



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

DÉBORAH ALVES MIRANDA

**A LESBIANIDADE NA GRAPHIC MEMOIR *O ENTERRO DAS MINHAS EX*,
DE GAUTHIER**

JOÃO PESSOA
JULHO, 2025

DÉBORAH ALVES MIRANDA

**A LESBIANIDADE NA GRAPHIC MEMOIR *O ENTERRO DAS MINHAS EX*,
DE GAUTHIER**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal da Paraíba como requisito para obtenção do diploma de Doutora em Letras.

Área de concentração: Literatura, Teoria e Crítica.

Linha de pesquisa: Estudos Decoloniais e feministas.

Orientadora: Prof^a Dr^a Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne

JOÃO PESSOA
JULHO, 2025

Catálogo na publicação
Seção de Catalogação e Classificação

M672l Miranda, Déborah Alves.

A lesbianidade na Graphic Memoir o enterro das
minhas ex, de Gauthier / Déborah Alves Miranda. - João
Pessoa, 2025.

178 f. : il.

Orientação: Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne.

Tese (Doutorado) - UFPB/CCHLA.

1. Lesbianidade - Graphic Memoir. 2. Continuum
lésbico. 3. Epistemologia do Armário. I. Deplagne,
Luciana Eleonora de Freitas Calado. II. Título.

UFPB/BC

CDU 316.367.7(043)



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

**ATA DE DEFESA DE TESE DO(A) ALUNO(A)
DÉBORAH ALVES MIRANDA**

Aos vinte e quatro dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e cinco, às oito horas e trinta minutos, realizou-se, por videoconferência, a sessão pública de defesa de tese intitulada: “A LESBIANIDADE NA GRAPHIC MEMOIR O ENTERRO DAS MINHAS EX, DE GAUTHIER”, apresentada pelo(a) aluno(a) Déborah Alves Miranda, que concluiu os créditos exigidos para obtenção do título de DOUTORA EM LETRAS, área de Concentração em Literatura, Teoria e Crítica, segundo encaminhamento do Prof. Dr. Roberto Carlos de Assis, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Letras da UFPB e segundo os registros constantes nos arquivos da Secretaria da Coordenação da Pós-Graduação. O(A) professor(a) Doutor(a) Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (PPGL/UFPB), na qualidade de orientador(a), presidiu a Banca Examinadora da qual fizeram parte as Professores Doutores Liane Schneider (UFPB), Renata Gonçalves Gomes (UFPB), Joana Ziller de Araujo Josephson (UFMG) e Fernando Scheibe (UFAM). Dando início aos trabalhos, o(a) Senhor(a) Presidente convidou os membros da Banca Examinadora para comporem a mesa. Em seguida, foi concedida a palavra ao(a) doutorando(a) para apresentar uma síntese de sua tese, após o que foi arguido pelos membros da Banca Examinadora. Encerrando os trabalhos de arguição, os examinadores deram o parecer final, ao qual foi atribuído o seguinte conceito: Aprovada. Proclamados os resultados pela presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, eu, Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne (Secretária *ad hoc*), lavrei a presente ata que assino juntamente com os membros da Banca Examinadora.

João Pessoa, 24 de julho de 2025.

Parecer: A banca considerou a pesquisa relevante para a linha de pesquisa à qual esta vinculada, destacando a clareza dos objetivos, organização dos capítulos e atualidade das referências bibliográficas. Foram igualmente apontadas a originalidade e a multidisciplinaridade da tese.



Luciana Calado

Prof^ª. Dr.^a Luciana Eleonora de Freitas Calado
Deplagne
(Presidente da Banca)

Documento assinado digitalmente
gov.br LIANE SCHNEIDER
Data: 25/07/2025 07:03:40-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr.^a. Liane Schneider
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br JOANA ZILLER DE ARAUJO JOSEPHSON
Data: 24/07/2025 19:54:15-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr.^a. Joana Ziller de Araujo Josephson
(Examinadora)



Documento assinado digitalmente
gov.br FERNANDO SCHEIBE
Data: 24/07/2025 19:07:34-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof. Dr. Fernando Scheibe
(Examinador)

Documento assinado digitalmente
gov.br RENATA GONCALVES GOMES
Data: 25/07/2025 11:56:52-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Prof^ª. Dr.^a. Renata Gonçalves Gomes
(Examinadora)

Documento assinado digitalmente
gov.br DEBORAH ALVES MIRANDA
Data: 01/08/2025 22:32:41-0300
Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Déborah Alves Miranda
(Doutoranda)

RESUMO

Esta pesquisa tem como principal objetivo analisar a lesbianidade na *Graphic memoir L'enterrement de mes ex*, de Gauthier, publicada na França em 2015, pela Editora 6 pieds sous terre. Em 2016 a tradução foi publicada no Brasil como *O enterro das minhas ex*, pela Editora Nemo, selo editorial da Editora Autêntica, com tradução realizada por Fernando Scheibe. Para a análise, no que diz respeito à discussão do gênero *Graphic memoir*, destaco que possui características que podem ser consideradas como traços da literatura contemporânea, tendo em vista que propõe não somente a fusão entre texto e imagem, mas o desvelar de si em um percurso de formação da personagem Charlotte. O contexto sócio-histórico em que a narrativa é construída, entre os anos de 1987 e 1999, aponta para uma conjuntura de luta da comunidade LGBTQIA+ diante dos diversos estigmas relegados a ela durante esse período. Destaco as questões em torno da lesbianidade dentro desse panorama histórico, mirando para a existência lésbica, heterossexualidade e o continuum lésbico discutidos por Rich (2019), dentre outras autoras, observando como tais conceitos operam na obra em questão. Também observo como o conceito de epistemologias do armário de Sedgwick se faz presente na obra em análise, observando como o armário opera como um regulador, um controlador, nas experiências divergentes da heterossexualidade. As discussões deságuam na constatação de que o elemento líquido e a figura do mar são uma constante nos textos lésbicos como metáforas de renascimento, mas também de representação das relações lésbicas, como já sinalizavam Segarra (2019) e Branco (2019). Quanto à metodologia empreendida, trata-se de uma pesquisa qualitativa e interpretativa, com traços de pesquisa descritiva e bibliografia, com enfoque feminista interdisciplinar (Rich, 2019), Zolin (2011); considerando que prioriza a análise de dados obtidos a partir do *corpus* a fim de interpretá-lo com base nesses pilares e evidenciar seus significados. O desenvolvimento desta pesquisa se justifica pela contribuição para o fortalecimento dos estudos lésbico-feministas promovendo a visibilidade da produção em torno da lesbianidade no âmbito literário, em especial, do *Graphic memoir*, bem como o estudo da obra de Gauthier, que se mostrou ainda pouco estudada. Como fundamentação teórica, utilizamos os estudos realizados por Hart (2018), Wittig (1980), Rich (2019), Lorde (2019), Sedgwick (2017), dentre outras e outros autores.

Palavras-chave: Lesbianidade. *Graphic memoir*. Continuum lésbico. Epistemologia do Armário.

RÉSUMÉ

LA LESBIANITÉ DANS LE *GRAPHIC MEMOIR* L'ENTERREMENT DE MES EX, DE GAUTHIER

L'objectif principal de cette recherche est d'analyser la lesbianité dans la *graphic memoir* de Gauthier, *L'enterrement de mes ex*, publié en France en 2015 par *6 pieds sous terre*. En 2016, la traduction a été publiée au Brésil sous le titre *O enterro das minhas ex*, par Editora Nemo, filiale du groupe d'Editora Autêntica, avec traduction de Fernando Scheibe. Pour analyser le genre *graphic memoir*, je voudrais souligner qu'il présente des caractéristiques qui peuvent être considérées comme des traits de la littérature contemporaine, étant donné qu'il propose non seulement une fusion entre le texte et l'image, mais aussi le dévoilement de soi dans les années de formation du personnage de Charlotte. Le contexte socio-historique dans lequel le récit est construit, entre 1987 et 1999, souligne la lutte de la communauté LGBT contre les différents stigmates qui lui sont relégués durant cette période. Je mets en lumière les questions relatives à lesbianité dans ce panorama historique, en examinant l'existence lesbienne, l'hétérosexualité et le continuum lesbien discuté par Rich (2019), entre autres auteurs, en observant comment ces concepts opèrent dans l'œuvre en question. Je mets également en évidence comment le concept d'épistémologies du placard de Sedgwick est présent dans l'œuvre analysée, en observant comment le placard fonctionne comme un régulateur, un contrôleur, dans les expériences qui divergent de l'hétérosexualité. Les discussions permettent de se rendre compte que l'élément liquide et la figure de la mer sont une constante dans les textes lesbiens en tant que métaphores de la renaissance, mais aussi de la représentation des relations lesbiennes, comme l'ont déjà souligné Segarra (2019) et Branco (2019). En ce qui concerne la méthodologie entreprise, il s'agit d'une étude qualitative et interprétative, avec des traces de recherche descriptive et bibliographique, dans une perspective féministe interdisciplinaire (Rich, 2019), Zolin (2011), considérant qu'elle privilégie l'analyse des données obtenues à partir du *corpus* afin de l'interpréter et d'en mettre en évidence les significations. Le développement de cette recherche se justifie par sa contribution au renforcement des études lesbiens-féministes, en favorisant la visibilité de la production autour de la lesbianité dans la sphère littéraire, en particulier les mémoires graphiques, ainsi que l'étude de l'œuvre de Gauthier, encore peu étudiée. Comme fondement théorique, nous avons utilisé les études de Hart (2018), Wittig (1980), Rich (2019), Lorde (2019), Sedgwick (2017), entre autres.

Mots-clés: Lesbianité. *Graphic memoir*. *Continuum* lesbien. Épistémologie du placard.

ABSTRACT

THE LESBIANITY IN GAUTHIER'S GRAPHIC MEMOIR *L'ENTERREMENT DE MES EX*

The main focus of this research is to analyse lesbianity in Gauthier's Graphic memoir *L'enterrement de mes ex*, published in France in 2015 by *6 pieds sous terre*. In 2016 the translation was published in Brazil as *O enterro das minhas ex*, by Nemo Publisher, the publisher seal of Editora Autêntica, with translation by Fernando Scheibe. For the analysis, related to the discussion of the genre Graphic memoir, I emphasize that it has characteristics that can be considered traits of contemporary literature; this genre proposes not only the fusion of text and image, but also the unveiling of the self in the formation of the character Charlotte. The socio-historical context in which the narrative is constructed, between 1987 and 1999, points to the LGBT community's struggle against the various stigmas relegated to it during that period. I emphasize the issues surrounding lesbianity within this historical panorama, looking at lesbian existence, heterosexuality and the lesbian continuum discussed by Rich (2019), among other authors, observing how these concepts operate in the work in question. I also observe how Sedgwick's concept of epistemologies of the closet is present in the Graphic memoir under analysis, observing how the closet operates as a regulator, a controller, in experiences that diverge from heterosexuality. These discussions converge to the realization that the liquid element and the figure of the sea are a constant in lesbian texts as metaphors for rebirth, but also for the representation of lesbian relationships, as Segarra (2019) and Branco (2019) have already pointed out. Related to the methodology, this is qualitative and interpretative research, with traces of descriptive research and bibliography, with an interdisciplinary feminist focus (Rich, 2019), Zolin (2011); considering that it prioritizes the analysis of data obtained from the corpus in order to interpret it and highlight its meanings. The development of this research is justified by its contribution to the strengthening of lesbian-feminist studies, promoting the visibility of production around lesbianity in the literary sphere, especially Graphic memoir, as well as the study of Gauthier's work, which has not yet been widely studied. As a theoretical foundation, we used studies by Hart (2018), Wittig (1980), Rich (2019), Lorde (2019), Sedgwick (2017), among others.

Key-words: Lesbianity. Graphic memoir. Lesbian continuum. Epistemology of the Closet.

À Gauthier por seu fazer artístico resistente e inspirador;

A todas as mulheres que se relacionam com mulheres e, principalmente, àquelas que (ainda) não podem ou não sabem como dizer isso em voz alta.

AGRADECIMENTOS

“[...]Subitamente, avisto pequenas ilhas de alegria num mar de dor. As tais ilhas aparecem como quem diz que alguma coisa, apesar de tudo, foi salva. São alegrias das quais não quero me desfazer. Fossem só dor nossas lembranças, nos desapegaríamos. Mas, entranhadas nelas, resistem as pequeninas e ensolaradas ilhas sabotando todo um mar de motivos para esquecer.”(Carla Madeira in A natureza da mordida, 2024, p.11)

Ao PPGL e à UFPB, pela oportunidade de desenvolver esta pesquisa e pelo aprendizado e acolhimento ao longo desse período de doutoramento;

À CAPES pela bolsa concedida, pois sem ela esta tese não seria possível;

À Luciana Deplagne, pela maneira como acolheu a mim e às minhas ideias, por sua energia tão única e vibrante e por seu fazer docente decolonial inspirador;

À Gauthier, pela disponibilidade e gentileza, por ter respondido pacientemente meus questionamentos, partilhado suas experiências de resistência nas artes e pelos materiais disponibilizados;

Ao Fernando Scheibe, tradutor da obra para o português brasileiro, também pela disponibilidade e gentileza quando o procurei e pelo partilhar de sua experiência como tradutor;

À banca de qualificação, Prof^a Dr^a Liane Schneider e Prof^a Dr^a Renata Gonçalves, que tanto contribuiu para o desenvolvimento desta pesquisa, bem como às contribuições da banca de defesa, Prof^a Dr^a Liane Schneider, Prof^a Dr^a Renata Gonçalves, Prof^a Dr^a Joana Ziller e Prof. Dr. Fernando Scheibe, que muito somaram a esta pesquisa. Agradeço a cada professora e professor pela contribuição e por aceitarem o convite;

Ao Grupo de Estudos em Lesbianidades (GEL) da UFMG, liderado pela Prof^a Dr^a Joana Ziller e pela Prof^a Dr^a Dayane Barretos, pelo acolhimento no grupo e pelas inúmeras discussões importantes realizadas;

À Alyere e Elisa, por terem alumiado minhas ideias no início do doutoramento;

À Magna Cely e Anna Patrícia, por terem me acolhido em sua casa nas vezes em que precisei me deslocar para a UFPB;

À Macksa Raquel, a amiga que ganhei no percurso de doutoramento, com quem partilhei esse caminhar entre muitas e muitas conversas sobre as dificuldades e as delícias desse percurso, sempre nos apoiando e torcendo uma pela outra;

Ao psicólogo Robert Almeida, por sua escuta ativa e gentil, que mudou o percurso dos meus dias, me reapresentando a mim mesma e me fortalecendo a cada precioso encontro;

À UFCG, ao coordenador do curso de Letras (português/francês), Lino Dias, pela acolhida e pelo carinho durante o período em que me tornei professora substituta do referido curso, bem como aos alunos que passaram pelas minhas aulas durante esse período;

A todos os professores e professoras que passaram pela minha formação acadêmica desde o início da graduação;

A todas as pessoas queridas que fizeram parte desse processo, que torceram por mim, sempre me motivando a ser melhor, acreditando no meu caminhar, clareando os meus dias e me convocando a viver experiências únicas para além da tese, especialmente a Maria Clara, Ilonita, Alyere, Fernanda, Vanessa, Maria Angélica, Cláudio, Allan, Luanne, Grazielle e Anne Beatriz;

Por fim, agradeço a Deus, a espiritualidade, por ter se feito presente em muitos momentos de incertezas que vivi durante a escrita desta tese. Sou grata pelos inúmeros momentos em que senti que uma graça divina me alcançou, mesmo tendo ouvido tanto que ela não alcançaria pessoas como eu.

“Sei que alguém no futuro também lembrará de nós”
- Safo de Lesbos, fragmento 147.

“Um livro de memórias é, em sua essência, um ato de ressurreição. Quem escreve as próprias memórias recria o passado, reconstrói diálogos. Conjura o significado de acontecimentos há muito adormecidos. Trança os fios da memória, do ensaio, dos fatos e das percepções e os molda numa coisa só. Quem escreve uma memória manipula o tempo; ressuscita os mortos. Dá a si, e aos outros, um contexto necessário.[...] Falo em direção ao silêncio. Jogo a pedra de minha história numa fenda imensa, e meço o espaço vazio pelo som mínimo.”

- Carmen Maria Machado in *A casa dos sonhos*, p.12

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. Tirinha que se tornou referência para o Bechdel Test.....	26
Figura 2. Capa da obra original	40
Figura 3. Capa da obra traduzida.....	40
Figura 4. Ideia inicial de capa	41
Figura 5. Seções da obra O enterro das minhas ex	42
Figura 6. Exemplo de como cada subseção é nomeada.....	43
Figura 7. Excerto da edição imagética de Les Fleurs du Mal.....	50
Figura 8. Exemplo de narrativa gráfica com traços autobiográficos	58
Figura 9. Exemplo de narrativa gráfica com traços autoficcionais.....	60
Figura 10. Processo criativo de La fille dans l'écran.....	64
Figura 11. Exemplo de narrativa gráfica com características metaficcionais e (meta)autoficcionais	65
Figura 12. Excerto de Fun home, Alison Bechdel.....	71
Figura 13. Charlotte no espaço escolar.....	73
Figura 14. Charlotte escuta Rhythm of the Night de Debarge, lançada em 1985.....	75
Figura 15. Na festa do grupo da escola toca All that she wants, de Ace of Base, lançada em 1992	75
Figura 16. Sensualité de Axell Red, lançada em 1993, toca na rádio enquanto Charlotte viaja com sua tia	76
Figura 17. Charlotte utiliza o telefone de disco.....	77
Figura 18. Gauthier utiliza a sequência de quadros para demonstrar marcos temporais	78
Figura 19. Gauthier utiliza as sarjetas como recurso de continuidade.....	80
Figura 20. Recursos de profundidade do desenho que evidenciam a solidão da personagem	81
Figura 21. Aumento das sarjetas para reforçar a ideia de solidão	82
Figura 22. Sarjetas estendidas como recurso de profundidade	82
Figura 23. Fotos dispostas em meio à narrativa	84
Figura 24. Sandrine reproduz discurso de desconfiança em relação ao ser lésbica.....	96
Figura 25. Charlotte e a performatividade de gênero	106
Figura 26. Sandrine chama Charlotte de gouine por querer dormir ao lado dela	109
Figura 27. Charlotte lida com os seus sentimentos no que diz respeito a sua relação difusa com Sandrine	110
Figura 28. Charlotte é ridiculariza por Bruno e seus colegas	116
Figura 29. Sophie tenta definir sua relação com Charlotte.....	117
Figura 30. Os colegas chamam Sophie e Charlotte de gouines	118
Figura 31. Charlotte não consegue entender sua relação com Sophie como lésbica	118
Figura 32. Morgane mostra seu descontentamento com o relato sobre a relação entre Sandrine e Charlotte	120
Figura 33. Charlotte afirma para sua tia que ama mulheres	122
Figura 34. Charlotte e a tia contemplam o mar	123
Figura 35. Última página da obra L'enterrement de mes ex (2015), de Gauthier	124
Figura 36. Última página da obra Écumes (2021), de Ingrid Chabbert e Carole Maurel	125
Figura 37. Última página da obra Le bleu est une couleur chaude (2010), de Julie Maroh	126

LISTA DE TABELAS

Tabela 1. Lista de quadrinhos franceses que tratam sobre a lesbianidade	28
Tabela 2. Significado de cada letra da sigla LGBTQIA+	104

