

Bechdel lê Woolf e Joyce: os quadrinhos-ensaio de Alison Bechdel

Bechdel Reads Woolf and Joyce: Alison Bechdel's Comics-Essays

Maria Clara da Silva

Ramos Carneiro

Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM) | Santa Maria | RS | BR
maria.c.carneiro@ufsm.br
<https://orcid.org/0000-0003-2332-1109>

Lielson Zeni

Universidade Federal do Rio de Janeiro
(UFRJ) | Rio de Janeiro | RJ | Brasil
Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM) | Santa Maria | RS | BR
lielson@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-7438-0235>

Resumo: *Fun Home* e *Você é minha mãe?* são dois romances gráficos de Alison Bechdel, autora estadunidense que consolidara sua carreira com a série *Dykes to Watch Out For* nos anos 1980. Nesses romances gráficos de cunho memorialista, a autora descreve sua relação com os pais, permeada por referências literárias. Assim, James Joyce a conduzirá até o pai, enquanto Virginia Woolf é uma das autoras que a leva até a mãe. A partir desses autores, ela lê seus pais, a quem Bechdel trata explicitamente como personagens de uma (auto)ficção. Neste artigo, apresentamos alguns efeitos dessas intervenções literárias ao longo dessas histórias em quadrinhos, para compreender de que forma esses autores “difíceis” aparecem contornados pelo desenho aparentemente simples de Bechdel, para compor um gênero particular de quadrinho-ensaio.

Palavras-chave: Alison Bechdel; quadrinhos-ensaio; James Joyce; Virginia Woolf; autoficção

Abstract: *Fun Home* and *Are You My Mother?* are two graphic novels by Alison Bechdel, an American author who established her career with the series *Dykes to Watch Out For* in the 1980s. In these memoir-like novels, the author describes her relationship with her parents, interspersed with literary references. Thus, James Joyce will guide her to the father, while Virginia Woolf is one of the authors that leads her to the mother. Through these authors, she reads her parents, whom she explicitly treats as characters in a (an auto)fiction. In this article, we present some of the effects of these literary



interventions throughout these comics, to understand how these “difficult” authors appear framed by Bechdel’s seemingly simple drawings, to compose a particular genre of comics-essay.

Keywords: Alison Bechdel; comics-essay; James Joyce; Virginia Woolf; autofiction.

Introdução

A quadrinista estadunidense Alison Bechdel tem duas vertentes de produção, ambas em torno do ativismo *queer*: a série em tiras *Dykes to Watch Out For* em que retrata um grupo de amigas lésbicas pelo viés do humor (1983-2008) e a autobiografia, pelos romances gráficos *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), *Are You My Mother? – A Comic Drama* (2012) e *The Secret to Superhuman Strength* (2021). Os livros foram publicados no Brasil como, respectivamente, *Fun home* em duas edições (Conrad, 2007, tradução de André Conti; Todavia, 2018, mesmo tradutor) – doravante, *FH* –, *Você é minha mãe? – Um drama em quadrinhos* (Quadrinhos na Cia., 2013, tradução de Érico Assis) – doravante, *VEMM* – e *O segredo da força sobre-humana* (Todavia, 2023, tradução de Carol Bensimon). Foi publicada, também, apenas uma seleção de *Dykes to Watch Out For*, na tradução *O essencial de perigosas sapatas* (Todavia, 2021, tradução de Carol Bensimon). Ela busca elevar as existências *queer* a um patamar de interesse semelhante ao das autobiografias de sobreviventes de guerras, como *Maus* e *Persépolis* (Cvetkovich, 2008, p. 111).

Suas narrativas fazem uso, com frequência, de memórias pessoais: em *Dykes...*, o cotidiano de pessoas *queer* é exposto a partir de histórias vividas ou ouvidas pela autora; nas autobiografias, por outro lado, a narrativa dos fatos reais também é costurada por reproduções desenhadas de fotografias, mapas, cartas, diários, capas e trechos de livros. Assim, em *FH*, obra de homenagem póstuma ao pai, ela relê o livro favorito dele, *Ulysses*, em busca de compreendê-lo e para representar a relação entre os dois; em *VEMM*, Bechdel lê Donald W. Winnicott – e também Virginia Woolf – para tentar entender, enfim, o que é a Mãe, mais particularmente a sua mãe. Devido à relação frágil da autora com os pais, ela busca encontrá-los por meio da escrita desses livros. Não há adaptações das obras ou uso extensivo desses autores, mas eles concentram discussões centrais para a autora em seus livros em quadrinhos.

Seus pais eram professores de inglês e atuaram em peças de teatro. A relação entre os dois se estabelece a partir de textos, da biblioteca pessoal familiar e de bibliotecas públicas, e a filha também tenta entender seus pais a partir das leituras deles, e das leituras sugeridas por eles. Por exemplo, seu pai lhe recomenda a autora francesa Colette, e Alison¹ compreende, nessa sugestão, que ele reconhece a homossexualidade da filha mesmo antes de ela assim se reconhecer. Na ausência do diálogo, os textos lidos lhe ajudarão a (tentar) compreendê-los, a quem ela trata explicitamente como personagens de uma (auto)ficção. Ela explicita:

¹ Assim nos referiremos, neste texto, à personagem que corresponde ao autorretrato da autora Bechdel.

Faço uso dessas alusões a Henry James e a Fitzgerald não só como recursos descritivos, mas porque meus pais são mais reais para mim em termos de ficção. E talvez meu distanciamento estético transmita melhor o clima ártico de minha família do que qualquer comparação literária (Bechdel, 2018, p. 73).

Ao mesmo tempo em que constrói seu texto autobiográfico, Bechdel dialoga com os autores lidos, relidos e propõe uma forma de romance gráfico ensaístico, algo pouco usual para a linguagem das histórias em quadrinhos. Ao eleger James Joyce como seu guia em *FH*, para encontrar o seu pai, e Virginia Woolf entre uma das autoras que ela busca para pensar a relação com a mãe, ela também indica que sua obra se constitui sobre alicerces da literatura moderna. Além deles, outros autores com quem conversa são Oscar Wilde, Albert Camus, Sidonie-Gabrielle Colette, J. D. Salinger.

Neste artigo, busca-se demonstrar de que forma as citações literárias de Bechdel corroboram com essa forma de quadrinho-ensaio construída pela autora, verificando os efeitos dessas citações em *FH* e *VEMM*. Ao tomar de empréstimo Joyce e Woolf como guias das empreitadas autobiográficas, acreditamos que Bechdel faz uma leitura a contrapelo desses autores. Considerados “difíceis” por seu experimentalismo estético, eles aparecem contornados pelo desenho aparentemente simples de Bechdel – que, por sua vez, acaba por arriscar um rebuscado gênero pouco usual de quadrinho-ensaio.

