de Sedgwick (2007) a respeito do “assumir-se” ou “sair do armário”, em que o sujeito homossexual se sente pressionado a arrebentar as amarras relacionadas à exteriorização de sua sexualidade, entretanto, cabe pensarmos que sair desse “armário” gera implicações de ordem do público e do privado. A que custo Bruce poderia ter se assumido em uma época que ainda tratava a homossexualidade como um desvio e/ou doença?

Sair do armário, na década de 1970, traria implicações que ocasionariam uma série de discriminações, tendo em vista seu trabalho como professor – inclusive, Sedgwick trata do caso de um professor que teve o direito a exercer sua função negado, sob a justificativa de que ele não teria deixado explícita sua orientação sexual, mesmo que a “homossexualidade, por mais densamente adjudicada que seja, não deve ser considerada questão de interesse público, na opinião vinculante da Suprema Corte ela tampouco subsiste sob o manto do privado” (SEDGWICK, 2007, p. 25) – e tudo isso nos leva a pensar sobre as questões que norteiam essa imposição feita em face do movimento de sair-permanecer no armário. Na narrativa de *Fun Home*, Alison, de certa maneira, entende o pai por não ter se assumido, tendo em vista as consequências que isso traria para sua vida; mas, também, não se exime de uma investigação bastante criteriosa de suas culpas, tal

como se pode atestar abaixo:

**Figura 7:** Da consciência da culpa do outro



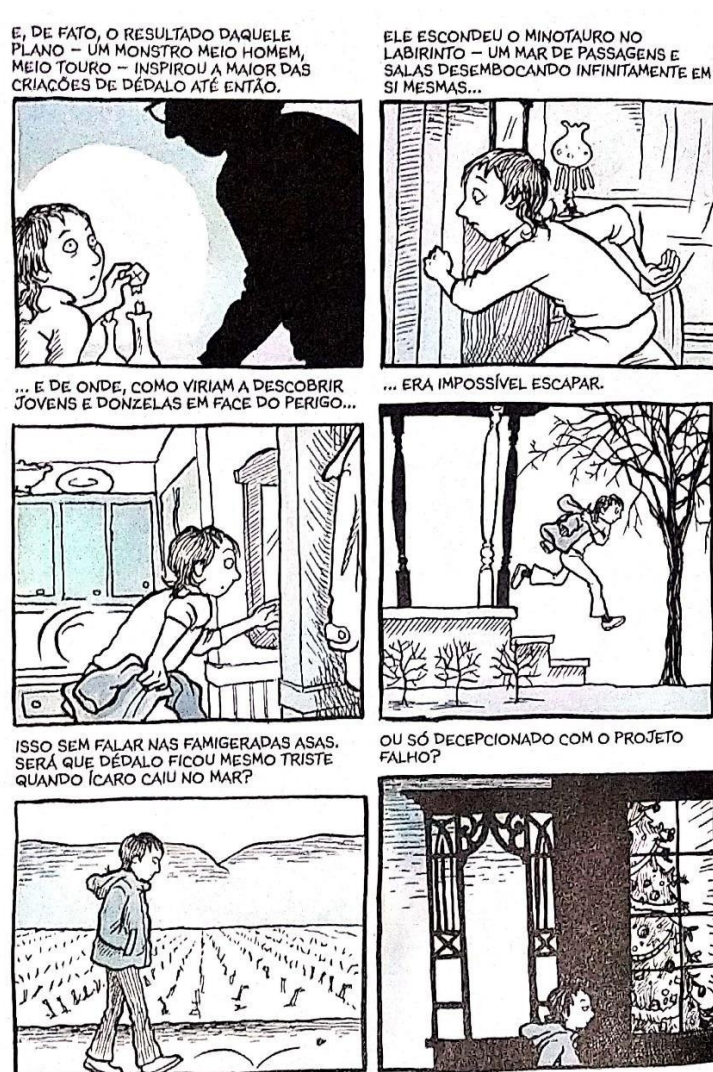
Fonte: BECHDEL, 2018, p.196.