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO I	21
NARRATIVAS GRÁFICAS LÉSBICAS: PERCURSO NA CENA ARTÍSTICA FRANCESA ..	21
1.1. “UM TETO TODO SEU”? : INTRODUÇÃO À CONSTRUÇÃO DE UM LEGADO LÉSBICO NA PRODUÇÃO DE NARRATIVAS GRÁFICAS	23
1.2. LEVANTAMENTO DE OBRAS QUADRINÍSTICAS LÉSBICAS PUBLICADAS NA FRANÇA	27
1.3. SOBRE GAUTHIER E SUA PRODUÇÃO ARTÍSTICA.....	38
1.3.1.A obra <i>O enterro das minhas ex</i>	39
CAPÍTULO II	48
A VIRADA AUTOFICCIONAL DAS NARRATIVAS GRÁFICAS: GRAPHIC MEMOIR	48
2.1. AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E OUTROS CONCEITOS	54
2.2. O AUTOFICCIONAL NAS NARRATIVAS GRÁFICAS	66
2.3. A MEMÓRIA NAS NARRATIVAS GRÁFICAS: COMPOSIÇÃO E ESTRUTURA DO GRAPHIC MEMOIR.....	69
2.3.1. A marcação cronológica em <i>O enterro das minhas ex</i>	74
2.3.2. Disposição dos quadros: os layouts e a representação da solidão de Charlotte.....	79
2.3.3. De que cor é a solidão? os tons de azul, branco e preto	84
2.4. DESDOBRAMENTOS POLÍTICOS DA PRODUÇÃO DE NARRATIVAS GRÁFICAS E A TRADUÇÃO DE NARRATIVAS QUADRINÍSTICAS	86
CAPÍTULO III	90
O CONTINUUM LÉSBICO NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E EPISTEMES LÉSBICAS EM O ENTERRO DAS MINHAS EX	90
3.1. CONTEXTO HISTÓRICO LÉSBICO FRANCÊS DOS ANOS DE 1987 À 1999: ONDE ESTAVAM AS LÉSBICAS?.....	91
3.2. PERCURSO TEÓRICO DO PENSAMENTO LÉSBICO: “...IT IS THE LESBIAN IN US”	97
3.3. “ACHO QUE ELA ME CONFUNDIU COM SAPATÃO! EU LÁ PAREÇO SAPATÃO?”: NOMEANDO O “EU” E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES LÉSBICAS	102
3.4. EPISTEMOLOGIAS DO ARMÁRIO: DA POEIRA DO ARMÁRIO À BRISA DA LIBERDADE	114
CONSIDERAÇÕES FINAIS	127
REFERÊNCIAS	130
APÊNDICE 1. ENTREVISTA COM GAUTHIER	139
APÊNDICE 2. ENTREVISTA COM O TRADUTOR FERNANDO SCHEIBE	152
ANEXOS	160
Tradução das citações das narrativas gráficas mencionadas durante a tese	160

INTRODUÇÃO

Os estudos no âmbito das Ciências Sociais e da Crítica Literária têm avançado, principalmente no que concerne aos caminhos divergentes possíveis em pesquisas sobre a identidade, visto que o avanço do movimento pós-identitário percebe na identidade uma limitação à pluralidade de ser e uma maneira de reforçar uma identidade num panorama de vida heterossexual. Seria, então, necessário destruir as relações de poder e de opressão vigentes no mundo atual e as regras de vida impostas para a construção de um espaço de fato *queer*, como reforça o grupo Mary Nardini Gang, em capítulo escrito na antologia de ensaios *Bash Back! Ultraviolência queer* (2020), em uma perspectiva queer-anarquista. Considerando o termo *queer*, Louro (2020, p.176) explicita que “queer significa colocar-se contra a normalização- venha ela de onde vier”, ainda, para a autora, “a teoria queer permite pensar a ambiguidade, a multiplicidade e a fluidez das identidades sexuais e de gênero, mas, além disso, também sugere novas formas de pensar a cultura, o conhecimento, o poder e a educação.” (Louro, 2020, p.176).

Acredito que tais estudos podem cartografar o debate acerca das experiências lésbicas, ao longo das últimas décadas, sobre reivindicação de espaços, tomada de voz e direito ao amor, dado que ainda não são garantias, e sim, constantes disputas e embates, como destacou recentemente Dedê Fatumma, em seu livro *Lesbiandades* (2023). Destaco, igualmente, que ao discutir as identidades lésbicas não estou reduzindo pautas LGBTQIA+ para “apenas pautas identitárias”, mas colocando-as como pautas políticas necessárias, atentando para a vivência pessoal como política, como espaço de luta e de direitos e onde, de toda forma, somos convocados a tornar o pessoal em público, como movimento de resistência a este mundo onde a heterossexualidade é a norma.

Dito isso, convém destacar o número de países que consideram a homossexualidade como um crime passível de pena de morte ou como passível de pena criminal¹, em 41 países punições são direcionadas a relações lésbicas ou entre pessoas do mesmo sexo, de acordo com a ONG inglesa *human dignity trust*, o que se verifica nas inúmeras violências diárias sofridas pela comunidade LGBTQIA+ ao redor do mundo. São estatísticas alarmantes e enfatizam a luta por direitos ainda ser uma necessidade e

¹ Dados podem ser mais bem observados a partir do mapa disponível no site da organização inglesa *Human Dignity Trust*. Disponível em: <https://www.humandignitytrust.org/lgbt-the-law/map-of-criminalisation/> Acesso em out. de 2023.

não um território conquistado, pois o próprio direito a existir ainda está em fase de consolidação.

Frente a esse panorama, é historicamente reconhecido que a representação da mulher lésbica existe sob imagens estereotipadas ou sub-representações pouco contempladoras da existência lésbica. No entanto, a mulher lésbica tem resistido de diversas formas, de maneira a marcar seu direito a existir e amar outras mulheres, assim, suas produções têm destacado seu poder de resistência e de insubmissão às ordens declaradas pelo sistema heteropatriarcal.

Sei que alguém no futuro também lembrará de nós escreveu Safo de Lesbos no fragmento 147, se é uma referência a um amor ou a história das mulheres que se relacionam com mulheres, não sabemos, mas o fragmento transmite esse porvir esperançoso da lembrança. Safo foi pioneira ao documentar, talvez de forma não intencional à época, a existência de mulheres que se relacionavam com mulheres em 600 a.C., em seus escritos literários. Recorro a ela na introdução desta pesquisa, pois acredito que seu percurso literário justifica o porquê, séculos e séculos depois, a escrita desta tese ainda se faz necessária.

Safo foi constantemente apagada da História e resiste por ser lembrada por alguns que destacam sua importância na história, na literatura e na música. Sob a alegação de ausência de dados concretos, ela se torna um espaço vazio na Historiografia androcêntrica, onde foram criadas diferentes histórias sobre ela, desde a mulher terna à mulher independente e perigosa. Atualmente, o termo *lésbica* é utilizado como associação às mulheres que se relacionam com outras mulheres em referência à Safo, tendo em vista que Lesbos era sua ilha natal e ficou conhecida pela obra da poetisa, dedicada ao amor considerado romântico por outras mulheres.

A necessidade de retirar escritoras lésbicas desse espaço em branco, como o que Safo foi colocada ao longo da história, e deixá-las assumir uma posição visível, com voz potente como produtoras de conhecimento, se faz urgente. Além disso, a existência de Safo de Lesbos nos ratifica que a existência lésbica não é “obra” da contemporaneidade, mas que muito antes de se nomear tal existência como lésbica, mulheres já amavam mulheres e já documentavam de alguma forma esse amor.

O percurso das escritoras na literatura francesa, por exemplo, confirma essa posição documental de seus sentimentos em oposição às descrições masculinas sobre o amor feminino, o desejo e seus corpos. Os escritos de Renée Vivian, Natalie Barney,

Violette Leduc, Monique Wittig, dentre outras², apresentam um universo onde o amor entre mulheres é o centro, se valendo de recursos simbólicos líquidos e elementos da natureza, desenhando um corpo-desejo (Segarra, 2019). Na contemporaneidade, no contexto francês, nomes como o de Ann Scott e Élodie Petit, dentre outras, ecoam na produção literária desse corpo-desejo lésbico. Obras como “*Entre femmes: 300 oeuvres lesbiennes résumées et commentées*”(2015) [entre mulheres: 300 obras lésbicas resumidas e comentadas], organizada por Paula Dumont, destacam esse percurso lésbico ao longo do tempo na literatura, colocando em evidência suas produções e suas trajetórias.

Se estendendo para outros campos de possibilidades artístico-literárias na atualidade, temos as obras quadrinísticas, que têm despontado como um grande setor da produção editorial francesa. O *Festival International de la bande dessinée d'Angoulême* (Festival Internacional de quadrinhos de Angoulême), instituído desde 1974, legitima um longo legado francês na produção de narrativas gráficas, assim como o legado internacional, considerando que também premia obras estrangeiras. O festival igualmente aponta um dado relevante quanto à premiação de obras em sua grande maioria produzidas por homens, pois, em 52 anos de edição, as mulheres só foram ganhadoras do Grand Prix Angoulême [*Grande Prêmio Angoulême*] em 5 edições, uma delas no ano de 2025. Anouk Ricard, francesa, foi a 5ª mulher a vencer o prêmio desde 1974. As demais ganhadoras foram: Florence Cestac (francesa), em 2000, Rumiko Takahashi (japonesa), em 2019, Julie Doucet (canadense), em 2022, e Posy Simmonds (Britânica), em 2024.

No Brasil, a produção de narrativas gráficas por mulheres avança, sobretudo, de forma independente, em projetos de financiamento coletivo como o *Catarse*, com publicações em redes sociais, com destaque para o Instagram. Carol Rossetti, citada por Gauthier em sua entrevista, e outras artistas têm despontado na cena artística de quadrinhos nos últimos anos³.

Nos últimos anos, o cenário da produção de narrativas gráficas como um campo masculino tem sido modificado, mas há muito ainda para avançar, pois um legado de anos de premiações a produções apenas masculinas, onde as mulheres nem figuravam dentre as concorrentes, ainda tem muito a percorrer. Principalmente, se levar em

2 É importante ressaltar que relações entre mulheres também atravessam as experiências de mulheres bissexuais e que muitas escritoras bissexuais documentaram essas relações em seus escritos. Assim, destaco que ao discutir a lesbianidade nesta tese não desconsiderei a existência de mulheres bissexuais e suas contribuições para o registro do amor entre mulheres. Além disso, saliento que relações entre mulheres também atravessam as vivências de mulheres trans lésbicas.

³ <https://minadehq.com.br/banco-de-quadrinistas/> acesso em junho de 2025

consideração que muitas mulheres ainda produzem narrativas gráficas sem uma ascensão editorial, e embora publicadas, ainda não conseguem fazer dessa produção sua principal fonte de renda, nem conseguem o status de artistas, como aponta Gauthier, em entrevista concedida para esta tese (Apêndice 1).

As premiações em festivais são um passo importante para a visibilidade da arte produzida por mulheres, mas é necessário lançar o olhar para o que tem sido produzido longe dos holofotes, nos mercados independentes. Pois, é um mercado em estado em ebulição, principalmente com os recursos de divulgação online, plataformas e redes sociais. Além disso, a carência de referências positivas na representação midiática da lesbianidade, já que é comum em narrativas midiáticas que apresentam personagens lésbicas, elas não terem finais felizes, sendo mortas nos finais das tramas, faz com que a tomada de voz e autoria seja primordial para a representação de narrativas que, embora apresentem complexidades, mantenham a pulsão de vida e a felicidade como possíveis para as personagens lésbicas.

Assim, diante desse contexto, as produções de mulheres lésbicas são marcadas pelo resgate da própria história e do olhar memorialístico empreendido, na direção da conquista de espaço diante dos que são dominados pelo olhar masculino e heteronormativo. Segundo Bourcier, no prefácio do *Manifesto contrassexual* (2014, p.14) de Preciado, “pela primeira vez os gays, as lésbicas e os transexuais começam a escrever sua própria história.”

A partir do que foi exposto, destaco que a narrativa gráfica escolhida para análise nesta tese é *L’enterrement de mes ex* [O enterro das minhas ex], da francesa Gauthier. A autora é apresentada na contracapa de seus livros como ilustradora formada pela *École des Arts Décoratifs de Strasbourg*, integrando o grupo de ilustradores da editora francesa *6 pieds sous terre*, especialista na publicação de quadrinhos e obras infanto-juvenis. A obra foi publicada no território francês em 2015 pela editora *six pieds sous terre*,⁴ especialista na publicação de romances gráficos e livros infanto-juvenis.

Na narrativa em questão, o roteiro se desenvolve pelo olhar de Charlotte, uma jovem que está em busca de entender os seus sentimentos diante das relações que perpassam sua vida, sobretudo sua relação com as mulheres. É um caminho de autodescoberta durante algumas fases de sua vida, abordando situações em torno da lesbianidade em uma mescla de situações tragicômicas.

4 Disponível em: <https://6pieds-sous-terre.com/gauthier/-u950> acesso em março de 2024.

Nesta tese, utilizo a obra em francês e não em português, pois no texto original alguns termos, como *gouines* e *garçon manqué*, são utilizados para se referir a lésbicas no contexto francês, guardam um sentido sociocultural caro para as discussões empreendidas nesta tese. Tendo optado por usar a obra original nas análises, disponho em anexo a esta tese a tradução realizada pelo tradutor Fernando Scheibe, publicada pela editora Nemo em 2016.

Considerarei esse aspecto da obra de Gauthier, em especial, a obra *l'enterrement de mes ex* (2015) [o enterro das minhas ex (2016)] sob o conceito de *graphic memoir*, termo em inglês para narrativas gráficas que remontam à memória cultural, pessoal e histórica, entrelaçada também com relatos autoficcionais. Além disso, a obra recupera a perspectiva literária de *bildungsroman*, ou narrativa de formação, por expor a formação de identidade da personagem em diversos âmbitos: físicos, psicológicos, estéticos e identitários.

O que nomearei aqui como narrativa gráfica memorialística é uma contribuição aos estudos do *Graphic memoir* e ao avanço dos estudos de narrativas gráficas no Brasil. As características de romance de formação fazem parte desse gênero, bem como a premissa do “lembrar para não esquecer”, em uma posição auto documental e autorreflexiva, mesmo que perpassa a autoficção, como será exposto adiante.

Parto do princípio de que as narrativas gráficas guardam semelhanças com a literatura, embora sua estrutura e composição sejam distintas, nesse sentido, considerarei o percurso de discussão da autobiografia e autoficção e termos afins, pois são limítrofes às narrativas gráficas quanto ao aspecto narrativo. No entanto, não estou anulando o fato de narrativas gráficas serem considerados uma arte independente, a nona arte, mas problematizo esse eco com o literário, em uma expansão do discutido em minha dissertação de mestrado, como articularei adiante.

Ademais, ao trazer o conceito de epistemologias do armário apresentado por Sedgwick (2007), intenciono discutir o armário, dentro da obra estudada, além de um dispositivo de regulação, de controle, mas também como espaço de confronto interno diante do olhar externo, no entendimento de si, dos seus desejos e daquilo que perpassa o íntimo.

Destaco que meu projeto de pesquisa sugeria a análise da obra supracitada e dos romances gráficos *Fun home* (2018) e *Você é minha mãe?* (2013), da quadrinista estadunidense Alison Bechdel. Optei por continuar com a análise da obra de Gauthier, a fim de delimitar o escopo da pesquisa em termos culturais e sociológicos. Além de ter

constatado o número reduzido de pesquisas sobre sua produção artística nas pesquisas desenvolvidas no Brasil e no exterior. Buscando oferecer um panorama da produção de romances gráficos lésbicos no território francês, também realizei um levantamento bibliográfico das produções existentes até a publicação desta tese. Assim, acredito que o desenvolvimento desta pesquisa será uma contribuição aos estudos dos romances gráficos lésbicos e auto ficcionais, aos estudos lésbicos, bem como do estudo da produção da referida autora.

Diante do panorama apresentado, temos como pergunta de pesquisa o seguinte questionamento: como a lesbianidade é representada na *Graphic memoir L'enterrement de mes ex*, de Gauthier? Assim, o principal objetivo desta pesquisa é investigar a lesbianidade na *graphic memoir L'enterrement de mes ex* (2015), como objetivos específicos tem por horizonte: a) discutir a *Graphic memoir* e sua composição atrelada ao autobiográfico e auto ficcional; b) discutir a relação entre as narrativas gráficas e o ecoar de vozes lesbianas ao longo da história e na contemporaneidade; c) discutir o percurso do pensamento lésbico na constituição do sujeito lésbico, a formação de identidades lésbicas e o conceito de epistemologias do armário e como se apresentam na obra em estudo.

A pesquisa se caracteriza pelo viés metodológico da crítica feminista, por permear uma abordagem de questões lésbico-feministas (Rich, 2019) (Zolin, 2011). Portanto, se configura como uma pesquisa qualitativa e interpretativa com enfoque feminista interdisciplinar, priorizando a análise dos dados obtidos a partir do *corpus* a fim de interpretá-lo e evidenciar seus significados. Esta pesquisa também possui traços de pesquisa descritiva, levando em consideração a descrição do *corpus* para interpretação e análise (Santaella, 2001), além de pesquisa bibliográfica, pois se apoia em obras previamente existentes (Chizzotti, 2001).

No que diz respeito ao estado da arte, diante da busca no catálogo de Teses e Dissertações da CAPES, nos repositórios de pesquisas de Universidades brasileiras e no mecanismo de busca do Google Acadêmico, encontrei apenas o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC), intitulado “*Romances entrelaçados: relacionamento entre mulheres em narrativas de formação*” de Letícia Veiga Castello Branco, defendido na Universidade de Brasília, a autora empreende uma análise de *o enterro das minhas ex*, de Gauthier, *azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh, *Todos nós adorávamos caubóis* de Carol Bensimon e *Duas Iguais* de Cíntia Moscovich. No mais, algumas pesquisas apenas citam a obra como tendo o tema da lesbianidade, mas não realizam uma análise.

Na análise empreendida por Branco (2019), a autora aponta os traços de romance de formação apresentado nas obras em que analisa, aponta questões sobre descoberta da sexualidade e o fato de tanto *o enterro das minhas ex*, quanto *azul é a cor mais quente* terminarem com a representação do mar. Além de discutir sobre os traços de romance de formação aplicados ao gênero *Graphic memoir*, que também são parte deste estudo, aprofundo os apontamentos iniciais discutidos por Branco (2019), uma vez que expando a investigação quanto a simbologia do mar em narrativas francesas com temática lésbica e como coadunam com a discussão de descoberta de si empreendida na narrativa em análise.

Quanto à organização desta tese, no capítulo I apresento uma introdução à construção de um legado lésbico nas narrativas gráficas, que tem se configurado como um espaço de transgressão diante de um contexto de produção marcado pela heterossexualidade e pelo masculino. Neste capítulo, também apresento um levantamento de narrativas gráficas lésbicas publicadas em território francês e como os dados são úteis para as discussões empreendidas nesta tese, além de apresentar a obra em análise e o percurso artístico de Gauthier.

No capítulo II, discuto a virada autoficcional nas narrativas gráficas, trazendo suas características, fazendo um percurso teórico que perpassa as reflexões tanto sobre o autoficcional, quanto o autobiográfico, metaficcional e (meta)autoficcional, além de abordar a composição e estrutura do *Graphic memoir*, observando como se apresentam na obra em estudo.