Autobiografar os pais

Sua primeira incursão explicitamente autobiográfica, *FH* parte do pressuposto de que a morte de seu pai, Bruce Bechdel, atropelado por um caminhão quando ela já estava na faculdade, teria sido suicídio. Ao longo do livro, descobrimos que, pouco antes, uma sucessão de fatos poderia ter contribuído com a morte dele: Alison – aqui autora e personagem – “sai do armário”, sua mãe, Helen, lhe conta sobre a homossexualidade não assumida de Bruce e, na sequência, Helen pede divórcio. Vemos Alison andando a esmo de bicicleta por uma cidade – pressupõe-se Nova Iorque, pelo rio à margem do qual ela se senta para fumar e pelos edifícios ao fundo, enquanto os quadros denotam monólogo interno da narradora/personagem:

talvez eu esteja tentando interpretar minha absurda perda pessoal relacionando-a, ainda que de forma póstuma, a uma narrativa mais coerente. Uma narrativa de injustiça, de humilhação sexual e de medo, de vidas consideradas supérfluas. Fico tentada a dizer que, na verdade, esta é a história do meu pai. O que não deixa de ser um expediente emocional – invocá-lo como vítima fatal da homofobia. Mas é uma linha de pensamento duvidosa. Primeiro, porque fica mais difícil culpá-lo (Bechdel, 2018, p. 202).

Ela ensaia sustentar que a morte do pai pode ser consequência da homofobia que não teria permitido à geração dele assumir-se de fato. Homofobia velada nas conversas com sua mãe, que tenta demover a filha da decisão de assumir-se lésbica (e de escrever sobre o assunto). Como Bechdel explicita, em pelo menos duas passagens, o que Helen lhe diz, a partir de um mesmo documento que ela redesenha: “Fico pensando que a longo prazo, no caso de essa escolha se tornar séria, eu até suportaria aceitá-la, mas espero sinceramente que

isso não aconteça” (Bechdel, 2018, p. 83); ou, ainda: “Quando eu contei para minha mãe, na faculdade, ela respondeu com uma carta. O final resume tudo. ‘Você não podia apenas seguir fazendo o que faz? Você é jovem, você tem talento, você tem uma mente. O resto, o que quer que seja, que aguarde” (Bechdel, 2013, p. 156, grifo de sua mãe).

A autora busca entender as razões pelas quais a mãe permaneceu ao lado do marido ausente, nada amoroso, sabendo de sua vida dupla. Bechdel tenta não desculpabilizar o pai, evita culpar a mãe, entendendo-os como sujeitos das circunstâncias, pela época e pelo lugar em que foram obrigados a viver: eles chegam a morar por breves períodos na efusiva Europa, mas os negócios da família de Bruce, uma funerária, os obrigam a retornar para a provinciana Beech Creek. O vislumbre de uma vida melhor acaba projetado nas leituras dos dois e nas peças que a mãe protagoniza na cidade; uma família fadada ao bovarismo.

Desde *FH*, Bechdel se afasta do desenho de sua vertente anterior, as tiras cômicas de *Dykes to Watch Out For*. O traço rápido e as hachuras bastante presentes ali, mais próximas da geração Zap² que a antecederam – ela declara Robert Crumb como influência (Bechdel e Chute, 2006, p. 1012) –, dão lugar a um traço mais firme, com o uso do preto e cor única matizada e fluida, quase como aquarela (azul esverdeado no primeiro, vermelho quase sangue no segundo). As hachuras ainda aparecem para efeitos de sombra em reproduções de fotografias, mas, em *VEMM*, elas praticamente desaparecem, e um tom preto fluido faz efeito de sombra e escuridão junto ao vermelho que colore os personagens. Vemos esse tracejado apenas nas reproduções de fotos suas quando bebê com a mãe, nas páginas 31 a 33. Ela parece, portanto, assumir estilos específicos para cada narrativa, primando por imagens descritivas, de fácil leitura, embora abarrote as páginas de referências visuais e textuais.

Em entrevista à pesquisadora Hillary Chute, Bechdel (2006) afirma que sua proposta, ao escrever sobre o pai, era apresentar a verdade como ela a conhecia. Assim, ela vai levantar documentos sobre a existência dele: mapas de sua cidade, fotografias, cartas trocadas entre Bruce e Helen, cartas dele para Alison, seu próprio diário, conversas transcritas com a mãe, notícias da época, boletins de ocorrência. Ela é acometida por um “impulso de arquivo” (Bechdel; Chute, 2006, p. 1007),³ que é também descrito ao longo das páginas de *VEMM*, seu metalivro sobre a construção de *FH*. Nesse livro, vemos que a elaboração de ambos também é acompanhada por investigações minuciosas de sua psique em sessões de terapia, durante as quais ela toma notas, e aprofunda, simultaneamente, seus estudos sobre a psicanálise. Ficamos sabendo que, embora pareça distante e alheia, sua mãe vai ser a grande testemunha do livro que escreveu sobre seu pai, em conversas por telefone que Alison ouvia e transcrevia, quase automaticamente.

Nesse segundo livro, fica mais evidente certo distanciamento da autora com relação aos pais, atores e personagens da narrativa, tornando-se uma pesquisadora que observa fenômenos naturais, ou uma antropóloga orgânica. Ao mesmo tempo, seus pais desenhados quase nunca a olham diretamente: como cegos e igualmente distantes, desviam os olhares da filha, que quer ser vista.

A autora não vai se dedicar a biografar exaustivamente seus pais, mas conta os pontos em que suas biografias a tocam. Tudo que Bruce Bechdel e Helen Bechdel viveram (ou a

² A *Zap Comix* foi uma revista *underground* publicada desde o fim dos anos 1960, cujos autores já experimentavam com quadrinhos autobiográficos. Dentre eles, o maior destaque é o americano Robert Crumb.

³ “Archiving impulse”.

autora ficcionaliza que tenham vivido) só vai interessar à obra conforme importa ao desenvolvimento da biografia da própria Alison. O livro dedicado a Helen se inicia com Alison ainda produzindo *FH* e discutindo com a mãe algumas passagens. *VEMM* não só apresenta parte do processo de *FH*, mas também conduz a discussão da figura do pai para a da mãe. Tudo que se fala deles converge para ela, que, desse modo, vai se autoficcionalizando com as obras, em que as referências dos pais (biografemas ou literárias) se tornam um caminho para entender-se. É quase como se a investigação pela ótica de seu pai em *FH* levasse Bechdel a continuar a seguir as pistas em *VEMM*. E são citações literárias que dão o “tom” de cada livro: *VEMM* se inicia com epígrafe de Virginia Woolf, “Pois nada era simplesmente uma única coisa”, e os títulos de capítulos de *FH* são referências literárias. Em *FH*, o primeiro livro desenhado, ao chão, próximo a seu pai, é *Anna Kariênina*, de Liev Tolstói, cujo início sobre as famílias infelizes ressoa claramente ao longo das páginas que descrevem esse círculo familiar. É uma citação discreta, oculta, mas presente: e, ao mesmo tempo, bastante precisa da situação.

Joyce como tema e como forma

O primeiro e segundo capítulo de *FN* são referências a *Ulysses*, que, dentre diversas entradas temáticas, tem na paternidade um ponto bastante comentado. O protagonista dos três primeiros capítulos da obra joyciana (e do romance anterior, *Um retrato do artista quando jovem*), Stephen Dedalus, é um *alter ego* do próprio James Joyce. O pai, Simon Dedalus, com quem Stephen vai se desentender na ficção, foi criado tendo por base o pai do autor, John Joyce.