Mas, como vimos discutindo, para permanecer no armário-labirinto é importante saber enfrentar os descaminhos e os desafios. Na imagem abaixo (figura 8), há todo um projeto de construção da narrativa pelo que vem sendo discutido nestetópico, em dois níveis: um no plano verbal em que a autora problematiza o mito; e outro no plano não verbal, em que os quadros problematizam o conflito familiar. Ao quebrar os ornamentos de seu pai, Alison foge por temer ser castigada, retomando o que já foidito antes, já que Bruce, como artífice engenhoso, tinha zelo os seus enfeites. Por isso, sua raiva desmedida quando seus filhos os quebravam (fazendo-o ser assemelhado ao monstro mitológico, meio homem, meio animal),



permitindo-nos inferir que Alison-narradora tenha questionado o comportamento do seu pai em face do mito ora discutido, no que diz respeito à capacidade de fazer da sua casa um lugar cheio de ornamentos e arabescos, tal qual sua vida em que ele sempre prezava pela construção de uma imagem de si em que não houvesse margem para ser lido como um homossexual. Alison, afinal, era a sua redenção, enquanto um projeto bem-sucedido e capaz de voar, ou mais uma decepção, por ser incapaz de assumir os simulacros?

**Figura 8:** De Dédalo e de Ícaro



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 12

No preâmbulo da narrativa, Alison nos dá a entender que o suposto suicídio de seu pai fora algo que, para ela, teria sido um tanto egoísta: “Se ele foi um bom

pai? Eu queria dizer ‘pelo menos ele ficou com a gente’, mas, é claro, ele não ficou” (BECHDEL, 2018, p. 22). Bruce mantinha um distanciamento afetivo dos seus filhos, não expressando carinho, o que o caracterizava como um pai frio e, na maioria das vezes, ausente, mesmo com sua presença imponente no seu seio familiar. Todavia, sua ausência “ressoava retroativamente”, doendo “como se ele já tivesse ido embora.” (BECHDEL, 2018, p. 23). Por isso, sobre a morte de Bruce, Alison nos convence de que, na verdade, ele teria cometido suicídio – ou, assim, ela prefere se convencer, de modo a manter algum vínculo entre sua vida e a dele (como vista na Figura 4).

As pistas sugestivas deixadas por ele, meses antes do ocorrido, fizeram com que Alison entendesse que o suposto acidente foi um pretexto para aquilo que Bruce já havia arquitetado e que conseguiu executar com maestria. Antes do seu suicídio Bruce leu *A Morte Feliz* de Camus, ironicamente, o título do livro sugere que talvez Bruce teria se livrado do “peso que é estar naquilo que se é”. Como Dédalo, o artífice engenhoso, Bruce foi vítima de seu próprio objeto de criação, ou seja, de sua imagem de si e de sua homossexualidade, a qual não pôde exteriorizá-la de forma livre. Todavia, Bruce também é Ícaro, aquele que não conseguiu voar com parcimônia para atingir o esclarecimento em vista de uma construção de si.

Na nossa existência, nos acostumamos à ordem biológica e cronológica de que quando perdemos nossos pais, perdemos também parte de nossa narrativa, em *Fun Home* acontece o inverso. Pela perda do pai, Alison nos entrega uma narrativa de si, construída a partir da investigação do outro, que, no caso, é seu pai, de modo que ao contar sobre ele, ela também conta sobre si mesma. Na narrativa, no modo como é exposto o seu luto vemos que as experiências que ela vivenciou, no decorrer de sua infância, lidando diretamente com a morte, fez com que ela pulasse alguns estágios do luto como a “negação” e “raiva”.