No capítulo III, discuto o pensamento teórico lésbico, a construção de identidades lésbicas em *O enterro das minhas ex*, principalmente, no que diz respeito a personagem Charlotte, e o conceito de epistemologias do armário e a forma como o elemento líquido constrói uma metáfora para as relações lésbicas nas narrativas gráficas, além dos acontecimentos que compreendem o período histórico datado na obra em análise: 1987 a 1999. Quanto às análises, elas acontecem de forma concomitante com as discussões teóricas apresentadas, pela necessidade de articulação entre as discussões e as imagens da obra analisada.

Por fim, destaco que embora nosso foco seja discutir e analisar a personagem Charlotte, personagem principal da obra *O enterro das minhas ex*, por vezes, será possível perceber as personagens que estabelecem relação com ela, pois são relações que atravessam suas vivências na narrativa e a evolução da personagem na obra.

CAPÍTULO I

NARRATIVAS GRÁFICAS LÉSBICAS: PERCURSO NA CENA ARTÍSTICA FRANCESA

“[...]Eu escrevo para criar um mundo no qual eu possa viver. Procuro criar um mundo como se cria um determinado clima. Uma atmosfera onde eu pudesse respirar [...] escrever para mim é uma necessidade.”

(Anayde Beiriz, 1980;2005)

A necessidade de um mundo no qual se possa viver supõe um mundo que não é possível. Tendo em conta essa premissa interpretativa básica da citação atribuída à Anayde Beiriz, poeta paraibana⁵, parto da ideia apresentada por Adrienne Rich (2019), estudiosa estadunidense, de que a heterossexualidade compulsória é uma instituição política, sendo a existência lésbica e o *continuum* lésbico formas políticas de enfrentamento a essa instituição, o que reitera o slogan de 1960 de que “o pessoal é político”.

A presença da produção literária lésbica, em especial a produção de narrativas gráficas, destaca a necessidade de se criar um mundo em que corpos lésbicos pudessem existir na literatura e fora dela. Tal emergência é observada desde os escritos do século anterior na França, como explicita Marta Segarra (2019), pesquisadora espanhola, em sua genealogia da literatura lésbica francesa. A instituição de uma heterossexualidade compulsória como norma pública opera na esfera pessoal, estando o que difere dessa norma às margens e, consequentemente, um mundo em que se possa viver para além dessa premissa se torna também um ato político.

Destaco que, como pesquisadora brasileira, considero relevante para o aporte teórico desta pesquisa também o acionamento de vozes de estudiosas(os), pesquisadoras(es) e escritoras(es) latino-americanas(os), que têm construído marcadamente um percurso epistemológico promissor ao abordar as marginalidades impostas aos corpos e vivências de mulheres lésbicas, o tecer de novas epistemologias no Sul Global, como bem intitula Holanda Buarque (2020), se destacará também nos próximos capítulos, bem como vozes de outros espaços geográficos. Sendo assim, embora nesta pesquisa a obra em análise e alguns dos aportes teóricos sejam europeus, aciono, inversamente, autores do Sul Global para pensar vivências europeias marginalizadas, visto que, se por muito tempo nos foi possível investigar o Sul a partir de epistemologias europeias, proponho o movimento contrário, que acredito ser igualmente válido e pertinente.

Diante disso, discutirei neste capítulo como narrativas gráficas têm sido um vetor de enfrentamento político quanto à ratificação de uma existência lésbica e de um *continuum* lésbico. Além de observar como escritoras lésbicas utilizam gêneros literários marginalizados, como as narrativas gráficas, para fazerem emergir suas vozes para

⁵ Destaco que a autora não tratava em suas obras de questões relativas a lesbianidade. Disponho a citação da autora na abertura do capítulo pela reflexão em torno da necessidade da escrita para criar espaços de existência.

poderem construir movimentos de transgressão e resistência. Proponho um levantamento de narrativas gráficas de autoras que fazem desse gênero um espaço para novas epistemologias; criadas por mulheres lésbicas sobre mulheres lésbicas ou que se fale sobre elas e a presença ou não de traduções dessas obras.

1.1.“UM TETO TODO SEU”? : INTRODUÇÃO À CONSTRUÇÃO DE UM LEGADO LÉSBICO NA PRODUÇÃO DE NARRATIVAS GRÁFICAS

A história e a teoria crítica da literatura demonstram que as mulheres produzem literatura desde sempre; a existência de mulheres escritoras desde o período medieval ratifica isso. Porém, no século XX se vê uma maior inserção pública da escrita feminina na literatura de forma, principalmente após a revolução feminista e a publicação em grandes editoras dos textos produzidos por mulheres. As mulheres, que antes eram personagens de histórias escritas por mãos masculinas, tendo sua produção invisibilizada, retomam a palavra para contar as suas próprias histórias, por tanto tempo apagadas (Perrot, 2017) e conquistar espaço em meio a um cânone literário masculino.

Nesse contexto, a presença lésbica na literatura foi ainda mais apagada que a de autoras heterossexuais. Até o início do século XXI, a produção literária lésbica acontecia às margens, bem como as questões lésbicas no movimento feminista, como será exposto adiante, em comparação com a produção de autoras heterossexuais ou de narrativas que tratavam de relações heterossexuais. Diante disso, segundo Aurore Turbiau (2022), pesquisadora da *Université de Lausanne* (Suíça),

a história lésbica perturba os cânones estabelecidos, as normas narrativas, os códigos da língua: além do seu ponto de ancoragem social, amoroso, político e filosófico- segundo o ângulo pelo qual preferimos abordar o sujeito do lesbianismo- ela interroga profundamente o objeto literário e suas definições. (Turbiau, 2022, s.p, tradução nossa)⁶

Quanto ao objeto literário e suas definições, Natalia Borges Polesso (2018, p.4), autora brasileira contemporânea de obras literárias e pesquisadora sobre a literatura lésbica, afirma que “a falta de representatividade no campo literário e a questão da autodeclaração da lesbianidade, no que diz respeito à autoria, são entraves que acabam

6 L’histoire lesbienne perturbe les canons établis, les normes narratives, les codes de la langue : au-delà de son point d’ancrage social, amoureux, politique ou philosophique – selon l’angle par lequel on préfère aborder le sujet du lesbianisme – elle interroge profondément l’objet littéraire et ses définitions. (Turbiau, 2022, s.p)

por criar uma espécie de rede de abordagem específica a essa problemática emergente”. As mulheres lésbicas foram relegadas da produção de conhecimento, tratadas como não pertencentes à produção intelectual, predominantemente heterossexual e masculina (Rago, 2013), mesmo diante de uma emergente produção literária por mulheres heterossexuais.

No cenário atual, observa-se um movimento de resgate dessas obras antes apagadas, seja por editoras, seja por pesquisas acadêmicas, em que a lésbica figura como protagonista de um legado literário, enquanto escritora e personagem. Entre a autoafirmação da lesbianidade por parte das autoras e seu reconhecimento como artistas e escritoras ainda existe invisibilidade. Embora se observem avanços no sentido da difusão de obras sobre o amor entre mulheres, escritas por mulheres lésbicas ou bissexuais, ainda existe muito por avançar. A valorização, na contemporaneidade, de obras híbridas e inespecíficas, como discuto no capítulo II, trouxe também possibilidades distintas de circunscrever o corpo lésbico na literatura e em seus gêneros fronteiriços, como o *Graphic memoir* e demais possibilidades de narrativas gráficas.

Considerando os estudos da pesquisadora francesa Hélène Cixous (2017), as mulheres ainda têm muito por escrever, muito para construir sobre si mesmas historicamente e culturalmente. Resgatando sua força e voz, reinventando uma linguagem que englobe as mulheridades distanciando-se da perspectiva falocêntrica sobre os corpos e vidas de mulheres. Em um “mundo de busca, de elaboração de um saber[...]” (Cixous, 2017, p.130) as mulheres contam sua história, elaborando novos dizeres sobre seus corpos e suas experiências.

Diante desse contexto, destacando o dito por Lorde (2019), escritora e teórica estadunidense, o ecoar de vozes lesbianas faz com que a lésbica saia das margens para um lugar de protagonismo, retomando o poder erótico de sua existência. Consequentemente, os textos produzidos por elas promovem um movimento de transgressão, de transbordamento daquilo que antes era considerado inexplorado, escondido, podendo ter efeito semelhante no leitor/a. Considerando o dito por Michèle Petit (2013), antropóloga francesa, que afirma que

É o texto que ‘lê’ o leitor, que sabe muito sobre ele, sobre regiões nele que ainda não haviam sido exploradas. O texto, de maneira silenciosa, vai liberar algo que o leitor tem dentro de si. E às vezes o leitor encontra ali a energia, a força para sair de um contexto em que estava preso, para se diferenciar, para se libertar dos estereótipos aos quais estava preso. (Petit, 2013, p. 46)

A literatura, assim como as demais expressões de arte, promovem esse encontro energético entre texto e leitor/leitora, criando conexões e espaços que ainda não lhes era possível nomear ou validar. Para Glória Anzaldúa (2017), escritora, o leitor tem se tornado cada vez mais importante nesse processo de encontro, que a autora nomeia como uma “atividade colaborativa”.

Nessa perspectiva, comentando os estudos de Laura Arnés, pesquisadora argentina, Polesso (2020, p.4) destaca que “a literatura é um dispositivo político em que se modulam múltiplas distribuições do que afeta nossos mundos sensíveis e onde novas relações aparecem constantemente entre os corpos.” Sendo, dessa maneira, esse espaço, a literatura tem construído e desconstruído identidades em política, tanto em autoria quanto em protagonismo.

Pensando, pois, a produção teórica e literária lésbica, Polesso (2020), possui uma significativa contribuição para a crítica literária feminista lésbica no Brasil. Em *Sobre literatura lésbica e a ocupação de espaços* a autora diz que

estabelecer identidades não é algo simples quando nos espaços as estruturas da opressão e do privilégio são móveis. Os cruzamentos culturais, econômicos, raciais, de classe, nos interpelam a todo momento, por todos os lados, fazendo com que tudo o que tentemos construir seja sempre muito instável; ainda assim, é preciso estar consciente do/no mundo. (Polesso, 2020, p.2)

O posicionamento de Polesso (2020), envolve a problematização do estar consciente do/no mundo, implicando repensar os espaços tidos como naturalizados, como pertencentes, ou não, a um determinado grupo, a consciência nesse sentido implica também uma ação de transgressão diante do imposto, movimento que parte de uma consciência/ação pessoal para uma consciência/ação coletiva.

Diante disso, no que concerne à produção artístico-literária lésbica, ao longo dos anos uma das tirinhas de Alison Bechdel intitulada *The Rule* [a regra], publicada em 1985 na coletânea de tirinhas produzida pela autora com o título de *dykes for watch out for*, disposta na página seguinte, ficou conhecida por estabelecer um teste “que consiste em uma maneira simples de filtrar filmes de qualidade a partir da forma como as mulheres são neles representadas” (Costa, 2020, p.10). As três regras do teste eram: 1. duas mulheres como personagens da obra; 2. conversarem entre si e 3. falarem de outras coisas que não homens. Embora não tenha sido intenção da autora estabelecer um teste, e sim tratar de forma humorística sobre o tema, essas três regras se tornaram essenciais para pensar a representatividade de mulheres em obras cinematográficas e não somente nelas, de forma que o texto pode ser estendido para os demais espaços de produção artística,

como a literatura, por exemplo. Como a tira abaixo:

Figura 1. Tirinha que se tornou referência para o Bechdel Test



Fonte: (Bechdel, 1986, p.22)

Mais tarde, em novembro de 2013, em seu site⁷, a autora afirma que acredita que a sua amiga, Liz Wallace, que a inspirou a escrever a tirinha sobre o assunto, foi inspirada pelo livro *A room of One's own* (1929) [*Um teto todo seu* (2014)] da Virginia Woolf, no qual a escritora inglesa questiona a representatividade feminina de forma independente e não apenas coadjuvante; atrelada aos personagens masculinos e suas relações amorosas, como se o mundo da mulher fosse o homem.

Embora o teste de Bechdel seja aplicado ao cinema, como discutido na tirinha, em toda obra de Bechdel, é possível verificar que todas as regras do teste sugerido pela autora são seguidas, havendo protagonismo de mulheres, sem personagens homens como temática principal, mas, sobretudo, com o amor entre mulheres pautado em situações cotidianas, colocando a mulher lésbica no centro do protagonismo na narrativa gráfica. A construção de um legado lésbico na produção de narrativas gráficas, reivindicada por Bechdel e outras autoras, como discutirei no tópico a seguir, reitera a importância da construção de epistemologias lésbicas e a produção de narrativas que expandam suas vozes, conforme enunciado por Anzaldúa (2000, p.5) “escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você[...]”.

1.2. LEVANTAMENTO DE OBRAS QUADRINÍSTICAS LÉSBICAS PUBLICADAS NA FRANÇA



Ao longo da realização desta pesquisa, verificou-se uma ascensão das produções a respeito das experiências em torno da lesbianidade em narrativas gráficas. Portanto, decidi acrescentar o levantamento de narrativas gráficas produzidas por autoras francesas sobre essa temática, para evidenciar as discussões aqui apresentadas, bem como trazer uma listagem que contribua com o aprofundamento dos estudos das obras aqui listadas.

A listagem está concentrada em apresentar as produções de narrativas gráficas francesas. Apresento prioritariamente o contexto francês, contudo, ressalto que durante o levantamento observou-se a forte produção desse gênero nos Estados Unidos, com as produções de Alison Bechdel *fun home* (2006) e *Are you my mother?* (2012), além de *spinning* (2017) de Tillie Walden, dentre outras. Os resultados somaram mais de 300 produções com temática LGBTQIA+, entre autoras [e autores], de diversos países. As

⁷ <https://dykestowatchoutfor.com/testy/> acesso em setembro de 2023

fontes de pesquisa utilizadas são os seguintes sites:: 1001heroines.fr, bdtheque.com e babelio.com usando a pesquisa com termos *littérature lesbienne*, *lesbienne*, *BD lesbienne*, *lgbt*, além de listas em sites que indicavam narrativas gráficas com temáticas LGBTQIA+ ou lésbicas⁸. O acesso aos sites aconteceu no intervalo entre 2023 e 2025, observando até a finalização desta tese a possível publicação de novas obras. Elenco, a seguir, na tabela 1, as obras produzidas por mulheres, de nacionalidade francesa, e com personagens lésbicas, recorrentemente como personagens protagonistas.

Tabela 1. Lista de quadrinhos franceses que tratam sobre a lesbianidade

Título	Roteirista e desenhista	Editora	Ano de publicação	Tradução
Princesse aime princesse 	Lisa Mandel	Gallimard	2008	Sem tradução
Le bleu est une couleur chaude 	Julie Marot	Glénat	2010	Português (título: <i>azul é a cor mais quente</i> , tradução de Marcelo Mori) Editora Martins Fontes, 2013. Inglês (título: <i>Blue is the warmest color</i> , tradução de Ivanka Hahnenberger) Editora Turtleback books,

⁸ <https://www.madmoizelle.com/9-bd-lesbiennes-a-decouvrir-pour-changer-de-regard-1119753>

				<p>2013.</p> <p>Espanhol: (Título: <i>El azul un color cálido</i>, tradução de Lorenzo F Días) Malpazo Editorial, 2018.</p> <p>Holandês: (Título: <i>Blau is een warme kleur</i>, traduzido por Jelle De Swert) Editora Glénat, 2019.</p> <p>Dentre outras línguas.</p>
<p>La lumière au fond du placard</p> 	Gami	Dans l'engranage Editions	2012	Sem tradução
 <p>La lesbienne invisible</p>	Murielle Magellan/ Sandrine Revel	Delcourt	2013	<p>Inglês (Título: <i>the invisible lesbian</i>, tradução de Edward Gauvin) Editora Delcourt, 2015.</p>

Rouge Tagada 	Charlotte Bousquet/ Sthéphani e Rubini	Gulf Stream Éditeur	2013	Sem tradução
L'enterrement de mes ex 	Gauthier	6 pieds sous terre	2015	Português (título: <i>o enterro das minhas ex</i> , tradução de Fernando Scheibe) Editora Nemo, 2016.
Super rainbow 	Lisa Mandel	Casterman	2015	Sem tradução
Culottés (1) 	Pénélope Bagieu	Gallimard	2016	Português (título: <i>Ousadas: Mulheres que só fazem o que querem</i> , tradução de Fernando Scheibe) Editora Nemo, 2018.
Luisa ici et là	Carole Maurel	La boîte à bulles	2016	Inglês (Título: <i>Luisa-now and then</i> , tradução de

				<p>Mariko Takami)</p> <p>Editora</p> <p>Humanoides, Inc.</p> <p>2018.</p>
<p>Hana no Breath- Le souffle des fleurs (1)</p> 	<p>Caly</p>	<p>Éditions H2T</p>	<p>2017</p>	<p>Inglês: (Título: <i>Breath of Flowers</i> (1), tradução de editora tokyopop, Editora International Women of Manga) Tokyopop, 2019</p> <p>Alemão: (Título: <i>Breath of Flowers</i> (1), tradução de editora tokyopop, Editora International Women of Manga) Tokyopop, 2019.</p>
<p>Culottés (2)</p> 	<p>Pénélope Bagieu</p>	<p>Gallimard</p>	<p>2017</p>	<p>Português (título: <i>Ousadas: Mulheres que só fazem o que querem</i>, tradução de Renata Silveira) Editora Nemo, 2020.</p>

Narcisse 	Katia Even/ Sokie/ Marina Duclos	Tabou	2017	Sem tradução
Hana no Breath-Le souffle des fleurs (2) 	Caly	Éditions H2T	2018	Inglês: (Título: <i>Breath of Flowers</i> (2), tradução da editora tokyopop, International Women of Manga) Tokyopop, 2019. Alemão: (Título: <i>Breath of Flowers</i> (2), tradução da editora tokyopop, International Women of Manga) Tokyopop, 2019
Claudine à l'école 	Lucie Durbiano/ Jeannie Balas	Gallimard	2018	Sem tradução

<p>Plus au moins : Le printemps, l'été, l'automne, l'hiver (4 volumes)</p> 	<p>Peggy Adams</p>	<p>Atrabile</p>	<p>2018</p>	<p>Sem tradução</p>
<p>Brune Platine</p> 	<p>Marion Mousse/ Lisa Mandel</p>	<p>Casterman</p>	<p>2019</p>	<p>Sem tradução</p>
<p>La fille dans l'écran</p> 	<p>Manon Desveaux/ Lou Lubie</p>	<p>Marabout</p>	<p>2019</p>	<p>Sem tradução</p>
<p>Coming in</p>	<p>Elodie</p>	<p>Payot</p>	<p>2021</p>	<p>Sem tradução</p>

	<p>Font/ Carole Maurel</p>			
<p>Écumes</p> 	<p>Ingrid Chabbert/ Carole Maurel</p>	<p>Steinkis</p>	<p>2021 (nova edição. Primeira edição publicada em 2017)</p>	<p>Espanhol (título: <i>Espuma</i>, tradução de Albert Agut Iglesias) Planeta Cómic, 2020. Inglês (Título: <i>Waves</i>, tradução de Edward Gauvin) 2019 Holandês (Título: <i>Onderstroom</i>, tradução da editora holandesa Daedalus) Editora Daedalus, 2024</p>
<p>Chroniques décalées d'une famille ordinaire</p> 	<p>Séverine Tales</p>	<p>Payot</p>	<p>2022</p>	<p>Sem tradução</p>

<p>De l'intérieur : Deux femmes, un cinquiennat, un bébé</p> 	Francis Buchet/ Dorothée Adam	Delcourt	2022	Sem tradução
<p>Immonde !</p> 	Elizabeth Holleville	Glénat	2022	Sem tradução
<p>Voleuse</p> 	Lucie Bryon	Sarbacane	2022	<p>Italiano (título: <i>Ladra</i>, tradução de Francesco Savino) Bao Publishing, 2023.</p> <p>Inglês (Título: <i>Thieves</i>, tradução de editora Nobrow) Editora Nobrow, 2022.</p> <p>Espanhol: (Título: <i>Ladrona</i>, tradução de Inés Sánchez Mesonero) Nuevo, Nueve</p>

				Editores Alemão (Título: <i>Dieben</i> , tradução de Silv Bannenberg) Editora Reprodukt, 2023.
S'il suffisait qu'on s'aime 	Guillot	Steinkis	2022	Sem tradução
Soixante printemps en hiver 	Ingrid Chabbert e Aimée de Jongh	Dupuis/ Aire libre	2022	Português <i>Sessenta primaveras no inverno</i> (tradução de Renata Silveira). Editora Nemo, 2023.
Corps vivante 	Julie Delporte	Pow pow	2023	Inglês (<i>Portrait of a body</i> , tradução de Helge Dascher e Karen Houle) Editora Drawn & Quarterly, 2024.