Se nesse simples paralelo entre fonte biográfica e representação ficcional já se coloca o tema da paternidade, no desenvolvimento romanesco de *Ulysses* ele é só o ponto de partida. O próprio nome, Dedalus, remete à história mitológica de pai, Dédalo, e filho, Ícaro, que criam asas para fugir do labirinto que criaram – Ícaro, porém, se aproxima demais do Sol e a cera de suas asas derrete e ele cai para a morte.

Como é amplamente sabido, o romance joyciano estabelece paralelos com a *Odisseia*, de Homero; cabe a Stephen Dedalus a correspondência com Telêmaco, filho de Ulisses, que será representado na obra joyciana por Leopold Bloom. Em *Ulysses*, Dedalus é um jovem artista que saiu da casa do pai, com quem tem pouco contato, ainda em luto pela mãe, cuja imagem lhe volta à memória durante o romance. Ele pode ser entendido como um filho sem pai, assim como Telêmaco, quando Ulisses sai de Ítaca rumo a Troia para a guerra.

Leopold Bloom, por sua vez, é pai de uma adolescente que vive em outra cidade, Millicent – Milly –, que muito lembra a mãe, Molly. Ele também é pai de um menino que faleceu com poucos dias de vida, Rudy. O Ulisses de Joyce não sai de casa para a guerra de Troia, mas para seu cotidiano. Acaba, porém, em um encontro inesperado com Stephen, que segue madrugada adentro. Como o jovem estava muito bêbado, Bloom, em atitude paternal, resolve protegê-lo. Desse modo, um elo entre os dois se estabelece e o filho sem pai encontra o pai sem filho.

Para incluir mais uma linha explícita em *Ulysses* quanto ao tema da paternidade, há ainda o paralelo entre o romance joyciano e *Hamlet*, de William Shakespeare. Se o príncipe da Dinamarca é posto em ação pelo fantasma do pai clamando vingança contra os usurpadores de sua herança, levando Hamlet a sua tragédia, Stephen é assombrado pela memória da mãe morta e disputa com o pai seu próprio espaço. Ele também é leitor do dramaturgo inglês e

tenta provar por álgebra que o neto de Hamlet seria o avô de Shakespeare, e que ele mesmo é o fantasma do pai. E de acordo com Vieira: “Almagro Jiménez argumenta que Shakespeare é uma obsessão para Joyce. Assim como o tema da relação pai-filho é relevante em ambas as obras-primas – *Hamlet* e *Ulysses* –, Shakespeare é a figura paterna que Joyce anseia matar, no sentido de que deseja imitá-lo ou mesmo superá-lo” (Vieira, 2022, p. 33, tradução nossa).⁴

Portanto, quando se propõe a escrever um livro sobre seu pai, e Bechdel desenha relações com a obra joyciana, não é apenas retratar um biografema dela e de seu pai, mas, sim, de estabelecer uma construção estética que pode aprofundar, por meio da alusão e da citação, a própria reflexão da autora sobre a relação pai-filha. De acordo com Bechdel, em entrevista, a obra joyciana é parte da estrutura de *FH*.

Os primeiros e últimos capítulos fazem referência a Joyce, como se fossem apoios de livro. Li muitas biografias das pessoas que meu pai admirava: Camus, tanto Zelda quanto Scott Fitzgerald, Oscar Wilde – uma excelente biografia de Oscar Wilde por Richard Ellmann – e a ótima biografia de Proust. Nunca li todo Proust; apenas folhee e peguei trechos de que precisava. Eu realmente gostava de me perder nesses livros. Meu pai me pressionou muito para ler certas coisas enquanto eu crescia e sempre resisti. De certa forma, senti que ele estragou a literatura para mim, então essa foi uma forma de voltar e reivindicá-la para mim (Bechdel; Chute, 2006, p. 1005, tradução nossa).⁵

FH inicia com Alison criança brincando com o pai no chão da sala. Ela pede a ele, deitado ao chão, que a suspenda com as pernas, enquanto ela finge voar. Dessa lembrança, a autora articula a relação pouco afetuosa entre o pai e seus filhos, bem como a paixão dele por decoração e reparos na casa. Ela traz a metáfora de Ícaro e Dédalo (Dedalus, em inglês) e propõe que o pai passe de um a outro. Desse modo, ele é identificado como “Dedalus”, o pai do mito grego, porém, o filho em *Ulysses*. O título desse primeiro capítulo é “Velho pai, velho artífice”, parte de uma citação do livro *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce.

Já no último capítulo, intitulado “A jornada do anti-herói”, Bechdel conta que a literatura foi um encontro entre o pai e ela. “Ficamos ainda mais próximos quando entrei na faculdade. Os livros – os obrigatórios na disciplina de Inglês – continuaram a servir como nossa língua comum” (Bechdel, 2018, p. 206). Aos poucos a relação deixa de ser interessante para Alison: “No fim das contas, sua empolgação começou a deixar pouco espaço para a minha. E, no fim do ano, eu estava sufocada” (Bechdel, 2018, p. 206). Porém, ela é obrigada a fazer um curso de inverno de leitura de *Ulysses*, o livro favorito do pai. Ele empresta seu exemplar da obra para a filha, além de outros livros. Entre eles, as memórias de Colette, o que vai instigar Alison a leituras sobre lesbianidade, junto da descoberta e aceitação de sua própria sexuali-

⁴ “Almagro Jiménez argues that Shakespeare is an obsession for Joyce. As the father-son relationship theme is relevant in both masterpieces – *Hamlet* and *Ulysses* – Shakespeare is the paternal figure that Joyce longs to kill, in the sense that he desires to imitate or even outcome him”.

⁵ “The first and last chapters reference Joyce, like bookends. I read a lot of biographies of the people my dad admired: Camus, both Zelda and Scott Fitzgerald, Oscar Wilde – a great biography of Oscar Wilde by Richard Ellmann – and a great biography of Proust. I never actually read all of Proust; I just skimmed and took bits that I needed. I really liked doing all this wandering about in books. My dad pressured me a lot to read certain things when I was growing up and I had always resisted it. In some ways I felt like he ruined literature for me, so this was sort of a way of coming back and reclaiming it for myself”.

dade: “Eu, no entanto, tinha pouca paciência para as divagações de Joyce, com minha própria odisseia me chamando, tão sedutora” (Bechdel, 2018, p. 213).

A autora apresenta uma conversa que teve com o pai: “Fiquei pensando se você sabia o que estava fazendo quando me deu aquele livro da Colette” (Bechdel, 2018, p. 220). Ao que o pai responde nos quadrinhos seguintes: “Não sabia de verdade. Foi só um palpite” (Bechdel, 2018, p. 220). Em seguida, o pai comenta sobre sua primeira relação com outro homem. Dessa forma, o contato pelos livros é desviado para um encontro nos próprios termos da filha, no terreno da sexualidade, ainda que fornecida pelo próprio pai.