No capítulo 3, intitulado *A Morte Feliz* nos atentamos aos símbolos que são colocados lá. Bruce tem uma fixação libidinal pela a imagem fálica representada pelo obelisco que simboliza o seu objeto de desejo o qual é posto em sua lápide, após sua morte. O que inferimos aqui é a questão na qual se centra sua pulsão enquanto ordem do desejo e, portanto, de sua sexualidade. Freud chamou de libido a energia que direcionamos ao nosso objeto de desejo, no caso em questão, o

obelisco representa seu objeto de desejo, o qual o próprio Bruce nos diz qui simboliza vida.

**Figura 9:** Do obelisco



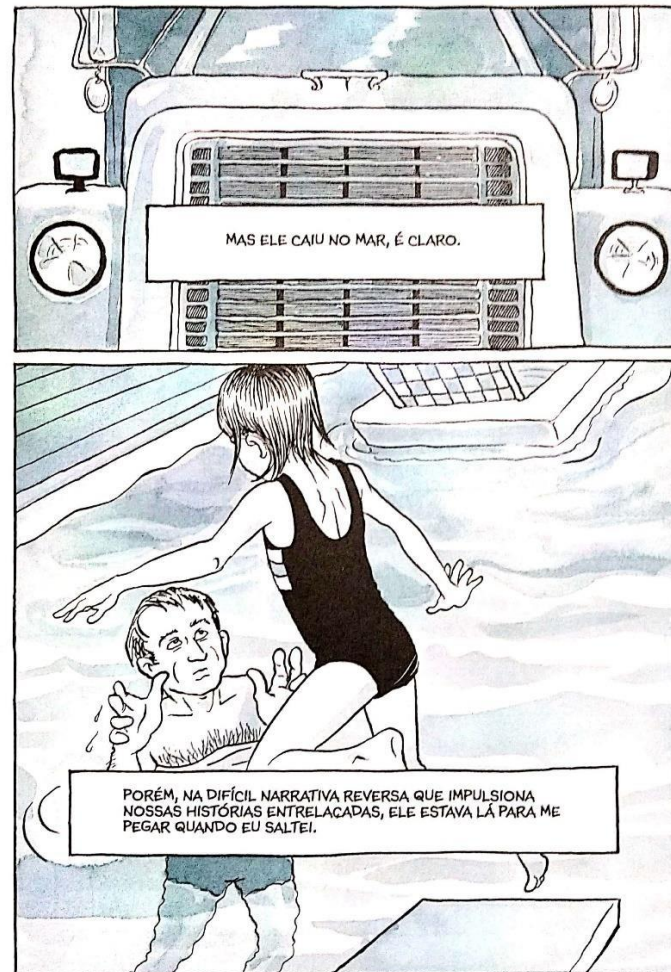
Fonte: BECHDEL, 2018, p. 29.

Alison nos diz que a morte de Bruce foi um acontecimento *queer*, palavra que nos remete àquilo que se é estranho ou não se chega a uma definição do que se é, justamente, pelo seu caráter amplo e de várias possibilidades. Aos dezenove anos Alison se entende como lésbica, sendo esse descobrimento feito através dos livros que lia, certamente, uma descoberta solitária, mas, não hesitou em contar aos seus pais, tendo em vista que “era uma hipótese bem acabada e convincente que não haviapor que não dividi-la de imediato” (BECHDEL, 2018, p. 58).

Bruce que tinha uma certa predileção as ficções em que se prendia para, talvez, fugir de sua realidade. Ao nos atentarmos para isso, percebemos que ele constrói uma imagem de si que é feita aos moldes do que esperava para a época em que viveu, a manutenção de sua vida social nos remete a uma construção bem acabada passível de ser crível. Aqui cabe as alusões que vimos apontando sobre a metaficção que Bechdel utiliza para representar a relação que tinha com seu pai, se Bruce torna-se Dédalo por ser um artífice engenhoso sob a perspectiva da

construção de uma imagem de si enquanto sua criação; Bruce também seria Ícaro, o filho imprudente, que não segue os cuidados do seu pai, e não tem a parcimônia de “voar” com cuidado que resulta na sua queda no mar.