Fonte: levantamento realizado através de dados encontrados em sites, na internet.

A coleta de dados acima apresentada revela um número considerável de obras publicadas com representação da lesbianidade, em sua maioria desenhada e roteirizada por mulheres, mantendo um ritmo quase anual de publicações em território francês sobre o tema, desde 2008. É importante ressaltar que existe a possibilidade de publicações anteriores a esse ano, mas foi a data de publicação mais antiga que apareceu com base nos mecanismos de busca utilizados. Algumas obras possuem tradução para o português, mas a maioria ainda carece de tradução, em português e em outras línguas, o que aponta para possibilidades futuras de tradução a serem exploradas pelo mercado editorial. Além disso, observa-se um espaço de 1 a 4 anos entre a publicação do texto original e sua tradução, o que aponta para a tradução como um instrumento político de visibilidade, como discutido posteriormente.

Quanto ao gênero das narrativas gráficas, uma parte apresenta traços autobiográficos e autoficcionais, mas também de ficção e fantasia, com roteiros que versam, principalmente, sobre autodescoberta da sexualidade. Um dado exponencial foi a presença de uma narrativa gráfica com estrutura de mangá, estrutura quadrinística japonesa geralmente lida de trás para frente, escrita por autora francesa e publicada em território francês. Esse gênero foi classificado em 2005 como “*manfra*” ou “*franga*”, de acordo com um dos sites utilizados no levantamento de dados⁹, referência ao mangá produzido em língua francesa e publicado em território de língua francesa com o modelo narrativo e demais detalhes semelhantes ao estilo de mangá japonês.

A presença de narrativas gráficas com tema lésbica de forma fetichizada apareceu dentre os dados listados pelos sites, mas optei por não acrescentar no levantamento aqui apresentado, por considerar o fato de serem obras pensadas por homens para alimentar o imaginário pornográfico sobre as relações lésbicas. Tais obras não dialogam diretamente com as discussões empreendidas quanto ao que discuto aqui como lesbianidade, dado que a difusão fetichizada das relações lésbicas favorece as violências que atravessam esses corpos, através da anulação de sua identidade e destituição da possibilidade do amor entre mulheres. Considero que tal violência dialoga com o conceito de necropolítica elaborado por Achille Mbembe (2020), filósofo camaronês, por evidenciar a soberania imposta pelo direito ou não de existir favorecendo as estruturas de dominação e controle dos corpos de mulheres; anulando as potencialidades e pulsões de vida e existência desses corpos.

É um dado que coaduna com o debate empreendido por Rich (2019) acerca da fetichização dos corpos lésbicos, posto que, segundo a autora, a mídia e a indústria

⁹ <https://www.bdtheque.com/recherche/series/theme=571-manfra-ou-franga> acesso em agosto de 2024

pornográfica contribuíram e contribuem para a sexualização dos corpos lésbicos e, por conseguinte, para a sua invisibilidade e marginalização. A pornografia promove a objetificação do corpo lésbico, deslocando-o de um espaço-corpo onde as possibilidades de afeto entre mulheres são possíveis, destituindo esses corpos do amor (Rich, 2019) (Lorde, 2019).

Em suma, o levantamento expõe uma produção emergente de narrativas gráficas por mulheres, sobre o amor entre mulheres, produzindo novas narrativas sobre os corpos e experiências, indo de encontro ao olhar fetichizado e sexualizado da sociedade.

Diante desse levantamento e das múltiplas possibilidades de *corpus* a serem escolhidos, permaneci com a escolha por analisar a *Graphic memoir L'enterrement de mes ex* (2015), de Gauthier, pois a considerei inovadora ao abordar os dilemas de Charlotte quanto à sua sexualidade, resgatando essa realidade que atravessa vivências não somente lésbicas, mas, também, de outras dentre a comunidade LGBTQIA+. Dada a importância da produção de Gauthier, esquecida pela academia ao longo dos anos, frente à diminuta leva de trabalhos que a estudam, e a importância da visibilidade de obras sobre a temática, discuto sua obra lançando olhar sobre o protagonismo de Charlotte. Portanto, no próximo tópico, apresento uma introdução à produção artística de Gauthier e ao *corpus* em estudo.

1.3.SOBRE GAUTHIER E SUA PRODUÇÃO ARTISTICA

Anne-Charlotte Gautier, que assina suas obras como Gauthier, é apresentada na contracapa de seus livros como ilustradora formada pela *École des Arts Décoratifs de Strasbourg* integrando o grupo de ilustradores da editora francesa *6 pieds sous terre*¹⁰. *O enterro das minhas ex* foi publicada no território francês em 2015 pela editora citada, especialista na publicação de romances gráficos e livros infanto-juvenis.

A editora *6 pieds sous terre* e a editora mesma (em partes) apresentam um pequeno texto de apresentação de Gauthier:

Gauthier passou os anos 80 na região parisiense, vendo televisão e lendo quadrinhos. Apesar da baixa visão, sua dislexia e um diploma de técnico em desenho gráfico, Gauthier muito rapidamente tornou-se autora de quadrinhos. Hoje, Gauthier vive e trabalha em Estrasburgo (Baixo Reno) e segue uma dieta

10 Disponível em: <https://6pieds-sous-terre.com/gauthier/-u950> acesso em março de 2024.

macrobiótica. Ela é uma das estrelas da jovem editora Misma, de Toulouse. *O enterro das minhas ex* é a sua primeira grande história em 6 *Pieds sous terre*.¹¹

Em 2016, a obra foi traduzida por Fernando Scheibe e publicada pela editora Nemo, selo editorial do grupo Autêntica. Em ambas as editoras, no Brasil e na França, em 2013 e 2018, foi publicada a narrativa gráfica *Justin*, também produzida por Gauthier. *Justin* também conta com tradução para o espanhol publicada pela Diminuta Editorial em 2014. Inicialmente, tal obra foi publicada pelo *Institut Pacôme* sob o título de *Justine*.

Atualmente, também publica pela editora francesa Misma¹², onde publicou *Peau de lapin* [pele de coelho], também uma narrativa gráfica, descrita pela editora como autobiográfica, publicada originalmente em francês em 2009, em espanhol em 2014 pela Diminuta Editorial e, reeditada em francês pela editora francesa misma em 2023. Em 2014, *peau de lapin* ganhou o prêmio de melhor cenário no *Prix lycéen de la BD*.¹³ Com uma ampla produção publicada¹⁴, Gauthier também colabora com outras editoras, além de produzir ilustrações e quadrinhos em seu Instagram, com temáticas LGBTQIA+, comercializando de forma independente parte de suas ilustrações.

Pela Editora Labrys Gauthier publicou, em 2025, *L'AQAB Catch Club*, uma coletânea de quadrinhos com temática queer e erótica, que Gauthier assinou a capa sob o nome de Baz Gauthier.

A produção de Gauthier tem sido profícua nos últimos anos, transitando entre a publicação de obras por editoras e publicações independentes, mas mantendo-se constante ao longo dos anos, priorizando as temáticas que dizem respeito às vivências LGBTQIA+, dando destaque para a posição política que tais existências ecoam na sociedade, bem como sua posição de resistência e enfrentamento em uma sociedade que preza a heterossexualidade como instrumento compulsório.

1.3.1. A obra *O enterro das minhas ex*

11 Gauthier a passé les années 80 en région parisienne à regarder la télé et à lire des bandes dessinées. Malgré sa vue basse, sa dyslexie et un Brevet de « technicien dessinateur maquettiste », Gauthier s'est très vite mise en tête de devenir « Auteur de bandes dessinées ». Aujourd'hui Gauthier vit et travaille à Strasbourg (Bas-Rhin) et suit un régime macrobiotique. Elle est l'une des auteures vedettes de la jeune maison d'édition toulousaine Misma. *L'enterrement de mes ex* est son premier grand récit chez 6 *Pieds sous terre*.

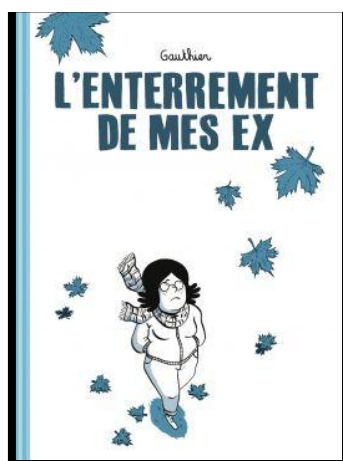
12 Disponível em: <https://www.misma.fr/gauthier/> acesso em nov. de 2023

13 Disponível em <https://www.toutenbd.com/actualites/prix-lyceen-de-la-bd-le-palmares-2014/> acesso em maio de 2024.

14 Mais sobre a produção artística de Gauthier pode ser consultada em seu site <https://www.acgautier.com/home.html>

Diante do cenário de produção artística de Gauthier, *o enterro das minhas ex*, publicado originalmente em 2015, teve uma recepção positiva sendo publicado em português no ano seguinte pela editora Nemo, avaliado por sua editora original, *6 pieds sous terre*, como “a primeira grande narrativa de Gauthier”.

Figura 2. Capa da obra original



Fonte: Gauthier (2015)

Figura 3. Capa da obra traduzida



Fonte: Gauthier (2016)

A concepção inicial da capa da obra, apresentada na figura 4, enfatiza o conceito de enterramento em harmonia com o título, conforme ilustrado abaixo em arquivo cedido por Gauthier. Além disso, na capa da obra publicada a ideia de morte se apresenta através do simbolismo das folhas de árvores do tipo Acer, Bordo, que representam geralmente o outono, estação conhecida como período de transição e renovação. O título remete

também a uma ideia tragicômica, que Gauthier reitera em resposta em entrevista disposta em anexo a esta tese (Apêndice 1)

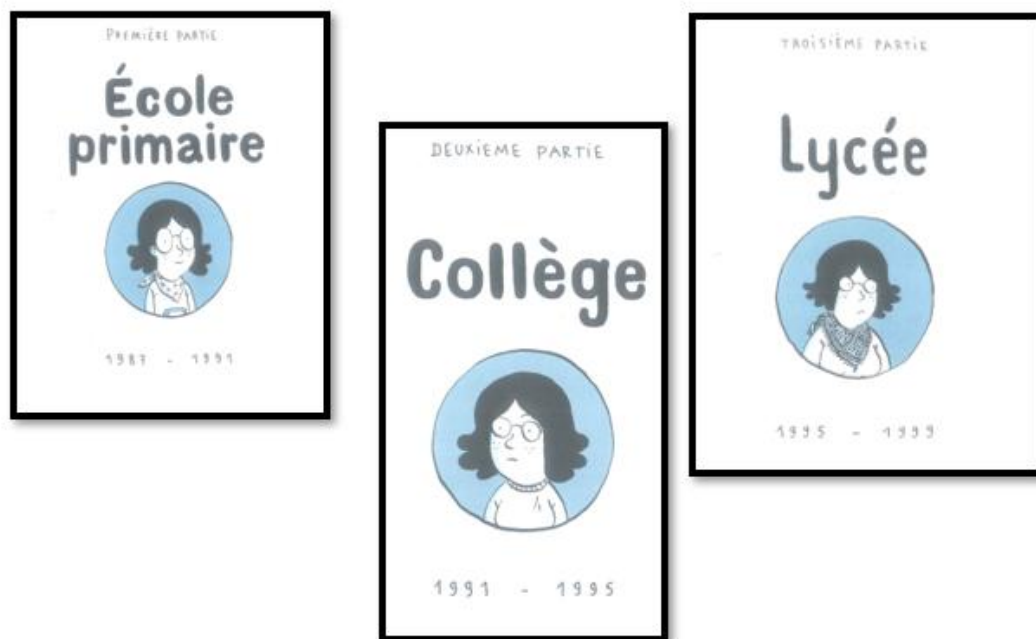
Figura 4. Ideia inicial de capa



Fonte: Arquivo pessoal de Gauthier

O enredo se passa na França entre os anos de 1987 e 1999 e acompanha a personagem principal, Charlotte, em seu percurso inicial de vida na descoberta da sua identidade, em especial, da sua lesbianidade. Gauthier divide as datas em três períodos que disponho abaixo, na figura 5, tal qual disposto na obra, e em cada seção temos subseções dedicadas a cada relação que perpassa Charlotte. A divisão das seções, apresentadas na figura 5, remetem a lápides, o que reforça a ideia de enterramento apresentada no título.

Figura 5. Seções da obra *O enterro das minhas ex*¹⁵



Fonte: Ilustrações de Gauthier (2015)¹⁶

O público leitor então acompanha, conforme as datas e o período escolar de Charlotte, sua busca por entender a si mesma e as relações que a circundavam desde o início de sua adolescência até o início de sua vida adulta. Charlotte vive os seus dias sem entender o que sente pelas pessoas que atravessam a sua vida, principalmente as mulheres: sejam as que aparecem em contextos midiáticos, sejam as que fazem parte de sua vida pessoal. A narrativa se desenvolve com o desdobramento de várias situações tragicômicas na sua jornada pessoal, que dialogam com o título, que enquanto narrativa gráfica se assemelha com o estilo tragicômico empreendido por Alison Bechdel em *Fun home: uma tragicomédia em família* (2006).

A personagem, em sua jornada de autodescoberta, vive, então, a experiência comumente nomeada de “estar no armário”, termo utilizado para se referir a pessoas LGBTQIA+ que ainda não fizeram pública sua orientação sexual, contexto que também discuto posteriormente nesta Tese. O público leitor é apresentado aos saberes que se

15 Tradução: Primeira parte: Anos iniciais do ensino fundamental/ Segunda parte: Anos finais do ensino fundamental/ Terceira parte: Ensino médio. As traduções dos excertos da obra de Gauthier constarão em anexo à esta Tese. Para os demais exemplos que ainda não possuem tradução oficial, a tradução constará em nota de rodapé.

16 As imagens, originalmente, não possuem borda na narrativa gráfica. Acrescentei bordas a fim de delimitar apenas o espaço da imagem dentro do arquivo da pesquisa.

formam dentro dessa experiência de Charlotte e quais os efeitos no seu entorno social e na forma como ela se autopercebe.

As subseções trazem os nomes das relações que, uma a uma, vão atravessando Charlotte no seu caminho em busca de si mesma, como exemplificado na figura 6. Os títulos são: Jeanne, Stéphanie, Cécilia et Nathalie, Antoine, Mademoiselle Boon, Sophie, Tatiana, Matthieu e Sandrine, sendo esta última o enredo mais longo. Não só personagens femininas aparecem nas subseções, mas também personagens masculinos.

Figura 6. Exemplo de como cada subseção é nomeada



Fonte: Gauthier (2015)¹⁷

Além disso, nem todas as relações apresentadas são afetivo-sexuais, contudo, algumas levam Charlotte a questionar sua sexualidade ou adicionam um ponto de interrogação às significativas questões já existentes em seu imaginário. Acrescento a seguir, resumo de cada subseção.

A primeira história, da seção *école primaire* [anos iniciais], é dedicada a Jeanne, personagem jogadora de vôlei do mangá e anime *Jeanne et Serge* [Joana e Sérgio ou *Attacker you!*], famoso nos anos 80. Jeanne e Serge são um casal de jogadores de vôlei no anime, ao assistir pela TV, Charlotte se encanta com a possibilidade apresentada nos diálogos do anime “*Jeanne et Serge coup de foudre, match de volleyball*”. Além da possibilidade apresentada de após a partida de vôlei os personagens dizerem “à la douche” [para o banho]. Charlotte aparenta se imaginar estar em um banho com Jeanne e se assusta diante de seu próprio pensamento. Na esperança de viver tal experiência, solicita a sua

17 Tradução em anexo (Anexo 1). Tendo em vista a existência de uma tradução para o português brasileiro publicada pela editora Nemo, realizada por Fernando Scheibe, disponho a tradução de todos os excertos da obra em anexo .

mãe que a matricule no vôlei, mas suas expectativas são logo frustradas. Charlotte não consegue, por timidez, ter um bom desempenho no jogo nem ir para a ducha juntamente com as demais jogadoras, optando por tomar banho em sua casa.

Na história dedicada a Stéphanie, Charlotte conversando com suas atuais amigas, comenta sobre a Stéphanie ter um ar simpático, afirmativa que suas amigas declinam por considerarem que Stéphanie nunca será amiga delas, avaliando o fato de que só brinca com garotos. Nesse enredo, Stéphanie é apresentada como uma menina que performa masculinidade, já que praticava skate, subia em árvores e fazia os meninos obedecerem a tudo que dizia, além de suas roupas e acessórios serem muito próximas das consideradas masculinas. Encantada por tudo que Stéphanie representava, Charlotte se dedica a montar estratégias para se aproximar dela e se tornar amiga. Ela opta, então, por praticar judô na mesma escola de Stéphanie, consegue uma aproximação com ela que ainda a cumprimenta, mas não consegue estabelecer uma conversa e perde a oportunidade, além de quebrar o braço durante a aula. Charlotte termina deitada em sua cama, em casa, lendo o quadrinho do Tintin, quadrinho do artista belga Hergé, com o braço engessado.

Na história dedicada a Cécilia e Nathalie, o retorno às aulas fez Charlotte mudar de visual e apostar em acessórios e roupas muito próximas das utilizadas por Stéphanie, com o desejo de conseguir fazer parte do grupo dos meninos. Com esse objetivo, suas amigas Cécilia e Nathalie são deixadas de lado por Charlotte sob a afirmação de que ela não brincava com brincadeiras de meninas. Aceita no grupo dos meninos, Charlotte se recusa a se aproximar de Cécilia e Nathalie, o que leva as duas a chamá-la, pela primeira vez desde o início da narrativa, de “*garçon manqué*”, que em uma tradução livre seria garoto em falta, mas que se traduz geralmente como sapatão. Diante dessa afirmação por parte das amigas, Charlotte apresenta uma expressão de choque e as cenas seguintes aparecem com ela retirando os acessórios que, aparentemente, julga como sendo os responsáveis por ser vista dessa forma: o boné e seu lenço no pescoço; acessórios considerados masculinizados. No dia seguinte, Charlotte tenta impressionar Cécilia e Nathalie jogando futebol sozinha, mas termina por tropeçar na bola e as amigas saem se recusando a verem tal cena, enquanto Charlotte termina sozinha e com ar derrotado e solitário.