Uma relação que só pode acontecer por meio da literatura é resignificada. Riquelme comenta a relação mais intrínseca entre o fazer quadrinístico de Bechdel e o dos modernistas, dando especial destaque para o trecho final de *FH*:

O livro de memórias desenhadas de Alison Bechdel, *Fun Home*, invoca e estende a narrativa de vida modernista de várias maneiras, incluindo sua frequência em recorrer a Joyce como seu precursor mais importante (atrás de Proust e Colette como autores autobiográficos, ambos presenças proeminentes). Em geral, suas evocações de Joyce envolvem menções explícitas a *Ulysses* ou alusões inconfundíveis a ele e a *Um retrato do artista quando jovem*, além de citações de linguagem. Um dos momentos mais astutos de interseção com Joyce, que difere em essência desses, ocorre na cena final da narrativa, na qual ela apresenta uma cena da infância desenhada para mostrar suas costas ao leitor e o rosto voltado para o pai, de fato invocando sua assistência enfaticamente, assim como Stephen pede ao pai mítico para ficar ao seu lado no final da narrativa de Joyce (Riquelme, 2013, p. 466-467, tradução nossa).⁶

No modernismo, sobretudo em Joyce, as referências são indicadas, mas é necessário um compartilhamento de bibliotecas entre autores e leitores para que elas sejam apreendidas. O autor irlandês não esconde seu paralelo homérico ao chamar a obra de *Ulysses*, mas não há evocações diretas a Homero.

Já na obra de Alison Bechdel, as referências são literalmente desenhadas, explícitas. A autora desenha os livros que cita, como se desse acesso aos leitores à obra que consultou. Porém, a complexificação continua posta pelo processo de montagem do quadrinho-ensaio. Para entender a paternidade, Bechdel usa de *Ulysses*, que, além do biografema de ser o livro favorito de seu pai, também se enreda tematicamente em sua reflexão.

Se, por um lado, o desenho de Bechdel parece mais “limpo” em relação a suas tiras, a imensa rede de citações que ela arranja sobre as páginas torna suas autobiografias praticamente impossíveis de serem totalmente lidas: como autores de grandes romances, as várias referências compõem o cenário e podem ser “puladas” pelos leitores – dizia Roland Barthes: “a felicidade de Proust: de uma passagem a outra, não se pula nunca as mesmas passagens” (1973, p. 22). Ou, como define a jornalista Clara Rellstab, a leitura dos roman-

⁶ “Allison Bechdel’s graphic memoir, *Fun Home*, invokes and extends the modernist life narrative in various ways, including in her frequent turn to Joyce as her most important precursor (behind Proust and Colette as autobiographer, both prominent presences). Typically her evocations of Joyce involve explicit mention of *Ulysses*, or unmistakable allusions to it and to *A Portrait*, along with quoted language. One of the canniest moments of intersection with Joyce that differs in kind from these occurs in her narrative’s final frame, in which she presents a scene from her childhood drawn to show her back to the reader and her face turned toward her father, in effect invoking his assistance as emphatically as Stephen asks his mythic father to stand by him at the end of Joyce’s narrative.”

ces gráficos de Bechdel não são fluidos, levando os leitores comuns a buscarem, continuamente, as referências alhures.⁷

Qualquer pessoa que já esteve com as mãos e os olhos em *Fun Home* (Todavia) e *Você É Minha Mãe* (Quadrinhos na Cia), *graphic novels* de Alison Bechdel publicadas no Brasil, sabe que a autora põe uma lupa – às vezes um microscópio – nas complexas relações pessoais que estabelece com seu entorno. E ela faz essa autópsia psicológica como ninguém, com um repertório pop e erudito que obriga aqueles que, ao contrário dela, não receberam a bolsa McArthur para gênios, terem de pausar a leitura para dar uma googlada (Rellstab, 2021).

A não fluidez pode ser atribuída à montagem infranarrativa proposta por Bechdel, um procedimento moderno de composição que ela deixa visível ao leitor. Procedimento similar ao que outro escritor, Michel Leiris, explica sobre sua escrita autobiográfica: “um quebra-cabeça de fatos”,⁸ em que parte do copiar e colar de outros textos, para “confrontar, agrupar, unir entre eles elementos distintos como para um obscuro apetite de justaposição ou de combinação” (*apud* Compagnon, 1979, p. 32). Similarmente, Bechdel compõe a narrativa pela combinação de elementos reunidos em arquivo. Como ela comenta em entrevista sobre *FH* (Bechdel e Chute, 2006), o desejo de escrever esse romance parte da descoberta de uma fotografia sensual de seu “babá”, com dezessete anos, nos arquivos do pai. Ela reconhece o lugar, encontra (e nos mostra) os negativos que acusam o período daquela pose (seu pai em férias com os filhos e o babá, apenas).

A fotografia de Bechdel aponta para desejos sexuais perturbadores, que talvez poderiam muito bem continuar perdidos ou esquecidos. Notando o esforço de “censura” quando seu pai apaga a data na foto, Alison conclui que a “evidência da fotografia está simultaneamente oculta e revelada”, assim como a relação entre “aparência pública e realidade privada” na vida de seu pai (Bechdel, 2006, p. 101 *apud* Cvetkovich, 2008, p. 118).⁹

A fotografia descoberta é desenhada em página dupla do livro, um espaço valorizado em história em quadrinhos. Ao mesmo tempo, escolher essa posição para esse tipo de imagem remete a revistas eróticas, com a “garota da capa” na página central. Todavia, como outros elementos, essa foto e seu entorno (as férias, as visitas do jovem à casa deles) aparecem de forma não linear na narrativa. Aliás, diversos momentos se repetem, são reposicionados, ao longo do livro. Os biografemas são revistos por ângulos diferentes pela narradora,

⁷ “Bonheur de Proust : d’une lecture à l’autre, on ne saute jamais les mêmes passages”.

⁸ Um “puzzle de faits”; “confronter, grouper, unir entre eux des éléments distincts comme par un obscur appétit de juxtaposition ou de combinaison”.

⁹ “Bechdel’s photograph points toward disturbing sexual desires, which might better remain lost or forgotten. Noting the effort at “censorship” in her father’s blotting out of the date on the photo, Alison concludes that the photograph’s “evidence is simultaneously hidden and revealed,” like the relation between “public appearance and private reality” in her father’s life (Bechdel, 2006, p. 101).”

como se, ao opor cada memória a novos elementos justapostos pudesse extrair uma nova revelação daquele evento.

Em outra ocasião, Bechdel reitera a cena em que começa a ler *Paraíso terreno*, de Colette. Ela reposiciona esse encontro com a autora francesa com reproduções de fotografias das responsáveis pelas publicações de *Ulysses*: Joyce com Sylvia Beach na Shakespeare and Co.; Margaret Anderson e Jane Heap, processadas por publicar trechos do livro na revista delas (Bechdel, 2013, p. 235). Revisita a história da literatura do período ao lembrar dessas mulheres que, como Colette, eram responsáveis por uma efervescência artística e um poder libidinal que permitiriam a existência de um *Ulysses*. Como o pai mesmo lhe diz, o livro da escritora apresentaria a Alison “a Paris dos anos 20, a cena toda” (Bechdel, 2013, p. 211), como se a cena francesa fosse a centelha que permitisse o romance dublinense. Ela ainda exhibe a prova dessa referência feminina ao recopiar a página final de *Ulysses*, com sua assinatura, “Trieste-Zurique-Paris, 1914-1921” (Bechdel, 2013, p. 234). Nas páginas 211 e 235, dois quadros se repetem: seu pai lhe entregando o livro de Colette, com a referida frase, Alison lendo *Paraíso terreno*, fumando.