**Figura 10:** Da narrativa reversa



Fonte: BECHDEL, 2018, p. 232

No último quadro da narrativa (Figura 10), temos duas imagens carregadas de sentido e que, propositalmente, fecham o livro. O caminhão que matara Bruce relembra o encontro em que pai e filha se deparam com uma “sapatona caminhoneira”, quando Alison tem o impacto imagético que muda o seu modo de pensar acerca de sua performance. Este fato altera tudo não só para Alison, mas para Bruce também, já que, como é dito pela narradora, “a imagem daquela sapatona caminhoneira perdurou em mim por anos/ como talvez tenha perseguido

meu pai.” (BECHDEL, 2018, p. 119). Como vimos discutindo, Bruce buscara (re)inventar a sua filha à sua maneira impondo-lhe uma performance de feminilidade, no entanto, ela nega as imposições feitas por seu pai, e, assim, o caminhão que outrora era simbolizado por uma mulher lésbica, agora se apresenta como causa sua morte – reforçando o aspecto de narrativa lutuosa que mencionamos. No entanto, apesar das diferenças que os cercavam, foi o seu pai quem a acolhera quando decidira sair do armário. Tal qual na narrativa do mito de Dédalo e Ícaro, em que se tem o fim trágico do seu filho, aqui, se tem uma releitura desse mito: o salto através do voo de Ícaro é um salto seguro, marcado pela confiança naquele pai silencioso que, apesar de tudo, poderia amparar a filha. O fim trágico de Bruce, todavia, pode se equiparar àquilo que chamamos de *Hybris*, ou seja, quando os homens querem parecer deuses, portanto, quando eles desafiam o destino que lhes fora traçado, eles são punidos. Ao dar asas à filha, ele também é esmagado por este Destino do qual não se pode fugir.

#### 4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de tudo que foi exposto aqui, com a análise dessa obra, temos em *Fun Home* uma autoficção, ou seja, uma *graphic novel* dentro da grande área da escrita de si. Os estudos que usaram essa obra como *corpus* de análise enquadraram-na dentro do gênero da autobiografia, contudo, como já vimos discutindo, a autora-personagem não tem a pretensão de documentar a sua vida a fim de torná-la algo como um documento histórico pautado na verdade dos fatos. Ao contrário, há toda uma construção narrativa, em que vivência e experiência se cruzam para montar esta grande investigação desses dois sujeitos.

Assim, podemos afirmar que *Fun Home* nos entrega uma narrativa visceral, em que temas espinhosos são tratados, de maneira que tudo ali remete a uma feitura poética em que a autora-personagem arma jogos comparativos em que o leitor é convidado a adentrar-se na narrativa. Dessa perspectiva, esperamos que nosso trabalho contribua para os estudos empreendidos sobre a obra de Bechdel, na medida em que se propôs a iluminar a discussão em face dos limites e fronteira da autobiografia e da autoficção, justamente ao se observar que, à medida em que se narra sobre si, também se narra sobre o outro. Ou seja, é nesse movimento cíclico que as relações se estabelecem, pois a Alison-personagem se apresenta enquanto uma detetive da performance e da identidade do seu pai e ao fazer essa investigação do outro também está investigando a si mesma, tendo em vista que Alison e Bruce são sujeitos homossexuais que se conectam, apesar de tudo e de todas as adversidades que os cercam.

Ao usar do artifício da metaficção, a autora-personagem faz um jogo narrativo que se dá através da releitura do mito de Dédalo e Ícaro, pelo qual Bruce é representado sendo o artífice engenhoso, que constrói uma imagem de si pautada pelas amarras da heterossexualidade com o fito de que sua maneira de estar no mundo não denunciasses suas verdadeiras pulsões e desejos; mas, ele também era Ícaro, aquele que, mesmo escapando do labirinto, não conseguiu “voar” com parcimônia. Em face dessa interpretação, podemos concluir que a simbologia de Ícaro trazida para a narrativa está centrada na eterna busca de si – é o que a autora-personagem faz em *Fun Home*, de modo que, ao passo em que reconta sua história,

está conhecendo outras possibilidades de recontar o que viveu – afinal, somos sujeitos que estamos sempre em *devir*.