Na história dedicada a Antoine, na esperança ainda de fazer parte da turma dos meninos e não permitindo a presença de Cécilia e Nathalie, Charlotte tenta impressioná-los ensinando técnicas de autodefesa que ela mesma criou na tentativa de ganhar espaço e voz dentre eles, o que funciona pois ela passa a ser chamada pelos meninos para se sentar na mesma mesa que eles durante o intervalo. Nesse interim, Antoine, um menino

de outro grupo aponta o boné de Charlotte como ridículo, o que leva os meninos a torcerem para que ela bata nele, já que sabia autodefesa. O resultado foi Charlotte tendo um apagão depois de ser agredida no rosto por Antoine. A situação gera uma situação ridicularizante para Charlotte, que sofre então com os deboches quanto ao poder de sua autodefesa.

Na história dedicada a Senhorita Boon, Charlotte se apresenta como a aluna que sempre tenta participar ativamente das aulas, sempre na intenção de chamar a atenção de sua professora. Se os colegas estavam brigando, ela também se encarregava de chamar a professora Boon para resolver o problema. Na piscina, ela também tentava impressionar, mostrando que sabia nadar, mostrando seu maiô novo, que sabe sair da piscina sem escada e que sabe pular na água, mas em uma determinada situação não percebe que nenhum dos colegas está na piscina e que está cheia de vômito de um dos colegas, só percebendo muito depois. Charlotte termina ridicularizada.

Já na seção que compreende o *Collège [anos finais]*, temos a história dedicada a Sophie, uma jovem vinda da Alsácia, que passa a estudar na mesma escola de Charlotte e morar na frente da casa dela. Ela se torna melhor amiga de Charlotte, sempre juntas nos momentos na escola e fora dela; a primeira vez que Charlotte tem esse tipo de conexão. Charlotte relata suas lembranças dos detalhes dessa conexão, tanto do ponto de vista sentimental quanto dos acontecimentos ocorridos entre elas, levando a personagem a questionar “se uma amiga causa sempre esse efeito”. Elas dormiram juntas repetidas vezes, o que levou a criação de uma conexão mais intensa entre elas e a um beijo dado por Sophie.

Elas continuaram juntas por 1 ano e meio, sempre às escondidas, embora a proximidade entre elas rendesse comentários na escola que afirmavam serem “lésbicas”, o que elas ignoravam. Charlotte afirma estar vivendo algo grande e verdadeiro e, por isso, despreza os comentários, mas quando Sophie tenta conversar a respeito na tentativa de entender a relação entre elas, Charlotte recua e se decepciona pois não via a “amizade” como “lesbianidade”. A conversa leva Sophie a se afastar completamente de Charlotte. Na tentativa de se vingar pelo aparente abandono, Charlotte escreve uma carta de amor falsa em nome de Sophie, que retruca depois com um bilhete dizendo “nunca mais quero ver você.” O que Charlotte nomeia como sua primeira desilusão amorosa.

A história dedicada à Tatiana descreve a relação conflituosa de Charlotte com o serviço de acompanhante sexual via telefone, que ela contrata à noite de maneira escondida, onde a pessoa do outro lado da linha descrevia como estava vestida e o que

estava sentindo com um tom sexual. Charlotte se vê perdida no meio de toda a informação que domina seu pensamento nos dias seguintes, até que a conta de telefone chega e é questionada por sua mãe em relação aos telefonemas emitidos para um “número especial” de madrugada, o que Charlotte desconversa e é “salva” pelo fato de o número não estar completo na conta do telefone, impedindo sua mãe de retornar a ligação para saber do que se tratava.

Na história dedicada a Matthieu, Charlotte lida com a partida de Sophie que se muda de cidade, o que leva ela a esquecer pouco a pouco a figura de Sophie. Diante das novas amigas, Camille e Claire, Charlotte se considera agora adulta e que faz coisas de adulto: como andar na região da Défense, região ao norte de Paris que abriga um dos maiores distritos comerciais, fumavam cigarros e bebiam Malibu de coco [rum saborizado]. Diante desse contexto, Charlotte e suas amigas são convidadas para sua primeira grande festa. Matthieu é considerado bonito pelas amigas de Charlotte, interpelada sobre o que acha, Charlotte não consegue responder.

Na festa ao som das músicas do momento, Matthieu elogia Charlotte, que tempos depois a convida para dançar e apresenta um amigo, chamado Bruno, que se declara para ela enquanto dançam. Eles são percebidos pelo restante dos integrantes da festa que incentivam para que se beijem. Bruno beija Charlotte que desaprova a atitude e pergunta se ele enlouqueceu. Diante da desaprovação, Bruno humilha Charlotte em público dizendo que não era sério, e pergunta se ela se achava tão irresistível assim. Diante da humilhação pública, Charlotte vai embora chorando sozinha.

Na seção Lycée [*ensino médio*], a história dedicada a Sandrine, a relação mais longa de Charlotte na narrativa, a personagem descreve suas mudanças físicas no espaço de transição entre o ensino fundamental e o ensino médio e as dificuldades de adaptação na escola nova, até conhecer Sandrine, uma colega de sala. Elas se tornam melhores amigas, mas logo, a amizade leva a uma relação amorosa conflituosa, dado que as atitudes e falas de Sandrine sobre a própria relação revelam seu preconceito com a lesbianidade, embora esteja em uma relação evidentemente lésbica com Charlotte.

Enquanto Sandrine viaja para a Espanha, Charlotte pensa na relação e cogita pedir em namoro, mas no retorno, Sandrine informa que conheceu um rapaz e que não é mais virgem. A informação parte o coração de Charlotte, que apostava nessa relação, o que provoca um distanciamento de Sandrine. Charlotte então se isola até ser procurada por Morgane, uma de suas amigas em comum com Sandrine, que estranha seu sumiço. Ao relatar o que aconteceu, a amiga com cara de desaprovação pega suas coisas e vai embora.

Dias depois Sandrine envia mensagens para Charlotte anulando toda a relação e dizendo que ela inventou mentiras.

Por fim, a parte dedicada ao desfecho da narrativa, nos apresenta Charlotte em uma viagem para o litoral com a sua tia, onde pela primeira vez ela afirma seu interesse romântico por mulheres, sendo totalmente acolhida por sua tia. As cenas seguintes mostram Charlotte diante da imensidão do mar, contemplando a morte da relação com Sandrine, bem como, de forma evidente, sua transformação diante do ocorrido, levando para um espaço simbólico e físico de maior liberdade diante dos dilemas vivenciados anteriormente.

A sucessão de acontecimentos vivenciados pela personagem evidencia o trânsito de vivências experienciadas por Charlotte. O vínculo de Charlotte com outras mulheres gera experiências que refletem em sua vida pessoal e no seu conhecimento sobre si mesma. Ademais, a experiência de estar no armário atravessa suas experiências, Charlotte é tirada e colocada no armário diversas vezes, assim como faz com Sophie, ao escrever uma carta de amor pública de Sophie para ela.

A narrativa trata de experiências íntimas do processo de autodescoberta de Charlotte, mas quando as narrativas gráficas começaram a girar em torno de um “eu”? Tendo realizado essa apresentação da obra e dos temas que serão discutidos ao longo desta tese, seguirei para a discussão sobre a virada autoficcional das narrativas gráficas, considerando quando e como elas começaram a considerar o discorrer sobre si.

CAPÍTULO II

A VIRADA AUTOFICCIONAL DAS NARRATIVAS GRÁFICAS: GRAPHIC MEMOIR

Através da narração da nossa própria história, encontramos os sinais da nossa vida que dizem “eu existi, e eu existo, e isto é como e por quê”. Ao contarmos nossa história, criamos o nosso próprio sentido. Através do processo de escrever e desenhar a nossa história, podemos entender e comunicar com nós mesmos, e, às vezes, encontrar a nós mesmos frente a frente com a nossa própria complexidade. Com a nossa própria grandeza. Através do compartilhamento, afirmamos a nossa individualidade, a nossa expansividade e a nossa humanidade. (Hart, 2018, p.174, tradução nossa)¹⁸

18 Through the telling of our own story, we find the signs in our life that say “I have existed, and I exist, and this is how and why”. Through telling our story, we create our own meaning. Through the process of writing and drawing our story, we can understand ourselves, communicate with parts of ourselves, and sometimes find ourselves face-to-face with our own complexity. With our own largeness. Through sharing, we assert our individuality, our expansiveness, and our humanity. (Hart, 2018, p.174)

As narrativas gráficas têm estado cada vez mais presentes no mercado editorial. A fusão entre imagem, herdando a organização em quadros já conhecida das histórias em quadrinhos, com a estrutura dos textos narrativos, tem conquistado progressivamente mais leitoras e autoras a produzir suas obras nesse gênero. Sejam em produções independentes, sejam em produções editoriais, elas têm sido amplamente divulgadas e produzidas (Alary, 2018), além de contribuir como um vetor para ampliar discussões acerca dos mais diversos temas, desde sua composição orgânica, enquanto produto, à sua narrativa.

Eisner (2005, p.7), quadrinista estadunidense, afirmou em seu estudo intitulado *narrativas gráficas* que as histórias em quadrinho eram “um veículo literário problemático” devido à grande presença de imagens e a intensificação da necessidade de se apresentar uma “sofisticação literária” e, em contrapartida, gerou pré-julgamentos quanto a sua composição e literariedade. Na contemporaneidade as narrativas gráficas têm se apresentado sob diversos termos, *Graphic novel*, romance gráfico e afins, o que, para Barbara Postema (2018), estudiosa das narrativas gráficas e professora de literatura na Nova Zelândia, parece tentar atribuir aos quadrinhos um tom diferente e menos atrelado à literatura juvenil; público com o qual constantemente se associa as produções em quadrinhos. A autora ainda aponta problemáticas quanto ao viés teórico-acadêmico para se analisar as produções quadrinísticas, se estão mais atreladas ao literário e ao cinema ou se deveria partir da criação de uma base teórica independente, como tem sido a opção de muitos estudiosos do gênero reconhecendo-o como um gênero autônomo de outras manifestações artísticas.

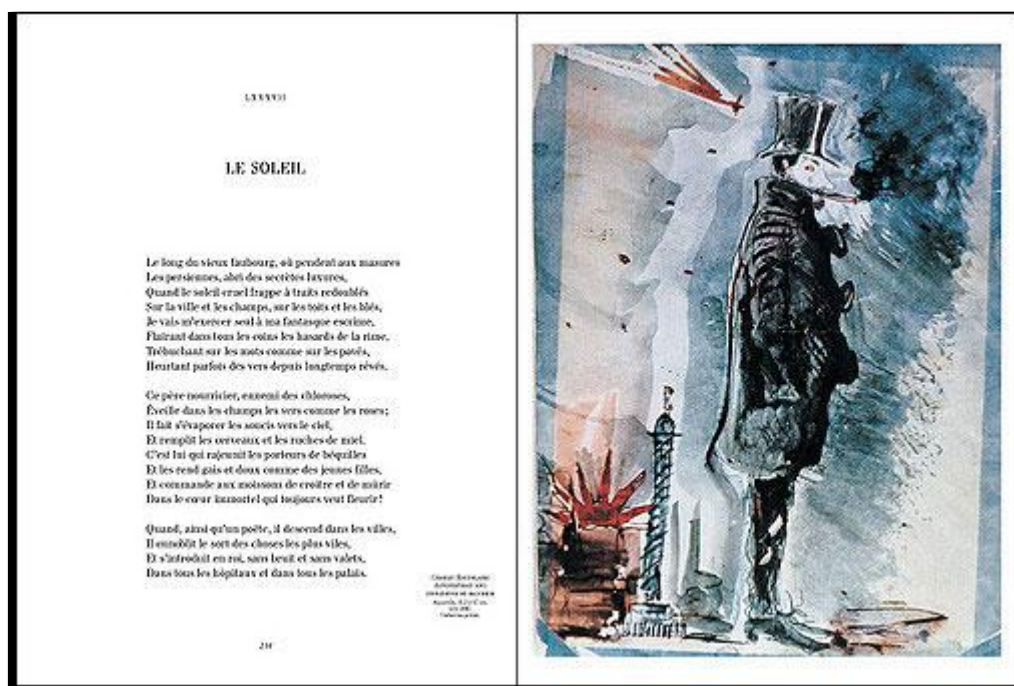
Para Florencia Garramuño (2014), pesquisadora que tem se dedicado ao estudo da relação da literatura com outras manifestações artísticas, em sua obra intitulada *Frutos extraños: sobre a inespecificidade na estética contemporânea* analisa como a inespecificidade e o não pertencimento a categorias pré-determinadas são características das obras contemporâneas, o que engloba consequentemente as narrativas gráficas. A autora destaca que se trata de um

[...] não pertencimento a uma ideia de arte como específica. Seria precisamente porque a arte das últimas décadas teria abalado a ideia de uma especificidade, além da especificidade do meio, que cada vez há mais arte multimídia ou o que poderíamos chamar de “arte inespecífica” (Garramuño, 2014, p. 16)

A inespecificidade das obras contemporâneas relegou-as às margens das produções artísticas, como destaca Eisner (2005) ao comentar a trajetória das obras

quadrinísticas, uma vez que a ideia de não pertencimento se refere à mistura de diversas manifestações, como a literatura e as diversas formas de arte imagéticas. Por exemplo, o livro *Les Fleurs du Mal* de Baudelaire, clássico da literatura francesa, publicado em 2007 pela *Éditions Diane de Selliers*, foi ilustrado por pinturas do movimento simbolista e o decadentismo em uma relação de complementaridade entre as duas artes, não intencional na gênese das duas obras. Diante dessa fusão, como classificar tal edição?

Figura 7.Excerto da edição imagética de *Les Fleurs du Mal*



Fonte: Fnac¹⁹

Assim, para Garramuño (2014), a inespecificidade das obras contemporâneas correlaciona artes canônicas ou artes canônicas e artes marginais, ou a própria criação de novas formas de arte, resultando no que a autora nomeia de “frutos estranhos e inesperados”. Nesse sentido, a autora explica que são:

[...]difíceis de ser categorizados e definidos, que, nas suas apostas por meios e formas diversas, misturas e combinação inesperadas, saltos e fragmentos soltos, marcas e desenquadramentos de origem, de gêneros – em todos os sentidos do termo- e disciplinas, parecem compartilhar um mesmo desconforto em face de qualquer definição específica ou categoria de pertencimento em que instalar-se. Nem um local nem noutro, nem de um ou de outro lugar, nem

19 <https://www.fr.fnac.ch/a10476663/Charles-Baudelaire-Les-Fleurs-du-Mal-de-Charles-Baudelaire-illustrees-par-la-peinture-symboliste-et-decadente> acesso em abril de 2024.

numa disciplina nem noutra, trata-se de obras que não são necessariamente semelhantes em termos exclusivamente formais. Algumas destas obras se equilibram num suporte efêmero ou precário; outras exibem uma exploração da vulnerabilidade de consequências radicais... (Garramuño, 2014, p.11-12)

Nessa perspectiva, “nem em um local nem noutra, nem de um ou de outro lugar” foi durante o século XX e início do século XXI o dilema das narrativas gráficas que levou a inúmeros estudos em literatura e nas artes visuais, questionando aspectos literários e aspectos multimidiáticos. Como pesquisadora em literatura, tenho defendido a leitura de que as narrativas gráficas comportam aspectos literários em sua composição, desde aspectos narrativos à literariedade, de modo que tenho utilizado, bem como produzido, estudos que corroboram com esse olhar literário para o gênero.

O meu primeiro artigo sobre narrativas gráficas questionava justamente a relação entre literatura e outras artes, com discussões iniciais sobre a proximidade relegada às obras quadrinísticas com a literatura infanto-juvenil, discussão que também fez parte do meu trabalho de conclusão de curso de graduação. Alguns anos depois, em minha pesquisa de mestrado, a partir dos estudos de Deleuze (1988), filósofo francês, e seu conceito de Dobra, tratando a obra em análise como romance gráfico que, por essa óptica de Dobra, se tratava de uma dobra do romance, uma continuidade reatualizada do romance, enquanto o romance em si era uma dobra da literatura, consequentemente uma dobra da arte. Em minha pesquisa de mestrado discutia que

as dobras estão interligadas, não são dobras separadas continuamente, mas continuamente imbricadas. Nessa perspectiva, embora se faça dobras, o corpo, que nesse caso consideramos como sendo a literatura, não se dissolve, poderíamos dizer que ao constituir-se uma dobra não perde a essência, pois a dobra não se separa do corpo que a constitui. Assim como um origami, como nos apresenta Deleuze (1988), constituído de possíveis infinitas dobras, o corpo, - a literatura -, admite dobras também ao infinito sem que a sua essência, - a literariedade -, seja perdida. (MIRANDA, 2019, p.21)

Partindo da constatação estruturada anteriormente, nesta pesquisa parto do princípio de que o *Graphic memoir*, semelhante ao romance gráfico, possui também traços literários. Nesta tese, as discussões sobre a narrativa gráfica ganham outra dimensão ao considerar o conceito de *Graphic Memoir*, termo utilizado para as narrativas gráficas com características autobiográficas que exploram acontecimentos da vida de maneira memorialística, mapeando uma vida, como ressalta Kyler (2010), professora-pesquisadora da *Washington & Jefferson College*. Com tais características, o *Graphic memoir* tem se apresentado como espaço profícuo para o ecoar de vozes e imagens que

retratam as mais diversas experiências pessoais, sociais e políticas. De acordo com a socióloga argentina Leonor Arfuch (2009, s.p, tradução nossa), as obras na cultura contemporânea são “uma proliferação de vozes que se esforçam para serem ouvidas, disputando espaços éticos, estéticos e políticos, subvertendo os limites, nunca precisos, entre o público e o privado tornando difícil a distinção entre o centro e a margem.”²⁰

Por vezes as narrativas gráficas foram consideradas como direcionadas apenas para o público infanto-juvenil, o que se altera com a virada autobiográfica nas narrativas gráficas, chegando a outros públicos. Além disso, o território gráfico era considerado como um espaço masculino, produzido por homens para homens, como um legado narrativo masculino, considerando o interesse desse público nos quadrinhos de super-heróis e na sua produção. As mulheres foram então excluídas da produção desse gênero, assim como aconteceu na história na produção de outros gêneros literários, como o romance, por exemplo (GOMES, 2022).

Figurando na contramão da produção de predomínio masculina, é notável que, sobretudo, durante o século XXI, as mulheres têm conquistado espaços na literatura, consequentemente nas obras quadrinísticas, com suas mais diversas vozes - negras, indígenas, lésbicas, bissexuais, pansexuais ou transexuais- e tantos outros recortes de identidade que se poderiam aqui ser citados. Se no teatro da memória a história das mulheres é uma sombra, como nos afirmaram a historiadora francesa Michele Perrot (2017) e a escritora inglesa Virginia Woolf, em seu ensaio *Mulheres e ficção* (2019), será pelo contar das suas memórias que as mulheres trarão luz à representação de suas existências e, no caso do *Graphic memoir*: cores, desenhos e formas.

No curso do tempo, no âmbito da produção literária, os textos autobiográficos ganharam espaço na literatura. Os estudos elaborados por críticos literários como Lejeune (1974), Foucault (1983), Arfuch (2010), Faedrich (2015), Doubrovsky (1977), dentre outras e outros, trazem para o cerne da questão o escrever sobre si, considerando o “eu” como espaço de múltiplas produções de sentidos e ficções, tornando difícil, por vezes, uma dissociação entre obra e autora.

Nesse entrelaçar, interessará aqui discutir o *Graphic memoir*, mas, antes disso, discorro a respeito do percurso autobiográfico e autoficcional dos estudos das narrativas

20 “[...] una proliferación de voces que pugnan por hacerse oír, disputando espacios éticos, estéticos y políticos, subvirtiendo los límites, nunca precisos, entre público y privado y tornando también indecible la distinción entre el centro y el margen.” (Arfuch, 2009, s.p)

apontado pelas autoras e autores supracitados, passando por conceitos fronteiriços do *Graphic memoir* como a autoficção, a autobiografia, escrita de si e outros conceitos.