No segundo romance gráfico, ao descobrir que sua foto de bebê com a mãe, que ela desenha de forma minuciosa com o tracejado hachurado, faz parte de uma série com outras cinco fotos, a autora tenta reencontrar a sequência e, por conseguinte, a narrativa para compreender as fotos. Ela as reúne e organiza até perceber uma possível ordem de eventos – a mãe sorri e conversa com a bebê, que responde com o olhar. É uma sequência terna. Porém, em uma das fotos, a bebê observa o observador da cena, a câmera fotográfica. A possível intervenção do pai-fotógrafo torna-se reveladora para a autora-narradora, que compreende essa intervenção como um corte nas relações entre ela e a mãe, a primeira separação entre elas.

Uma narrativa de sonho de sua mãe, que também lhe aponta algo similar entre as duas, sucede o episódio das fotos: “Tentar achar padrões e significado pode ser mesmo uma coisa maluca, mas ser convocada para fazer isto com ela me anima. ‘Por que eu e você fazemos a mesma coisa?’ Estou dando continuidade à missão” (Bechdel, 2013, p. 31). Esse livro é, justamente, a missão assumida de voltar à mãe após a longa interrupção desse diálogo entre elas, que assume um poder fantasmagórico sobre as duas. Assim, Bechdel justapõe esses diversos elementos que ela encontra para se documentar e tentar, ao reorganizá-los, dar sentido a momentos aparentemente banais de sua vida.

Portanto, esses documentos são justapostos, retomados, revistos, revisitados em diferentes momentos dos dois livros. Em *VEMM*, somos informados de maneira ainda mais detalhista como ambos os livros são compostos, com as personagens comentando as passagens que acabamos de ler. Não se trata apenas de investigar “esqueletos no armário” de seu pai, mas expor o esqueleto da própria narrativa diante de nós.

O papel da citação: um quadrinho pós-moderno

Além do arquivo pessoal, como apontamos, os livros de Bechdel também apresentam referências literárias e psicanalíticas bem explícitas. Desde a ilustração do livro *Anna Kariênina* na primeira página de *FH* a páginas inteiras de livros desenhadas – com marcas de anotações, sublinhados, rabiscos – integram o livro. Bechdel se insere em uma tradição autobiográfica do modernismo inglês, de Woolf, Joyce, em que o *Bildungsroman* é desviado, em composições

que misturam gêneros diferentes. Assim, mesmo autobiografias são tingidas pela ficção, pela via do fantasioso ou pelo experimentalismo estilístico. Como aponta Riquelme (2013), modernistas tardios como Woolf e Joyce fogem da ideia da dialetização harmoniosa das identidades. Nesses autores, o sujeito que se autoprojeta aparece de forma fluida e desconexa (Riquelme, 2013, p. 474). Um romance exemplar em que as temporalidades se apresentam de forma fluida e desconexa apontado pela pesquisadora é *Passeio ao farol*, de Virginia Woolf. Esse, por sinal, é um dos livros-guia de Bechdel para seu segundo romance gráfico.

Queremos dizer, não é necessariamente esse livro que cria nela o desejo dessa narrativa desconjuntada, com as costuras expostas, mas uma anotação no diário de Woolf, que revela ter extirpado a obsessão pela mãe, morta quando a escritora tinha 13 anos, ao terminar a escrita desse romance. A primeira menção intradieética de Woolf em *VEMM* aparece na página 13, quando Alison, menina, dita à mãe seu diário. As três mulheres registram fatos “externos à alma” em seus cadernos, embora Alison se permita registrar “várias informações sobre [sua] vida interior”, como informa na página 17, em que articula diversos quadros contendo o texto da narração, a página de uma agenda, trecho do diário de Woolf, e as referências desenhadas da escritora, as capas dos livros *Momentos de vida: escritos autobiográficos*, *Os diários de Virginia Woolf: Volume 2* e *Passeio ao farol* (Bechdel, 2013, p. 17). Nesse capítulo de introdução, ela já nos expõe os textos aos quais se apoia para dirigir-se à mãe. Porém, em vez de se agarrar às leituras da mãe, segue por caminhos próprios. A biografia da autora e seus ensaios iniciam a composição desse novo livro.

A autora inglesa já aparece em oposição ao autor favorito do pai em *FH*, ao final do livro, na página 211. Ela acabava de pegar emprestado do pai seu exemplar de *Ulysses*, para um curso da faculdade. *Orlando* figura quase no topo da pilha de livros, os quais Alison estuda para entender sua própria identidade lésbica. *As cartas de Virginia Woolf* aparecem um pouco depois, como um prefácio a sua “descida ao submundo”: a chegada ao “sindicato gay”, ao ativismo *queer*, a encontros com mulheres e seu anúncio, enfim, à família, em carta datilografada: “sou lésbica” (Bechdel, 2018, p. 215-216).

Enquanto ela lê os diários de Virginia Woolf, sua mãe lia os diários de Sylvia Plath. Alison chega a nos dizer que sua mãe nunca teria lido Woolf – depois se retrata.

– Ah mãe... no meu livro, eu digo que eu nunca li Plath e você nunca leu Woolf. É isso, né?

– Bom, eu li *Um teto todo seu*. Mas os romances, não.

Claro que ela tinha lido *Um teto todo seu*. Provavelmente nos anos setenta. Certamente não na faculdade, durante os anos cinquenta.

A biógrafa de Woolf, Hermione Lee, diz que mesmo em meados dos anos sessenta Woolf “não era lida” na academia; era considerada “uma modernista menor” (Bechdel, 2013, p. 172-173).

Woolf também aparece como referência comentada em citação a Adrienne Rich, que aponta como o tom de Woolf é o da mulher que “está resolvida em não parecer furiosa” (Rich *apud* Bechdel, 2013, p. 170). A autora inglesa, porém, tem bem menos destaque em *VEMM* do que o autor irlandês em *FH*, embora apenas ela apareça representada imagicamente (em capa de livro nas páginas 17 e 18 e em uma cena imaginada, conforme descreveremos a seguir). Podemos apenas inferir um leve aceno ao retrato de Joyce quando a autora fere o pró-

prio olho, metamorfoseada por um breve período em escritora ciclópica, lembrando as fotos de James Joyce e seu tapa-olho.

As leituras da mãe são reveladoras para Alison, em sua busca por entender a condição feminina em que se encontrava a mãe, que só pediria o divórcio com a filha já longe de casa. Embora com talento e inteligência similares aos do marido, ela é retratada no primeiro livro como uma mulher praticamente apagada pelas funções do lar – assim como a mãe de Woolf, morta muito jovem e com oito filhos.