## REFERÊNCIAS

- BECHDEL, Alison. **Fun Home: Uma Tragicomédia em Família**. São Paulo: Todavia, 2018.
- BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. Petrópolis: Vozes, 1986.
- CAMARGO, Ana Maria de Almeida. **Arquivos pessoais são arquivos**. Dossiê:Revista do Arquivo Público Mineiro. p. 27-39. 2009.
- CAMARGO, Débora Cristina Ferreira. **Fun Home: os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel**. Dissertação (mestrado em Semiótica e Linguística Geral) -Universidade de São Paulo, São Paulo, p. 112. 2013.
- CORSI, C. M. **A Metaficção nos Romances Os Irmãos Karamazov, de Dostoiévski, Ulysses, de James Joyce, e Guerra e Paz, de Tolstói**. *RUS (São Paulo)*, 3(3), 70- 84. 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2317-4765.rus.2014.88703> Acesso em: 21/09/2021
- FAEDRICH, Anna. **Autoficção: um percurso teórico**. Criação & Crítica, n. 17, p. 30-46, dez. 2016. Disponível em: <<http://revistas.usp.br/criacaoecritica>> Acesso em: 19/09/2021
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho**, Revista Criação & Crítica, n.4, p.91-102, 2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. **Dany Laferrière: autobiografia, ficção ou autoficção?** Interfaces Brasil/Canadá, Rio Grande, n.7, p. 55- 70, 2007.
- KLINGER, Diana Irene. **Escritas de si, escritas do outro: autoficção e etnografia nanarrativa latino-americana contemporânea**. Tese de Doutorado em Literatura Comparada-Universidade Estadual do Rio de Janeiro. p. 206, 2006.
- MATOS, Daniel Bruce Gundim de. **Fun home: uma tragicomédia em família – análise literária**. 2016. 16 f., il. Trabalho de conclusão de curso (Licenciatura em Letras – Português) —Universidade de Brasília, Brasília, 2015. Disponível em <https://bdm.unb.br/handle/10483/16380> Acesso em: 06/09/2021
- MEDEIROS, Talita Sauer. **“Coisas de menino e coisas de menina”:** um ensaio sobre gênero e a construção da identidade a partir da graphic novel *Fun Home*. Revista História, histórias, volume 7, n.13, jan. jun. 2019, p.114-130.
- MEDEIROS, Talita Sauer. **Os Romances Gráficos: inspiração literária, observaçõessociais e a estética de Posy Simmonds**. Dissertação (mestrado em História; Área de Conhecimento: História e Sociedade) – Universidade Estadual de Londrina, Assis,p. 214. 2013.



MIORANDO, Guilherme Sfredo. **Sexualidades e identidades em um relato de si emquadrinhos: uma análise de *Fun Home-Uma Tragicomédia em Família*, de Alison Bechdel**. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Bens Culturais) - Universidade La Salle, Canoas, p. 155. 2019.

SEDWICK, Eve. **A Epistemologia do Armário**. In: Cadernos Pagu, 2007.

VIGNA, Elvira. **Os sons das palavras: possibilidades e limites da novela gráfica**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, n. 37. Brasília, janeiro-junho de 2011, p. 105-122. Disponível em:

<https://periodicos.unb.br/index.php/hh/article/download/19230/21427>. Acesso em: 18/09/2021

ZOUVI, Aline de Alvarenga. **A performance autobiográfica nos quadrinhos: um estudo de Alison Bechdel**. Dissertação (mestrado em Teoria e História Literária na área de Teoria e Crítica Literária) - Universidade Estadual de Campinas, Campinas, p.152. 2015.