Assim, posteriormente discutirei a virada autobiográfica nas narrativas gráficas e a consolidação recente de gêneros como o *Graphic memoir*. Também articulo as características de *coming-of-age* das narrativas gráficas, pensando a ideia de “mapear uma vida” proposta por Kyler (2010). Por fim, apresento as características estruturais do *Graphic memoir*, enquanto narrativa gráfica. Durante a apresentação dos conceitos citados, exemplificarei sempre que possível com narrativas gráficas, utilizando tanto a obra que compõe o *corpus*, quanto outras obras com personagens lésbicas e publicadas em território francês, presentes no levantamento anteriormente citado.

Ainda, diante da multiplicidade de termos utilizados para nomear narrativas gráficas, optei por listá-las abaixo, situando os seus significados e diferenças a fim de esclarecer de forma inicial minha escolha em usar determinados termos, em detrimento de outros.

História em quadrinhos, *comics* (em inglês) ou *bande dessinée* (em francês): histórias dispostas em quadrinhos popularmente conhecidas por suas narrativas em revistas de quadrinhos envolvendo super-heróis e outras narrativas diversas. Costumam ser histórias menores e sequenciadas em vários pequenos volumes.

***Graphic novel* ou novela gráfica ou romance gráfico:** é o termo que designa as narrativas quadrinísticas que possuem um teor mais literário, “temas sérios” como nomeia Eisner (2005), abordando narrativas mais longas e mais complexas.

Narrativa gráfica: se trata de narrativas que possuem o elemento gráfico e quadrinístico como parte da narrativa, como o caso das *graphics novels*, *Graphic memoirs* e mesmo as histórias em quadrinhos.

***Bande dessinée de témoignage* [história em quadrinhos de testemunho]:** trata-se de narrativas dedicadas ao resgate do passado em um viés testemunhal de acontecimentos históricos e sociais vividos ou (re)pensados em retrospectiva;

***Graphic memoir* ou memória gráfica:** narrativas gráficas que exploram a memória de uma vida, geralmente, através de relato pessoal do/a autor/a com base em experiências por ele/ela vividas ou por pessoas de seu entorno social, mapeando esse passado com uso de elementos narrativos fronteiriços do autoficcional, autobiográfico e/ou memorialístico, além dos elementos gráficos próprios das narrativas gráficas.

Opto pelo termo em inglês nesta tese, pela constante não tradução do termo quando se trata da perspectiva teórica do gênero, embora já tenha sido traduzido para

português em algumas situações como memória gráfica, como a tradução do livro do quadrinista estadunidense Tom Hart, *Rosalie Lightning: Memórias gráficas*[*Rosalie Lightning: a Graphic memoir*], publicado pela editora Nemo e traduzido por Érico Assis.

Entre os eixos romance gráfico e *Graphic memoir*, opto por *Graphic memoir* por identificar mais características que permitem a narrativa ser lida como tal. Embora a obra apresente a organização de capítulos e aborde, igualmente, um “tema sério”, as características memorialísticas e de formação de identidade da personagem se sobressaem. Além disso, considerando o universo quadrinístico francês, o termo “*BD de témoignage*”, (narrativa gráfica de testemunho) costuma ser associado as obras com características autobiográficas, com enfoque no relato de eventos históricos testemunhados (HAUDOT, 2009), seguindo a mesma ideia das narrativas de testemunho.

Ainda assim, escolho o termo *Graphic memoir*, pelo caminho de testemunho íntimo empreendido no enredo, embora se aloque em um contexto histórico, mas que se compromete em desvendar e revelar um caminho pessoal se assemelhando muito mais ao percurso narrativo do *Graphic memoir*, que do *BD de témoignage*. Assim, no próximo tópico, discuto os termos que circundam o universo do *Graphic memoir*: a autobiografia, autoficção e conceitos limítrofes, além das características do gênero e como se manifestam em *O enterro das minhas ex*, de Gauthier.

2.1. AUTOBIOGRAFIA, AUTOFICÇÃO E OUTROS CONCEITOS

Ao mesmo tempo que escrevo esta pesquisa e pretendo discutir nela as questões em torno da autobiografia e conceitos afins, constato que outras pesquisadoras e pesquisadores deste mesmo programa de pós-graduação também discutem esse viés atrelado às obras sobre as quais pesquisam. As discussões a respeito da escrita em primeira pessoa têm sido, portanto, objeto hodierno de investigação, mostrando-se presente na maioria das obras publicadas hoje, o que tem sido profícuo para a construção da pesquisa em teoria literária na atualidade.

Aqui, pretendo estudar o *Graphic memoir*, que apresenta a dualidade em sua essência, tendo em vista que divide sua construção seguindo os postulados pela composição narrativo-literária, e a construção gráfica, trilhando um caminho próprio; uma bifurcação em seu trajeto enquanto obra de arte. O *Graphic memoir* desponta não somente do ponto de partida comum sobre o qual teorizam Foucault (1983), Doubrovsky

(1977), Lejeune (1996), Borges (2020), dentre outros e outras, mas surge como uma inovação narrativa no âmbito das narrativas gráficas abrindo espaço para o explorar de experiências subjetivas e memorialísticas, reconstruindo o passado.

Para Arfuch (2010, p.15), as diversas possibilidades biográficas na contemporaneidade: “biografias, autobiografias, confissões, memórias, diários íntimos, correspondências dão conta, há pouco mais de dois séculos, dessa obsessão por deixar impressões, rastros, inscrições, dessa fase de singularidade, que é ao mesmo tempo busca de transcendência.” A partir dessa evidente tendência por contar-se, o *Graphic memoir* se apresenta como uma dessas possibilidades de deixar-se no texto e na imagem, de contar-se “em busca de transcendência”.

Resgato aqui as palavras que Frida Kahlo, célebre pintora mexicana do século XX, que teria pronunciado “*pinto a mim mesma porque sou sozinha e porque sou o assunto que conheço melhor*”²¹. A suposta fala de Kahlo abre espaço para diversos questionamentos quanto à criação de obras que atravessam a autora e sua vida, criando uma projeção artística do que foi vivido, ao mesmo tempo, doando a essa obra a possibilidade do não compromisso com a realidade. Perspectiva também defendida pela escritora brasileira Conceição Evaristo (2016, p.), “entre o acontecimento e a narração do fato, alguma coisa se perde e por isso se acrescenta”, no qual autor/a e obra se confundem em uma invenção da realidade.

Diante dos diversos caminhos que escrever sobre si evoca, como a materialidade do escrever sobre o “eu” se constrói? Considerando o gênero em questão aqui, entre texto e imagem, no *Graphic memoir*, quais sentidos se produzem em torno desse “eu”? Começo, então, com o conceito de escrita de si, apresentado substancialmente por Foucault em 1983.

Escrita de si

Em 1983, o filósofo e crítico literário Michel Foucault, dedicou um ensaio à escrita de si, destacando que o escrito faz “parte de uma série de estudos sobre ‘as artes de si mesmo’” (Foucault, 2006, p.144). Nele, o autor evoca, em partes, temas discutidos por outros autores da época sobre as escritas em primeira pessoa, mas dá destaque em seu texto para o caráter de “transformação da verdade em *éthos*” (Foucault, 2006, p. 147), em torno dos registros de si, que extrapolam a ideia de uma autoficção, sendo considerados,

21 Embora seja uma frase conhecida atribuída à Frida Kahlo, não encontrei referência bibliográfica exata onde conste o registro da frase.

pelo pesquisador, como registros reveladores da alma, como um *boomerang* que faz retornar o escrito a si na construção de uma etopoiética. O autor destaca, ainda, que na criação de uma escrita de si

[...]trata-se não de buscar o indizível, não de revelar o oculto, não de dizer o não-dito, mas de captar, pelo contrário, o já dito: reunir o que se pôde ouvir ou ler, e isso com uma finalidade que nada mais é que a constituição de si [...] recolher-se em si, atingir a si mesmo, viver consigo mesmo, bastar-se a si mesmo, aproveitar e gozar de si mesmo. (Foucault, 2006, p. 149)

Nesse processo, o recorrer às memórias para a construção dessa escrita de si é inerente, num processo de construir a si, de (re)pensar sua existência, expondo a sua relação com a sua identidade, com a sua história, em um compromisso pessoal com o contar-se. Para o filósofo

escrever é, portanto, ‘se mostrar’, se expor, fazer aparecer seu próprio rosto perto do outro [...] a narrativa de si é a narrativa da relação consigo mesmo, e nela é possível destacar claramente dois elementos, dois pontos estratégicos que vão se tornar mais tarde objetos privilegiados do que se poderia chamar a escrita da relação consigo: as interferências da alma e do corpo (as impressões mais do que as ações) e as atividades do lazer (mais do que os acontecimentos exteriores); o corpo e os dias. (Foucault, 2006, p.156,157)

Nesse sentido, a escrita de si é como um emaranhado de textos possíveis que manifestem a preocupação de (re)construção de si, expondo-se nessa relação consigo mesmo, e nessa relação possível que se construirá entre texto e leitor/a. Sendo assim, é possível dizer que a autobiografia, a autoficção, a narrativa memorialística, dentre outros, são escritas de si ao passo que tomam para si esse ponto de partida.

Assim, o que Lejeune teoriza anos depois nos estudos dos textos autobiográficos não deixa de se integrar com os estudos de escrita de si, “as artes de si mesmo”, como será exposto daqui em diante.

Autobiografia

No âmbito dos estudos autobiográficos destaco os estudos do ensaísta e professor francês Philippe Lejeune (1996), como um dos pioneiros ao pensar um lugar para o texto “ensimesmado”, teorizando sua presença marcante na literatura, o que contribuiu ao longo dos anos para que as obras autobiográficas ganhassem um espaço no universo da literatura. A autobiografia ganhou ainda mais visibilidade e valor documental e histórico com a criação da *Associação da autobiografia e do patrimônio autobiográfico-APA*,²² criada pelo estudioso com o intuito de catalogar, documentar textos autobiográficos, e

22 Association pour l'autobiographie et le Patrimoine autobiographique (APA) criada em 1992.

valorizar os textos autobiográficos, bem como seus autores. Além de realizar a conservação dos manuscritos como parte da construção de uma história autobiográfica que se integra à construção de uma identidade europeia.

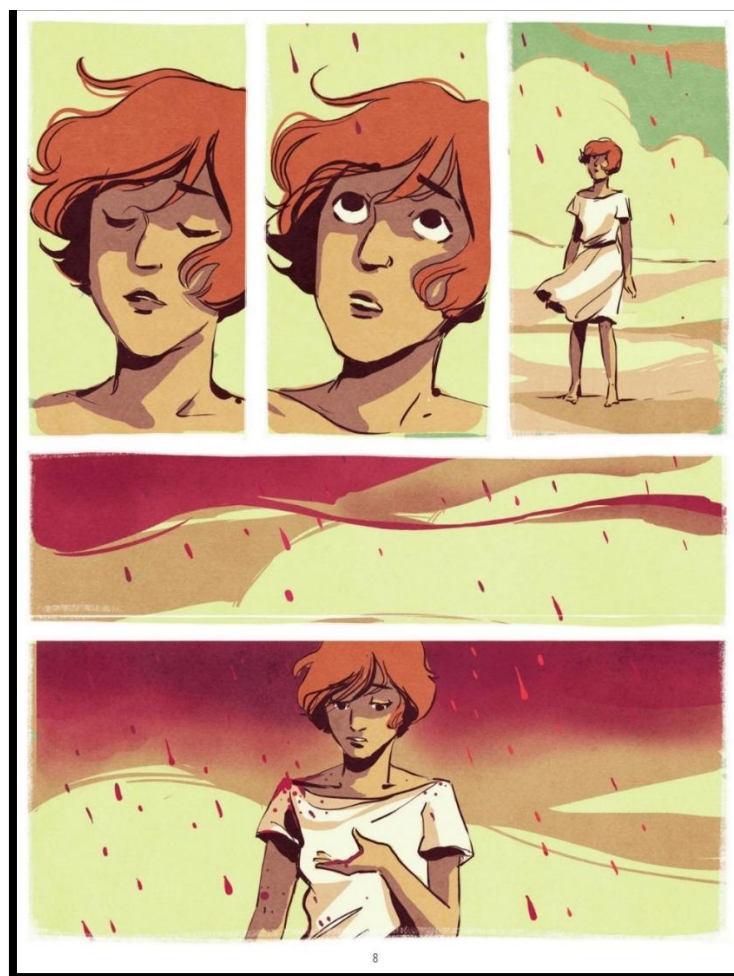
Nessa conjuntura, para Lejeune (2008, p.14), então, o que faz de uma obra uma autobiografia é sua conformação como “narrativa retrospectiva em prosa que uma pessoa real faz de sua própria existência, quando focaliza sua história individual, em particular, a história de sua personalidade.”²³ Desse modo, para o autor, o que constitui a autobiografia como tal é o emprego da primeira pessoa em uma narrativa que remonta uma retrospectção, ao mesmo tempo, em que remonta um eu objeto da biografia por suas próprias mãos.

Tais aspectos retrospectivos, no que diz respeito às narrativas gráficas, se desdobram entre a imagem e o texto, geralmente marcados pela identidade do narrador e do personagem, o que para alguns se confunde com a identidade do autor. Assim, o texto autobiográfico, na maioria das vezes marcado por um "eu", supõe uma pessoalidade que dificulta a dissociação entre obra e autor, tendo, ao olhar de Lejeune (1996), um compromisso com a realidade; sendo esse o ponto principal de divergência entre a autobiografia e a autoficção. Lejeune (2014, p.23), retoma os estudos do escritor francês Serge Doubrovsky quanto à autoficção e afirma “ficção, de acontecimentos e de fatos estritamente reais” .

Pensando nessa perspectiva autobiográfica, destaco *Écumes* [espuma] (2021) de Ingrid Chabbert e Carole Maurel, uma narrativa gráfica autobiográfica que exemplifica tais discussões. Pois, o enredo é baseado na experiência pessoal da autora com o processo de luto por suas gestações que não ocorrem como esperado. A publicação dessa obra para a autora é definida como uma experiência pessoal, uma forma de lidar com o luto e todos os acontecimentos que atravessaram sua experiência. A junção do texto com a imagem, assim como a primazia em utilizar imagens para a descrição de sentimentos difíceis de serem processados, dá uma dimensão ainda mais profunda à autobiografia e reforça os aspectos referentes a composição da narrativa gráfica, como mostra a figura 8:

23 "Récit rétrospectif en prose qu'une personne réel/e fait de sa propre existence, lorsqu'el/e met l'accent sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité." (Lejeune, 1996, p.14)

Figura 8.Exemplo de narrativa gráfica com traços autobiográficos



Fonte: (Chabbert, Maurel, 2021, p.2)

No excerto da obra de Chabbert, Maurel (2017) é possível perceber a intensidade dos acontecimentos autobiográficos relatados, a chuva de sangue sendo sentida e, posteriormente, inundando a personagem principal, deixando evidente ao público leitor logo no início da narrativa o mar de emoções que seguem nas páginas seguintes, diante do aborto espontâneo sofrido pela personagem, mesmo que o excerto destacado não contenha informações em texto escrito, o que aponta para a potência do texto imagético, que conversa com o leitor por meio de aspectos não verbais, como a disposição do enquadramento, as cores, a expressão facial da personagem, etc.

Continuando suas discussões em seu ensaio *Peça em cinco atos*, Lejeune descreve as nuances em torno das (in)definições que permeiam o debate da autobiografia. Destaca diversos autores que compuseram, ao longo do tempo, o quadro teórico da autobiografia e da autoficção enquanto termos limítrofes e a autoficção enquanto um acréscimo às discussões da autobiografia e da escrita de si.

Considerando, então, os estudos realizados por Doubrovsky (1977), é importante destacar que seu trabalho foi o primeiro a dar uma concretude ao que havia sido elaborado por Lejeune (1996), alargando as suas margens. Doubrovsky (1977) retira o status de “casa vazia” da ideia de autoficção, como viria a afirmar Lejeune (2014), estabelecendo o termo autoficção como possível a partir do seu livro intitulado *Fils* (1977), como será visto a seguir.

Autoficção

“uma autoficção é uma obra literária através da qual um escritor inventa para si uma personalidade e uma existência, embora conservando sua identidade real (seu nome verdadeiro)” afirma Lejeune (2014, p.26), em seu ensaio anteriormente citado, em referência ao acréscimo feito pelo escritor francês Vincent Colonna (2014) aos estudos da autobiografia e da autoficção. Embora o termo autoficção tenha sido um termo cunhado por Doubrovsky (1977), em pesquisas realizadas no período de 1973-1992, o escritor francês Vincent Colonna (2014, p.53) trouxe importantes contribuições na discussão à época, classificando, por exemplo, obras em que o autor também faz parte da ficção em uma relação espelhada como autoficção especular, principalmente, pela ideia de autorrepresentação do tipo “quadro dentro do quadro” (perspectiva que remete ao *mise en abyme*).

Pensando o percurso empreendido que se fez até se chegar à compreensão de que a ficção poderia remeter a um “eu” nos estudos de Lejeune (2014), Doubrovsky (1977) e Collona (2014) foram autores que repararam alguns espaços deixados por seu conceito inicial, além de outros autores que fizeram contribuições no mesmo sentido. Nessa esteira, Doubrovsky (2014, p.34) ancorado em Lejeune (2014), pontua em seu estudo que “para o autobiógrafo, como para qualquer escritor, nada, nem mesmo sua própria vida, existe *antes* de seu texto; mas a vida de seu texto é sua vida *dentro* de seu texto.” Para o autor, “há, entretanto, uma continuidade dessa descontinuidade, pois autobiografia ou autoficção, a narrativa de si é sempre modelagem, roteirização romanesca da própria vida.”(Doubrovsky, 2014, p.124), o que ainda aparenta reforçar que autobiografia e autoficção estão imbricadas e recaem sobre a ficcionalização da própria vida.

Assim, ao aplicar esses conceitos acerca do texto autoficcional para entendermos o *Graphic memoir*, é possível perceber traços autoficcionais supracitados na obra *O enterro das minhas ex* Gauthier, objeto de investigação nesta tese, figura 9. Ademais, a

própria autora classifica sua obra como tendo um viés autoficcional, como mencionado na entrevista em anexo a esta tese.

Figura 9.Exemplo de narrativa gráfica com traços autoficcionais



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p.)²⁴

No excerto da obra *o enterro das minhas ex* de Gauthier nota-se a narração em primeira pessoa, a apresentação de uma personagem com nome semelhante prenome de Gauthier (Charlotte) e o discurrir de um relato que remete a períodos vividos pela narradora-autora, mas também pelo seu entorno social, como descreve na entrevista em anexo a esta tese, de maneira a refletir sobre os acontecimentos relatados, como na figura9. A autora afirma ainda que as características físicas de Charlotte não são idênticas às suas para “guardar o controle da ficção [...] guardar uma certa distância entre o eu-autor e o personagem-narrador”.