Mas Bechdel não vai até Plath em busca da mãe. Ela se limita a reproduzir os comentários de Helen sobre a futilidade de Sylvia, assim como de outros personagens e sujeitos que se limitam a falar de si. Bechdel entende, nessas falas, uma análise indireta de sua própria empreitada autobiográfica, assim como a recusa em aceitar a solução suicida das autoras e do marido.

É na psicanálise – e, sobretudo, ao transferir o papel da mãe para suas psicanalistas –, que Bechdel tenta resolver, à sua maneira, a ausência da mãe. E nos diz, quase que diretamente, que busca em outras mulheres suprir a necessidade da mãe suficientemente boa. Uma leitura importante para a autora, o pediatra e psicanalista Donald Winnicott será outro personagem de papel relevante nessa segunda narrativa. Bechdel chega a imaginar um encontro entre ele e Woolf, e documenta essa suposição, ao mapear os percursos dos dois na Londres da década de 1920 (Bechdel, 2013, p. 26). Nas imagens, vemos os dois se cruzando por uma rua, Winnicott saúda Woolf, os dois separados por uma simples grade de jardim. De certa forma, Bechdel alude à possibilidade de a posição da mãe ser ocupada por um pai gentil, como Winnicott, sem filhos, teria sido para seus analisandos.

Bechdel recorre a tal teoria psicanalítica para tentar entender sua mãe. E não consegue. Parece abusar desse rigor teórico para encobrir o que não consegue entender, para “tapear” o abismo que continua entre as duas.

As citações a tantos e tantos livros explicitam a extensa documentação sobre a qual a autora se debruçou para escrever suas histórias. É possível quase identificar as edições de referência pelas capas e lombadas desenhadas ao longo do livro, como a comparação entre a foto de Albert Camus por Cartier-Bresson a uma fotografia antiga do pai (Bechdel, 2018, p. 33 e 53). Páginas imensas de jornal e trechos de dicionário também são minuciosamente copiados para integrar a grafiação de Alison Bechdel, em que sua assinatura visual funciona como uma espécie de costura para a narrativa. A visualidade dos textos toma corpo nesse quadrinho: pelo desenho, a citação se evidencia como imagem, em que o sentido de unidade entre os elementos díspares montados na página advém do traço que singulariza a autoria de Bechdel, e “tornam palavras tão ‘palpáveis’ quanto seus personagens, disputando protagonismo com eles” (Carneiro, 2022, p. 12). A citação tem o papel de efeito de autoridade, porém seus detalhes imagéticos também aportam certo efeito de real à narrativa, um excesso que aponta para a matéria fora do texto.

Em seu livro *La seconde main*, Antoine Compagnon descreve o trabalho da citação como uma forma poderosa de apropriação do que se lê. Citar envolve atividades distintas da leitura, em que retiro de um texto-fonte o que vai me servir, em que até o sublinhar faz parte da etapa de leitura, como “experiências fundamentais do papel, das quais a leitura e escrita não passam de formas derivadas, transitórias, efêmeras” (Compagnon, 1979, p. 16).¹⁰ Compagnon cita Proust e Joyce como autores que exerciam a prática do papel, com tesoura

¹⁰ “Découpage et collage sont les expériences fondamentales du papier, dont lecture et écriture ne sont que des formes dérivées, transitoires, éphémères”.

e cola. São autores, como informa Barthes, que tomaram seus momentos de verdade (os biografemas) como pedaços de tecidos justapostos em busca de uma narrativa autoficcional. Para Bechdel, eles e Woolf lhe dão chaves para sua própria autoconsciência formal. Os recursos gráficos de Bechdel, sobretudo o uso de referências visíveis e explicitadas para seu leitor, fazem seu quadrinho se estender do memorialismo a uma forma mais próxima do ensaio, em que o texto citado é usado para validar seu pensamento, assumindo importância preponderante sobre o tecido ficcional.

O quadrinho-ensaio

Por mais que *FH* e *VEMM* tratem da relação da autora com seus pais por meio de lembranças, pensamos que seria mais produtivo para esta análise se as obras não fossem encaradas como um gênero de memórias ou de autobiografia em quadrinhos, mas também como um ensaio, ou, mais propriamente, um quadrinho-ensaio, que faz uso de memórias e de recursos da autobiografia como elementos de produção de um tipo de texto, com citações explícitas a outros textos, na tentativa igualmente explícita de desenvolver um tema enquanto produz a obra. Essas citações escritas vão ser desenhadas, como se dessem acesso ao leitor ao próprio livro que a autora consultou para pinçar as aspas que utiliza na página.

Nesse sentido, as obras autobiográficas de Bechdel têm a característica de centralizar as discussões em torno da própria autora, em que o que está em questão são temas pertinentes e necessários à sua própria vida. Entretanto, esse único quesito não é suficiente para separar o gênero ensaio de um gênero de memórias, por exemplo. Ao refletir sobre o ensaio em prosa, Carneiro, citando Macé, resume que

a história do ensaio seria a mesma “do discurso científico do qual é sombra” e rivalizaria com o discurso do saber da mesma forma que o romance do século XIX se inscreve na história do conhecimento. No livro *Le temps de l'essai*, Macé ainda afirma que a história desse gênero confunde-se com a do pensamento do século XX, ao mesmo tempo em que lhe foi legado o dever de “manter o papel da literatura na evolução do conhecimento, no momento em que as ciências humanas pareciam lhe destituir deste papel” (Macé, 2006, p. 5).

Diferente do romance, apenas, seria a possibilidade do ensaio ser lido ao mesmo tempo como literário ou científico, sendo que o “reconhecimento de sua literalidade é precária, reversível e, sobretudo, inversamente proporcional à confiança que se tem ao saber que ele constrói” (Macé, 2006, p. 114). A definição de ensaio seria, portanto, justamente ser um gênero de “deriva”. No entanto, como a própria pesquisadora afirma, ensaios de autores tais como Roland Barthes, Maurice Blanchot, Jacques Derrida se situam no “ponto de fricção” entre gêneros (Carneiro, 2007, p. 64-65).

A autora de *FH* e *VEMM* faz essa deriva ao friccionar sua memória com o pensamento teórico estabelecido, sejam os estudos literários, seja a filosofia ou a psicanálise. Assim, Bechdel costura junto de suas memórias citações tanto literárias quanto teóricas e, por meio de textos de autores de literatura como Joyce e Woolf, e de teóricos da psicanálise como Freud

e Winnicott, constrói uma reflexão sobre de que forma as relações que ela estabeleceu com seus pais a constituíram como pessoa. Ela se aproxima, dessa forma, de textos como os de Roland Barthes em *A câmara clara* (1984) – cujo relato autobiográfico sobre a sua mãe recém-falecida serve de ponto de apoio para uma discussão basilar sobre a fotografia –, ou de Walter Benjamin em “Desempacotando minha biblioteca” (1995) – em que o ato de expor sua coleção de livros leva a seu pensamento a relação entre leitores e livros. Ao longo do século XX, como constata Macé, o ensaio “permitiu colocar em primeiro plano esse esforço conjunto de estilo e de pensamento, o que consiste em se manter o mais próximo possível dos movimentos da consciência em sua busca pelo verdadeiro, para dar-lhe a flexibilidade de um pensamento (Macé, 2006, p. 322).¹¹ Ou seja, há uma elaboração formal (pelo estilo) das mais densas reflexões (os movimentos da consciência), permitindo certa abertura de ordem literária (portanto, mais poética e menos assertiva) que a argumentação científica impede.