Continuando com a perspectiva teórica, diante dos estudos sobre a autoficção, por sua vez, Vincent Collona (2014), escritor francês, em um (aparente) acréscimo ao postulado por Doubrovsky (2014) e reconhecendo os estudos anteriores, estabelece uma

²⁴ Tradução em anexo (anexo 2).

tipologia de autoficção, e acrescenta possibilidades tipológicas da autoficção facilitando, desse modo, o diálogo também com as outras artes e com outras tipologias do texto literário. Dentre as classificações apresentadas, para pesquisa interessa, principalmente, a autoficção biográfica, já que para o estudioso “o escritor continua sendo o herói de sua história, o pivô em torno do qual a matéria narrativa se ordena, mas fabula sua existência a partir de dados reais, permanece mais próximo da verossimilhança e atribui a seu texto uma verdade ao menos subjetiva ou até mais que isso” (Colonna, 2014, p.44) como é possível observar no excerto destacado na figura 8, nas falas da autora e ao longo de toda a narrativa apresentada por Gauthier (2015).

Diante dessa perspectiva teórica, Anna Faedrich (2015), pesquisadora brasileira, evidencia as fronteiras no que diz respeito aos conceitos de autobiografia e autoficção, destacando que em uma perspectiva autoficcional, o compromisso com a verdade dos fatos narrados é preterido, como observado na definição apresentada por Collona (2014) no início deste tópico, levando em conta os fatos como material que fomentará a construção de uma narrativa ficcional. A autora destaca, com base nos estudos de Doubrovsky (1977), que a distinção entre essas linhas tênues é o pacto firmado entre autora e público leitor, que seria na autobiografia um pacto de veracidade, e na autoficção, Faedrich (2015) ressalta o romance autoficcional, haveria um pacto de ambiguidade, em que os fatos e o ficcional se entrelaçam e se confundem.

Comentando os estudos de Manuel Alberca (2007), crítico literário espanhol, Faedrich (2015, p. 47) afirma que “há um salto qualificativo do romance autobiográfico à autoficção; da dissimulação e do ocultamento do romance autobiográfico passa-se à simulação e à aparência de transparência da autoficção.” Faedrich (2015, p.48) também explicita o significado de autoficção ao dizer que “na autoficção, um autor pode chamar a atenção para a sua biografia por meio do texto ficcional, mas é sempre o texto literário que está em primeiro plano. Os biografemas estão ali funcionando como estratégia literária de ficcionalização de si mesmo”. Dessa forma, ao citar os biografemas, a autora retoma o conceito difundido por Roland Barthes (2005) para definir sua perspectiva da criação não necessariamente biográfica, mas com traços biográficos, reiterando o posicionamento de que estes são matéria para a ficção, como afirma Faedrich (2015).

Por seu turno, o estudioso francês Jacques Lecarme (2014), que também contribuiu para os estudos da autoficção, destaca que a autoficção e a autobiografia saíram dessa categoria de opostos, para serem semelhantes, “sinônimos”. Em contrapartida, Jean-Louis Jeanelle (2014), pesquisador francês da autobiografia, destaca a possibilidade

de a crítica genética trazer suas contribuições para as discussões em torno da autoficção, isso porque se percebe com o passar do tempo que os elementos que dizem respeito à autoficção não são somente o nome presente nos paratextos, mas a própria matéria do texto literário.

Nesse sentido, Philippe Vilain (2014), escritor e ensaísta francês, enfatiza a prova referencial à luz da crítica genética como uma possibilidade de análise do texto autoficcional com vistas a “medir esse referencial em relação ao que um processo de autoficcionalização fez com ele em função de uma transposição eficaz ou não” (Vilain, 2014, p. 165). Para tal, o autor analisa três de seus manuscritos em busca dessa prova de referencialidade, propiciando espaço para outros questionamentos quanto ao fazer autoficcional. Em sentido oposto às visões anteriores, Gasparini (2014, p.), ensaísta francês, acredita que “a autoficção não propõe um novo tipo de contrato” e que “a autoficção seria uma mutação cultural[...]”, como um advento da literatura moderna, por isso a popularidade do termo.

Diante da discussão em ebulição em torno da autoficção, Telma Borges (2020), professora-pesquisadora da Universidade Federal de Minas Gerais, propõe o estudo do texto autoficcional, considerando a perspectiva que nomeia como meta-autoficção, discussão que apresento a seguir.

Meta-autoficção

Para Borges (2020, p. 86, 87) a existência de uma escrita meta-biográfica, na qual observa-se que “a mão que é sujeito é a mesma que é objeto da escrita” e que “a escrita na contemporaneidade é uma busca para recuperar os cacos da fragmentação do sujeito” (Borges, 2020, p. 86, 87), retoma as sinalizações feitas pelos estudiosos anteriores sobre a escrita em primeira pessoa, onde a vida do autor acaba fornecendo vida enquanto matéria literária para o conjunto da obra em construção. Com o acréscimo de que a identidade desse sujeito contemporâneo é atravessada pela ideia de uma identidade pós-moderna que tem por característica a fragmentação do sujeito.

Partindo da ideia da autoficção, a autora evoca a discussão em torno das noções de autor e narrador afirmando que

as noções de autor e de narrador são problematizadas nesse tipo de narrativa quando um relato faz coincidir autor e narrador, estabelecendo um jogo que acentua o disfarce entre esses agentes. Um narrador em primeira pessoa, cujo nome é igual ao do autor que assina a capa do livro, pode levar a, pelo menos, duas hipóteses: uma seria a de que há um relato biográfico e a outra a de que há uma ficcionalização do biográfico; nesse caso estaríamos ou no terreno da

biografia ou da autobiografia ficcional, conforme assinalado por Phillippe Lejeune. (Borges, 2020, p.86)

Retomando então tais hipóteses, Borges (2020) apresenta algumas definições conceituais para os termos “metaficção” e “(meta)autoficção”. Para a autora “de modo bastante objetivo, a metaficção pode ser definida como a ficção sobre a ficção, ou como um tipo de ficção que deixa à mostra o processo narrativo.” (Borges,2020, p.85) Já a (meta)autoficção pode ser compreendida

[...]como um procedimento próprio de suas narrativas deve ser vista como um recurso que engendra a consciência da escrita e a necessidade de nela decifrar vestígios da vida, de modo que o pacto da leitura seja ambíguo ou uma mirada estrábica, olhar requisitado para aquele que se compromete a ver não só o processo de escrita, mas fragmentos do sujeito da escrita que ali se inscreve [...] o conceito de (meta)autoficção [...]pressupõe a presença, ainda que cifrada, de quem escreve, a consciência teórica dessa escrita, com o processo à mostra, e a certeza de que a vida só vale a pena se puder ser narrada, compartilhada. (Borges,2020, p.105)

Tal ideia pode ser vista em obras como *Hollywood*, de Charles Bukowski, na qual o autor faz uma reflexão prolongada sobre a escrita do roteiro do filme *Barfly*. Também na narrativa gráfica *La fille dans l'écran* [A moça na tela] (2019), figura 10, que enfatiza o processo metaficcional e (meta) autoficcional ao fazer emergir o processo de construção da narrativa gráfica de forma explícita, principalmente, ao final da obra, em que as autoras criaram um “making off” em quadrinhos, no qual contam como aconteceu o processo de construção da obra - figuras 10 e 11. Todavia, desde o início da obra, o público leitor é advertido sobre o processo de produção , que foi construída de forma compartilhada, sendo a página da esquerda produzida por Manon Desveaux, artista visual canadense, e a página da direita elaborada por Lou Lubie, artista visual francesa, cada uma com seu estilo, cada uma “responsável” por uma personagem, constroem uma narrativa compartilhada, que se entrecruzam em pontos da narrativa e conduzem à percepção não só do tecido narrativo, mas “de forma cifrada” o processo criativo e quem escreve, confirmando “a certeza de que a vida só vale a pena se puder ser narrada, compartilhada.” (Borges, 2020, p. 105)

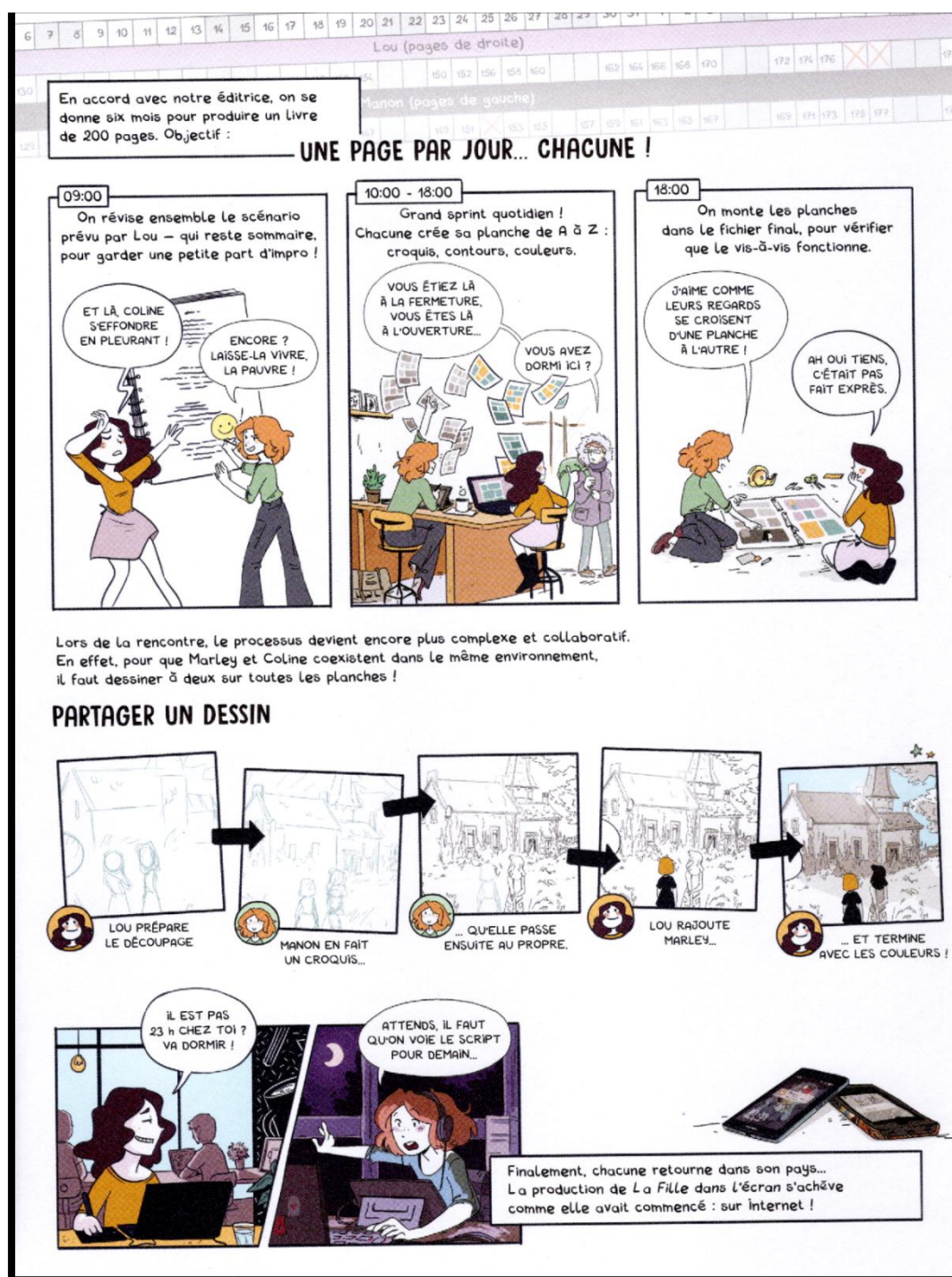
Figura 10. Processo criativo de *La fille dans l'écran*



Fonte: (Loubie; Desveaux, 2019, s.p.)²⁵

25 Tradução em anexo dada a extensão do texto escrito. (Anexo 19)

Figura 11. Exemplo de narrativa gráfica com características metaficcionais e (meta)autoficcionais



Fonte: (Loubie; Desveaux, 2019, s.p.)²⁶

Com a possibilidade de observar os conceitos até aqui apresentados aplicados às narrativas gráficas, como a autoficção e conceitos afins chegaram às obras quadrinísticas?

26 Tradução em anexo dada a extensão do texto escrito. (Anexo 20)

No próximo tópico, apresento o percurso das narrativas gráficas em uma virada autoficcional, dado que o interesse pelas narrativas gráficas, anteriormente, não se concentrava no olhar para si.

2.2. O AUTOFICCIONAL NAS NARRATIVAS GRÁFICAS

Impulsionada pelo movimento *underground* nos Estados Unidos, segundo o pesquisador francês Gerbier (2015, s.p, tradução nossa) “é na primeira metade dos anos 1990 que a autobiografia desenhada se impõe verdadeiramente na França: sem que isso apague em nada a importância das experiências anteriores.”²⁷ sendo “uma das estratégias possíveis a serviço de uma vanguarda crítica”²⁸ (Gerbier, 2015, s.p, tradução nossa). Comentando o trabalho realizado em sua tese por Jean Christophe Menu, quadrinista francês, Gerbier (2015) afirma que esse período contempla a identificação da autobiografia como um fenômeno editorial por volta dos anos de 1996, sendo, pois,

concebida como uma arma contra a estandardização e as lógicas de gênero que dominavam as histórias em quadrinho dos anos 70-80 e duravelmente a fossilização, a autobiografia tem segundo eles [Jean Christophe Menu e Fabrice Neaud] constituído a ponta da lança da gestão de luta cujos editores independentes (a começar por L’association, mas também Cornélius, Ego comme x, Atrabile, Fréon, Amok, etc) foram os atores. Entretanto, seu sucesso, e seu rápido reconhecimento, tem, ao contrário, muito rápido limitado e sufocado o poder de subversão dessa inovação. A desvitalizando, seu próprio sucesso conseguiu extrair dela um vetor muito eficaz para consolidar e reafirmar as lógicas do gênero. É a razão pela qual J. C. Menu et F. Neaud não querem que a autobiografia desenhada seja um gênero.²⁹ (Gerbier, 2015, s.p, tradução nossa)

As tensões entre a viabilidade da consolidação da autobiografia como um gênero e expansão de possibilidades desse novo nicho ficam evidentes. Isso porque a criação de um gênero dito autobiográfico poderia esgotar as perspectivas de expansão e fazer com que as produções autobiográficas caíssem em um fazer previsível. O que corrobora para

27 C’est dans la première moitié des années 1990 que l’autobiographie dessinée s’impose véritablement en France : sans que cela n’efface en rien l’importance des expériences antérieures. (Gerbier, 2015, s.p)

28[...] un des outils possibles au service d’une avant-garde critique (Gerbier, 2015, s.p)

29 Conçue comme une arme contre la standardisation et les logiques de genre qui dominaient la bande dessinée des années 70-80 et la fossilisaient durablement, l’autobiographie a selon eux [Jean-Christophe Menu e Fabrice Neaud] constitué le fer de lance de l’entreprise de lutte dont les éditeurs indépendants (à commencer par L’Association, mais aussi Cornélius, Ego comme x, Atrabile, Fréon, Amok, etc.) ont été les acteurs. Cependant, son succès, et sa très rapide reconnaissance, a au contraire très vite limité et étouffé le pouvoir de subversion de cette innovation. En la dévitalisant, son propre succès est parvenu à en tirer un vecteur très efficace pour consolider et réaffirmer les logiques de genre. C’est la raison pour laquelle J.-C. Menu et F. Neaud ne veulent pas que l’autobiographie dessinée soit un genre. (Gerbier, 2015, s.p)

as mudanças no que diz respeito à composição dos quadros que constituem as narrativas gráficas e outras inovações de ordem estrutural, cultural e mercadológica.

Para o ensaísta belga Jan Baetens (2004, p.1, tradução nossa), a existência de uma narrativa gráfica autobiográfica “reflete uma tendência mais geral à *praole* [sic] autobiográfica, que parece típica da nossa cultura pós-moderna e da arte contemporânea em geral”.³⁰ Assim, retomando o estudo realizado por Florencia Garramuño (2014) é relevante destacar que

a crise da inespecificidade do meio não foi durante estas décadas, o único modo como a arte contemporânea foi definindo uma ideia de inespecificidade e de não pertencimento. Também no interior de uma mesma linguagem ou suporte literário ou artístico, o mesmo movimento de questionamento do pertencimento e da especificidade encontra maneiras de manifestar-se. Não é possível dizer que a literatura expandiu seu meio ou suporte para incorporar, de modo crescente, outras linguagens no interior de seu discurso- com a incorporação de fotografias, imagens, blogs, chats, e e-mails, por um lado, mas também, com os pontos de conexão e fuga entre diversos discursos literários, como as memórias, o documental e o ensaio, dentre outros. (Garramuño, 2014, p.87)

No caso do *Graphic memoir*, *bande dessinée* e suas demais acepções, soma-se o processo quadrinístico. É também nessa teia quadrinística que essa memória se constrói, uma vez que “a autobiografia na *bande dessinée* não se produz então em um vazio e sobretudo não em um vazio ideológico. Ela se situa em uma época assombrada pelo culto à autenticidade ou, mais exatamente, (e a nuance é capital), de recusa da inautenticidade”³¹ (Baetens, 2004, p.1, tradução nossa) O *Graphic memoir* traz em seu cerne a possibilidade de ilustrar a si, além de escrever a si mesmo.

Destarte, se faz importante destacar os estudos de Gerbier (2015) e o que ressalta quanto ao esquecimento relegado ao estudo das narrativas gráficas e sua potencialidade autobiográfica e frisa que “a auto ficção representa para a autobiografia uma conquista de legitimidade literária, no sentido de que a autobiografia, adotando as formas da ficção, procuraria ser perdoada por seu referencialismo- o que arriscaria colocá-la na terrível categoria da ‘não ficção’”³²

Para Groensteen (2015), pesquisador belga que discute a imagem do pintor sob a própria tela com vistas a criar sua obra de arte, ela é uma das primeiras imagens ao se

30 reflète une tendance plus générale à la *praole* autobiographique, qui semble typique de notre culture postmoderne et de l’art contemporain en général. (Baetens, 2004, p.1)

31 L’autobiographie en *bande dessinée* ne se produit donc pas dans un vide (et surtout pas dans un vide idéologique. Elle se situe dans une époque hantée par le culte de l’authenticité ou, plus exactement (et la nuance est capitale), de refus de l’inauthenticité. (Baetens, 2004, p.1)

32 L’autofiction représente pour l’autobiographie une conquête de légitimité littéraire, au sens où l’autobiographie en adoptant les formes de la fiction chercherait à se faire pardonner son référentialisme – qui risquerait de la faire ranger dans la terrible catégorie de la « non-fiction » (Gerbier, 2015, s.p)

considerar a autorrepresentação, da qual o autor costuma não conseguir declinar, seja em um movimento de pintar a si, seja em um movimento de *mise en abyme*, se colocando dentro de sua obra, em uma “autorrepresentação fazendo dele [do autor] um personagem por sua vez, constituída da mesma matéria gráfica que seus ‘heróis’”³³

Para Gerbier (2015, s.p) “o gênero é então literalmente a fossilização da criação, marca do trabalho da máquina industrial quando ela se ampara em um produto cultural para fazer um mercado reprodutivo.”³⁴ De acordo com o seu posicionamento, “o gênero constitui nesse sentido um horizonte de expectativa, um conglomerado de traços que permitem ao leitor identificar o quadro no qual sua leitura irá se instalar.”³⁵ Assim, o autor destaca o potencial de resistência do texto autobiográfico desenhado no que diz respeito a um movimento anti-gênero, alumando as possibilidades infinitas desse texto sem sua padronização.

Tal movimento de não consolidação de um gênero destaca a oportunidade subversiva do texto autobiográfico. Os anos finais do século XX comportam as discussões acirradas sobre o eu nas narrativas literárias, sejam elas gráficas ou não (Gerbier, 2015), o que recai no início do século XXI com a perpetuação de tais discussões e as numerosas publicações que abordam o *eu* na literatura.