A autobiografia e as memórias são peças mobilizadas por Bechdel para criar uma maneira de entender sua relação com seu pai e com sua mãe, mas não são as únicas. A proposta de um gênero de deriva, em que a própria produção é em parte responsável pelo desenvolvimento da reflexão, também pode ser observada nessas obras de Bechdel. Em *VEMM*, por exemplo, os recursos de citações inteiras de Rich e Winnicott ocupam mais as páginas do que personagens do livro como Virginia Woolf. No primeiro capítulo, dedicado às teorias do psicanalista, Bechdel elabora uma infografia com a mãe e terapeutas para explicar a teoria de objetos transicionais do pediatra (Bechdel, 2013, p. 22), que ela discute com mais citações no capítulo seguinte, dedicado ao tema. Ou, ainda, a página 257, com uma cópia de um manuscrito de *Passeio ao farol*, rara página em inglês na edição brasileira, em que as intervenções de Bechdel realizam praticamente um *close reading* das alterações realizadas no texto, como a supressão da palavra “feminismo” na versão final (não deve ser por acaso o método, afinal, ela chega a lembrar que a fundadora desse modo de análise fora colega da mãe).

A produção em quadrinhos da autora, embora com muitas referências à prosa e à poesia, acaba por ter mais uma forma possível de aproximarmos do ensaio cinematográfico, conforme já consideramos anteriormente (Zeni, 2024). À medida que “as imagens, em suas múltiplas formas de apresentação, podem ter outras vocações, como evocar e materializar de modo mais premente uma forma de pensamento” (Almeida, 2015, p. 54), o quadrinho deixa de ter um caráter primordialmente narrativo, expositivo ou analítico para assumir-se como essa forma de exposição de uma ideia em desenvolvimento, a qual chamamos de ensaio.

Outra característica de encontro entre o ensaio quadrinístico e o ensaio fílmico seria o foco na figura do autor, pois “torna central a figura do sujeito, uma vez que coloca em destaque o dado autoral. Isto se dá uma vez que o ensaio audiovisual faz emergir a figura do autor como sujeito que se posiciona por meio de obras que são, muitas vezes, ‘filmes de teses’ [...] (Almeida, 2015, p. 56)”. No caso tanto de *FH* quanto de *VEMM*, por se tratar de histórias em quadrinhos, a autora se autorrepresenta constantemente nas páginas, tanto no presente da narrativa, como adulta, quanto no passado, como criança e adolescente. Há também a representação do pai e da mãe. O traço não varia para essas representações e não traz qualquer informação gráfica emocional sobre esses personagens, só suas características físicas. Ou seja,

¹¹ “a permis de placer au premier plan cet effort conjoint de style et de pensée, celui qui consiste à se maintenir au plus près des mouvements de la conscience dans sa recherche du vrai, à s'accorder à la souplesse d'une pensée”.

a linha desenhada de Bechdel não julga ou propõe algo sobre os personagens, mas os apresenta. A reflexão sobre eles vai acontecer por meio da justaposição com as citações escritas.

Nesse sentido, as imagens que ela apresenta em sua obra não são somente representações de um discurso, mas o próprio discurso, em seu processo de autoconsciência formal. As imagens não somente representam o pensamento que se elabora, mas fazem parte da elaboração desse pensamento. Para o pesquisador Jacques Dürrenmatt, a documentação exibida pelos autores de autobiografias e autoficção modernos e pós-modernos serve para enriquecer as experiências pessoais (Dürrenmatt, 2013, p. 197). Porém, sobretudo no segundo livro, há uma recusa explícita de Bechdel em ficcionalizar, a autora chega a ferir-se em certa passagem para evitar a simbolização. E há “a minúcia e o rigor” do relato, de forma que a obsessão de Bechdel em escrever sobre seus pais se torna o assunto do livro. Assim, recusa a ficção para adentrar um modelo mais científico de texto, mesmo que de forma amadora.

Ao fazer gravitar a reflexão a partir de sua perspectiva e de suas questões, os livros da autora a colocam como centro das obras, a partir do qual as citações, lembranças e reflexões vão ensaiando a construção do entendimento que ela parece procurar com os quadrinhos que faz.

Toda essa complexidade e expansão de sentidos em teia (como em um dos sonhos mostrados na história) encontra sua expressão num gênero de pouquíssimos membros nas HQs: o ensaio. Claro, o ensaio em quadrinhos.

[...]

Mas numa tentativa de apresentar alguns elementos típicos de um ensaio há o seguinte: uma forte presença da voz autoral, a colocação do “eu” o tempo todo, a presença maciça do “acho”; o desenvolvimento de um pensamento, a construção de uma reflexão e não um conceito pronto e a defesa desse conceito; a não obrigatoriedade da especialização do autor no campo em que fala (no caso da Bechdel, psicologia); a apresentação do percurso, e não das conclusões (Zeni, 2014).

Diferentemente dos textos de cunho memorialista, o ensaio se ancora na exposição de pensamento de forma analítica, seja partindo de lembranças ou não. Ou seja, as memórias de Alison Bechdel são um ponto de partida para alinhar-se com outros textos com os quais ela se debate: suas leituras literárias, psicanalíticas e filosóficas.

De certa forma, ao investir em textos como alicerces na construção de sua autobiografia, Bechdel, pelo quadrinho-ensaio, utiliza elementos literários para fazer histórias em quadrinhos. Não como um apêndice à Literatura – não entendemos, de forma alguma, as Histórias em Quadrinhos em si como um gênero literário e, assim, nos alinhamos ao que diversos pesquisadores vão explicar mais longamente sobre os quadrinhos como linguagem em si (cf. Brasil, 2023, p. 15). Concordamos, porém, que quadrinhos, como os da autora, que exploram largamente o dispositivo verbo-icônico (a página de quadrinhos) de forma a criar efeitos autorreferenciados (metalinguísticos), se aproximam do fazer poético que se espera característico do texto literário – mesmo em sua recusa à ficcionalização do segundo livro ou na busca pelo desenho realístico, ela recorre a recursos e repertórios típicos do fazer literário, mais próximo do ensaio literário. Algo, por sinal, que os autores-modelo seguidos por Bechdel exploram em larga medida, fazendo do seu dispositivo (o texto) o interesse maior de sua produção. De certa forma, é o deslocamento da narrativa do tema para a linguagem em si, a exploração metalinguística de seus textos, que os caracteriza.

Conclusão

Há algo de curioso na aproximação de duas obras bastante complexas e adeptas da “estética da dificuldade”, como no caso de Woolf e Joyce, e seu aproveitamento em uma forma que popularmente se pensa como facilitadora de leituras, as histórias em quadrinhos. Existe a ideia de que a imagem serviria como um reforço visual ao discurso que se apresenta. A obra de Alison Bechdel não costuma usar as imagens como reforço do texto verbal, mas como parte do discurso em relação direta com o texto escrito. Afinal, o texto escrito em um quadrinho é também desenho.

Ao lançar mão de uma forma de quadrinho-ensaio, Bechdel usa suas memórias e as citações literárias em uma costura habilidosa de referenciamento externo e autorreferenciamento, na produção de uma reflexão densa sobre a relação dela com sua sexualidade e o possível suicídio de seu pai, e dela com a própria mãe. Enquanto o pai parece ser perdoado por ter se autoimolado – além de uma relação de aproximação a partir da sexualidade de ambos –, com a mãe não parece haver acerto tão simples.

As referências teóricas de psicanálise se avolumam em *VEMM* na mesma medida em que a autora parece buscar uma forma de entender sua relação com a mãe e não consegue. Ao contrário de uma produção científica, em que a argumentação deve seguir contornos claros e evidenciar resultados de uma dada hipótese, a elaboração autoficcional de Bechdel traz também falsas memórias e interpretações explícitas dos comportamentos de seus pais que um discurso racional não permitiria. Por outro lado, ao contrário de um texto puramente memorialista, há uma investigação por meio de literatura específica para abordar essa memória daqueles comportamentos, como um estudo de caso de si. Ou seja, em vez de ser para o “avanço científico”, é para seu “autoconhecimento”, porém elaborado na forma de uma autoanálise que tenta ser racionalista. O modelo ensaístico é o que permite a mistura desses gêneros e a flexibilidade dos discursos.

Como mencionado, Bechdel diz “meus pais são mais reais pra mim em termos de ficção” (Bechdel, 2018, p. 73). Desse modo, passar a limpo a história deles (e, sobretudo, a sua história com eles), Bechdel usa de diversas lentes literárias, mas duas em especial merecem destaque: a de James Joyce e de Virginia Woolf. Na primeira, o autor da obra favorita de seu pai serve como tentativa de reaproximação para então marcar um repúdio e, por fim, um reencontro entre pai e filha – em termos ficcionais que podem também ser encontrados em *Ulysses*. Já na segunda, Bechdel fantasia a criação de territórios literários apartados para ela e para a mãe, sendo Sylvia Plath o domínio de Helen, enquanto Woolf seria a autora que somente Alison leu – o que se mostra uma lembrança incorreta da filha.

Por meio do quadrinho-ensaio, Bechdel dispõe referências de diversas ordens, unidas pela proximidade delas na página e pelo seu traço. Cria, desse modo, pontos de acesso ao material-base de sua reflexão e convida o leitor a acompanhar o desenvolvimento de seu pensamento. Referências como Joyce e Woolf, mais que vozes de autoridade ou fornecedoras de verniz literário, são pilares mesmo do pensamento da autora, que, a partir das obras desses autores, esboça a sua. “Isto é literatura” (Bechdel, 2013, p. 136): ao comentar uma passagem de *Passeio ao farol* de Woolf, Bechdel explica como o fazer artístico pode se apropriar da memória para transformar o real e disseminá-lo de forma simbólica pelo texto. À sua maneira, Bechdel

reúne de forma explícita sua memória e a recostura nessas obras em um romance gráfico pós-moderno em que deixa visível todas as linhas que o compõe.

Referências

- ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos. *Ensaio, montagem e arqueologia crítica das imagens: um olhar à série História(s) do Cinema*, de Jean-Luc Godard. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação de Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.
- BARTHES, Roland. *Le plaisir du texte*. Paris: Seuil, 1973.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara*. Tradução de Júlio Castañon Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BECHDEL, Alison. *Fun home: uma tragicomédia em família*. Tradução de André Conti. Todavia: São Paulo, 2018.
- BECHDEL, Alison. *Você é minha mãe?* Tradução de Érico Assis. Quadrinhos na Cia: São Paulo, 2013.
- BECHDEL, Alison; CHUTE, Hillary. An Interview With Alison Bechdel. *Modern Fiction Studies*, v. 52, n. 4, 2006, p. 1004-1013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26286681>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- BENJAMIN, Walter. Desempacotando minha biblioteca. In: BENJAMIN, Walter. *Rua de mão única*. Obras escolhidas. Tradução de Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. p. 227-235.
- BRASIL. Ministério das Relações Exteriores. *Proposta curricular para o ensino de português como língua estrangeira por meio de quadrinhos brasileiros nas unidades da rede de ensino do Itamaraty no exterior*. Brasília: FUNAG, 2023. Disponível em: https://funag.gov.br/biblioteca-nova/produto/21-21-propostas_curriculares_para_ensino_de_portugues_no_exterior_oito_volumes_. Acesso em: 03 jun. 2025.
- CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. *Luto e escritura*. Dissertação (Mestrado em Literatura Francesa) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas opção Língua Francesa, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.
- CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. Quadrinhos em tradução: pensando a escrita como imagem. *Cadernos de Tradução*, v. 42, n. 1, p. 1-24, 13 dez. 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/87450>. Acesso em: 28 ago. 2024.
- COMPAGNON, Antoine. *La seconde main: ou le travail de la citation*. Paris: Seuil, 1979.
- CVETKOVICH, Ann. Drawing the Archive in Alison Bechdel's 'Fun Home'. *Women's Studies Quarterly*, v. 36, n. 1/2, 2008, p. 111-128. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/27649738>. Acesso em: 30 ago. 2024.
- DÜRRENMATT, Jacques. *Bande dessinée et littérature*. Paris: Classiques Garnier, 2013.
- MACÉ, Marielle. *Le temps de l'essai*. Paris: Belin, 2006.
- RELLSTAB, Clara. Lésbicas sob a lupa. *Quatro cinco um*, [S. l.], 5 jul. 2021. Disponível em: <https://quatro-cincoum.com.br/resenhas/quadrinhos/lesbicas-sob-a-lupa>. Acesso em: 03 jun. 2025.

RIQUELME, John Paul. Modernist Transformations of Life Narrative: from Wilde and Woolf to Bechdel and Rushdie. *Modern Fiction Studies*, v. 59, n. 3, p. 461-479, 2013. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/26287317>. Acesso em: 29 ago. 2024.

VIEIRA, Pedro Luís Sala. The Spectre of Hamlet in the Brazilian Translations of James Joyce's Ulysses. *ABEI Journal*, São Paulo, Brasil, v. 24, n. 2, 2022, p. 31-44. Disponível em: <https://revistas.usp.br/abei/article/view/202451/193039>. Acesso em: 27 maio 2025.

ZENI, Lielson. Você é minha mãe? *Universo HQ*. [S. l.: s.n.], 17 mar. 2014. Disponível em: <https://universohq.com/reviews/voce-e-minha-mae/>. Acesso em: 2 set. 2024.

ZENI, Lielson. *Crises no quadrinho brasileiro do século 21*. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.