Segundo aponta J.-C Menu (2002, *apud*, Gerbier, 2015, s.p), “deve-se doravante conformar-se com esse gênero, seja ele chamado de sociobiografia ou de autobio proximidade que usurpa o fato de falar em primeira pessoa nos quadrinhos. Existe um falso “eu” que não é nada mais que um “ele” [sic] disfarçado. Autoficção, autobiografia: dois lados da mesma moeda.”³⁶

Dürrenmatt (2013) afirma que os estudos delineados por Doubrovsky (2014), supracitados, contribuíram para delinear os obstáculos nos estudos das narrativas gráficas quanto ao impasse que existia entre a autobiografia, o desenho e a literatura. Ao longo da aparição de cada vez mais obras, com diferentes autonomeações e estruturas, muitos questionamentos ainda se seguiam, se fazendo cada vez mais necessário se debruçar sob

33 l'autoreprésentation fait de lui un « personnage » à son tour, constitué de la même matière graphique que ses « héros ». (Groensteen, 2015, s.p)

34 Le genre, c'est donc littéralement la fossilisation de la création, marque du travail de la machine industrielle lorsqu'elle s'empare d'un produit culturel pour en faire un reproductible marchand. (Gerbier, 2015, s.p)

35 Le genre constitue en ce sens un horizon d'attente, un ensemble de traits qui permettent au lecteur d'identifier le cadre dans lequel sa lecture va s'installer. (Gerbier, 2015, s.p)

36 il faut donc dorénavant composer avec ce genre, qu'on l'appelle sociobiographie ou autobio de proximité, qui usurpe le fait de parler à la première personne en bande dessinée. Il y a un faux 'je' qui n'est rien d'autre qu'un 'il' déguisé. Autofiction, sociobiographie : deux faces de la même monnaie de singe. (Gerbier, 2015, s.p)

a materialidade quadrinística para descrevê-la e, de certa forma, exibir suas fronteiras entre um modelo e outro do fazer quadrinístico. Dessa forma, os estudos de Doubrovsky (2014), auxiliam no esclarecimento da existência de narrativas gráficas autobiográficas, mas também autoficcionais e, de maneira recente, a existência do *Graphic memoir*.

De forma acurada, será discutido no próximo tópico, como se dá a composição e estrutura do *Graphic memoir*, a fim de melhor delinear o nosso objeto de estudo tanto em sua composição quanto em seu gênero aparente.

2.3. A MEMÓRIA NAS NARRATIVAS GRÁFICAS: COMPOSIÇÃO E ESTRUTURA DO GRAPHIC MEMOIR

Na construção de um percurso autobiográfico literário das narrativas gráficas na virada do século, com as diversas publicações e nomeações de suas próprias obras, o *Graphic memoir* ganha espaço e se consolida como gênero de narrativas gráficas que tratam sobre aspectos memorialísticos com viés autobiográfico e autoficcional. Segundo Kyler (2010), obras como *Need more love* de Aline Kominsky Crumb e *You'll never know* de C. Tyler foram nomeadas dessa forma pelos seus próprios autores. Nesse mesmo sentido, *Persépolis* (2000) e *Aya de Yopougon* (2005), na contemporaneidade têm igualmente um papel crucial na consolidação de uma autoficção associada as narrativas gráficas, segundo o quadrinista espanhol Santiago Garcia (2012), abordando todo um entorno do “eu” ali representado, desde aspectos culturais a históricos e políticos.

A tendência de escrever sobre si faz parte do legado de narrativas gráficas francesas, como destacado em artigo publicado recentemente no site *francetvinfo* ³⁷ diversos autores de narrativas gráficas abordam as múltiplas possibilidades de suas vidas enquanto ganchos narrativos. Podendo, assim, transformar suas experiências pessoais em ficção, ressignificando situações, ofertando ao público leitor possibilidade de participação nesse processo. Gauthier destaca que a história de Charlotte é uma autoficção, na entrevista concedida para esta tese. A autora afirma que

em *O enterro das minhas ex*, todas as histórias são verdadeiras, isso dito, elas não foram todas vividas por mim. Eu fiz uma mistura entre minha própria

37 Festival d'Angoulême : comment l'autobiographie est-elle devenue une tendance lourde du 9e art ? https://www.francetvinfo.fr/culture/bd/festival-de-bd-d-angouleme/festival-d-angouleme-comment-l-autobiographie-est-elle-devenue-une-tendance-lourde-du-9e-art_5027586.html acesso em out.2023

vivência e as das amigas lésbicas que tem mais ou menos a mesma idade que eu. Fisicamente, Charlotte não se parece em nada comigo, era importante para mim de criar um espaço entre ela e eu sob esse ponto justamente para guardar o controle da ficção. Quando eu falo de ficção mesmo que todas as histórias sejam verdadeiras, é que eu desejo guardar uma certa distância entre eu-autor e o personagem-narrador. É graças a essa distância que eu posso me amparar de histórias vividas por outras amigas (com autorização delas). Por sua vez, eu batizei minha personagem principal Charlotte, meu segundo nome, como para sublinhar para os leitores que me conheciam que justamente isso era um pequeno pedaço da minha história, mas que era também outra coisa que a minha história pessoal.

Assim, a descrição coaduna com o discutido por Kyler (2010), que considera que o *Graphic memoir* combina ficção e não ficção em um espaço visual e espacial rico que permite a construção de um espaço narrativo amplo. Além disso, a ideia de arquivo associada ao gênero permite que tenha a dimensão arquivista da memória relatada entre imagens e palavras, dando uma dimensão tempo-espacial do fato revivido. Para Tom Hart (2018, p150), a produção de um *graphic memoir* pode ser uma possibilidade de viver mais de uma vez, o autor afirma: “use isto como uma chance para viver duas vezes. Se a história em que está trabalhando é positiva, então deixe que o trabalho seja uma celebração dela. Se for uma história trágica, então que o teu trabalho seja uma cura.”³⁸ dualidade que pode ser observada nas diversas publicações realizadas até hoje.

Diante da virada autoficcional nas narrativas gráficas, é importante destacar um outro momento de virada importante: a publicação de *Maus* de Art Spiegelman. Para Kyler (2010, p.2) a publicação de *Maus*³⁹ “marcou revisões radicais do gênero tradicional dos super-heróis [...] marcou o amadurecimento do contemporâneo *Graphic memoir*”. A obra de Spiegelman dedica-se ao relato pessoal e histórico no contexto da Segunda Guerra Mundial. *Maus* consagrou o gênero *Graphic memoir*, que, no caso da narrativa de *Maus* se assemelha ao conceito de *Bande dessinée de témoignage* (narrativa gráfica de testemunho), e a mudança de uma tradição de quadrinhos sobre super-heróis. Ganhou o prêmio Pulitzer em 1992, prêmio destinado a trabalhos relevantes publicados no âmbito do jornalismo, da literatura e da composição musical.

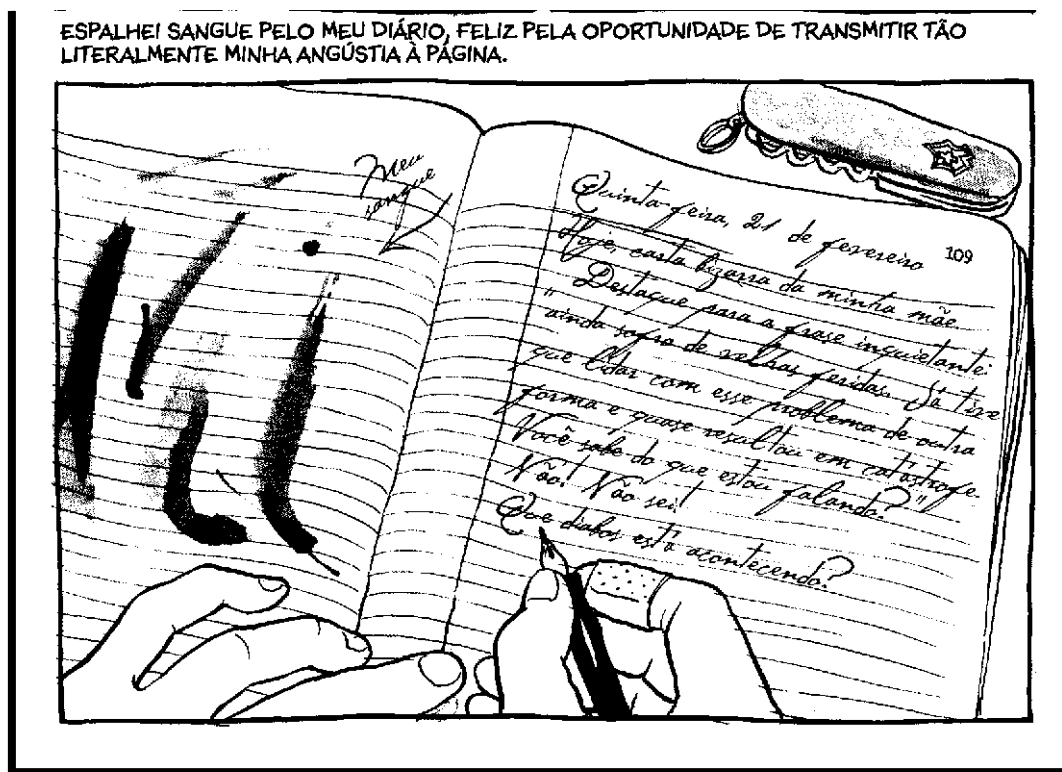
Tanto Kyler (2010) quanto Durrenmatt (2013) consideram também *Fun home: uma tragicomédia em família*, de Alison Bechdel, que destaco excerto na figura 12, como um divisor de águas ao considerar a ideia de mapear uma vida, se servindo de documentos autênticos, como fotografias e seus diários pessoais, em uma narrativa retrospectiva que

38 use this a chance to live twice. If the story you’re working on is a positive one, then let the work be a celebration of it. If it’s a tragic story, then let your work on it be a healing.” (Hart, 2018, p.150)

39 “marked radical revisions of the traditional superhero genre [...] marked the coming of age of contemporary graphic memoir.” (Kyler, 2010, p.2)

desvendava a si mesma e sua trajetória, mas também sua relação com seu pai e outros membros de sua família.

Figura 12. Excerto de *Fun home*, Alison Bechdel.



Fonte: (Bechdel, 2018, p.78)

É possível observar também que o *Graphic memoir* pode possuir semelhanças com o gênero *coming of age* (*bildungsroman* ou romance de formação), tendo em vista que geralmente marca o amadurecimento desse personagem-narrador-autor que observa sua vida ao passar dos anos, em transição da adolescência para a vida adulta, despontando para a maturidade, elucidando situações internas e externas a partir de uma nova perspectiva. Para Hart (2018, p.173) “o objetivo de um livro de memórias, penso eu, é a continuidade. Há tanta coisa nesta vida e neste mundo que procura nos fraturar, se não mesmo nos destruir”⁴⁰ sendo a ideia de mapeamento de uma vida uma forma de eternizá-la em uma continuidade, tese que é também defendida por Kyler (2010) que afirma

[...] *graphic memoirs*, como mapas, contém palavras e imagens e devem ser vistas e lidas de forma interativa. *Graphic memoirs* contém mapas e são elas próprias mapas, criando múltiplas conexões em múltiplas dimensões entre autor e narrador, entre personagens e entre mundos. E, tal como os mapas, as *Graphic memoirs* incluem muitas lacunas e espaços, obrigando o leitor-

40 “The goal of a memoir, I think, is continuity. So much in this life and world seeks to fracture us, if not downright destroy us.” (Hart, 2018, p.173)

observador a navegar na narrativa e a criar significados [...]A criação dos mapas sugere que precisamos de visualizar as relações entre lugares, pessoas e ideias para as compreender. Os mapas ajudam-nos- como seres humanos, como escritores, como leitores- a compreender o passado, a representar o presente e a navegar o futuro. (Kyler, 2010, p. 4 e 13)⁴¹

Nesse sentido, a construção de identidade, a reflexão sobre sua personalidade e o impacto do seu em torno desse processo são geralmente apresentados. Nesse contexto, o *background* histórico, cultural e social se evidencia sendo parte integrante dessa subjetividade que amadurece progressivamente ao longo da narrativa, como em *O enterro das minhas ex* de Gauthier.

A obra é dividida em partes datadas, com marcação da situação social vivida naquele momento, como: o ensino fundamental, o ensino médio, etc., sendo o desenrolar da narrativa alternado entre o ambiente escolar e momentos externos, mas com personagens ainda ligados a esse espaço. É nesse espaço que transita entre a escola, esse espaço social consolidado como espaço de aprendizado e a sua casa, que Charlotte vai pouco a pouco compreendendo a sua existência, como apresentado na figura 12. Além disso, Charlotte não consegue se conectar imediatamente com os colegas, ela se mostra solitária, até conhecer Sandrine. Para Guacira Lopes Louro, pesquisadora brasileira, (2023, p.37) “a escola é, sem dúvida, um dos espaços mais difíceis para que alguém ‘assuma’ sua condição de homossexual, bissexual ou trans”, considerando que a heterossexualidade é compulsória nos espaços sociais e que identidades sexuais que fujam dessa norma não são aceitas. Essa experiência leva, portanto, o sujeito para a ocultação de sua sexualidade, experiência definida como “estar no armário”, temendo constantemente a descoberta desse segredo que se esforça para ocultar, como mostrará o capítulo III.

41 [...] graphic memoirs, like maps, contain both words and images and must be both looked at and read interactively. graphic memoirs both contain maps and are themselves maps, creating connections in multiple dimensions between author and narrator, between characters, and between worlds. And like maps, graphic memoirs include many gaps and spaces, compelling the reader-looker to navigate the narrative and create meaning [...] The creation of the maps suggests that we need to visualize the relationships between places, people, and ideas in order to understand them. Maps help us- as human beings, as writers, as readers- to understand the past, to depict the present, and to navigate the future. (Kyler, 2010, p.4 e 13)

Figura 13.Charlotte no espaço escolar



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴²

A estrutura quadrinística da obra também se diferencia, já que as páginas não possuem numeração, o que deixa a obra com a ideia de continuidade temporal marcada pelos anos que são destacados nas três seções da obra, como observado no Capítulo I desta Tese.

A maneira como divide cada seção apresentando o título, foto e o espaço temporal de acontecimento dos eventos narrados, aparenta para o público leitor como uma lápide,

⁴² Tradução em anexo (anexo 3).

o que resgata a ideia apresentada no título de enterramento. O tempo indicado em cada parte interessará no capítulo III a fim de observar o *background* histórico-cultural LGBTQIA+, que permeava os dias de Charlotte, mas destaco no próximo tópico o efeito dessa marcação cronológica na narrativa e para o elo da narrativa com a autoficção.

Além disso, do ponto de vista da constituição do *Graphic memoir*, a cronologia dos eventos possui importante destaque, em razão da organização da narrativa e da sequência de eventos externos que podem intervir nela, desde eventos históricos a músicas que faziam sucesso na época, cartazes que fazem parte das cenas ilustradas nos quadrinhos, livros lidos pelos personagens, jornais e outros elementos (Hart, 2018).

2.3.1. A marcação cronológica em *O enterro das minhas ex*

Em *o enterro das minhas ex* a cronologia funciona através da escolha das canções tocadas em algumas cenas, lançadas e populares entre os anos de 1980 e 1990, além do aparelho de som toca-fitas. É um fato destacado por Gauthier na entrevista concedida para esta tese como um dos traços autoficcionais da obra:

Ela [Charlotte] evolui nos anos 80 depois 90, ela tem as mesmas idades que eu tinha nas mesmas épocas, assim, eu dei uma olhada nessas épocas, notadamente com as suas músicas e seus estilos de vestimenta. Por exemplo, quando Charlotte vai a sua primeira festona ela usa uma t-shirt *Don't touch* com as mãos impressas na altura dos seios. Era uma t-shirt super na moda na França nos anos de 1993. Eu devo dizer que eu achava essa t-shirt horrível e que eu não usava isso, mas marcou fortemente a minha memória.

A exemplo da figura 14 a t-shirt citada por Gauthier, bem como as escolhas musicais para a narrativa. As músicas tocadas são: *Rhythm of the Night* de Debarge, lançada em 1985, figura 14, *All that she wants*, de Ace of Base, lançada em 1992, figura 15, *Everything I Do I do it for you*, de Bryan Adams, lançada em 1991, *Sensualité* de Axell Red, lançada em 1993, figura 16, dentre outras.

Figura 14. Charlotte escuta *Rhythm of the Night* de Debarge, lançada em 1985.



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴³

Figura 15. Na festa do grupo da escola toca *All that she wants*, de *Ace of Base*, lançada em 1992



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴⁴

43 Tradução em anexo (anexo 4).

44 Na tradução a música permanece como no original.

Figura 16. *Sensualité* de Axell Red, lançada em 1993, toca na rádio enquanto Charlotte viaja com sua tia



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴⁵

Na versão da obra traduzida para o português, a escolha da canção apresentada na figura 16 foi a da cantora brasileira Clarice Falcão, intitulada Monomania, canção de 2013 e que fez um amplo sucesso no Brasil no seu lançamento e tocou em muitas rádios. A opção foi feita pela editora, como evidencia o tradutor na entrevista em anexo, e acredito que pode se tratar de uma tentativa de aproximação cultural com o mercado fonográfico brasileiro e com o público que apreciava as músicas de Clarice na época da publicação da tradução. Quanto à narrativa, a escolha da canção a desloca temporalmente, dado que a narrativa se passa no período de 1987-1999 e a canção de Clarice lançada em 2013. Outra marca temporal é a utilização do telefone residencial de disco, muito comum entre os anos de 1980 e 1990.

⁴⁵ Tradução em anexo (anexo 5).

The comic strip consists of four panels. In the first panel, a hand points to a listing in a telephone directory. The listing is for 'VOLVO' and includes a car illustration. The second panel shows a hand dialing a number on a rotary phone. The third panel shows a hand holding the phone receiver to the ear. The fourth panel shows the hand hanging up the phone, with a speech bubble saying '... kuuuuuu ...'.

Gauthier também utiliza como recurso cronológico a própria ideia dos quadros em sequência, nomeando cada dia da semana em um quadro, como na figura 18, dando a ideia do passar do tempo cronológico e da espera que foi empreendida pela personagem na cena em questão.

Figura 18.Gauthier utiliza a sequência de quadros para demonstrar marcos temporais



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴⁶

Nos excertos destacados acima, os espaços entre quadros estabelecem uma relação entre eles, organizando a sequência da narrativa e o significado dos quadros. A seguir, será exposto como os layouts se destacam na obra e como eles acabam por evidenciar a solidão da personagem Charlotte diante dos acontecimentos que atravessam sua experiência particular.

46 Tradução em anexo (anexo 6).

2.3.2. Disposição dos quadros: os layouts e a representação da solidão de Charlotte

Postema (2018, p.59) destaca a importância dos layouts ao afirmar que “o *layout* e o conteúdo afetam-se profundamente, um ao outro, nas páginas dos quadrinhos: o *layout* pode modificar a forma como o conteúdo de um quadro traz seu significado, e o conteúdo do quadro pode alterar o significado do *layout*.” Dentro do *layout*, a sarjeta, os espaços em branco, têm profunda importância, dado que mantêm a estrutura em quadrados sobrepostos e ganham outras dimensões que modificam o destaque da cena e a profundidade do que está sendo exposto na cena.

Na figura 18, por exemplo, a disposição em quadrados com sarjetas bem delineadas transmite a ideia cronológica dos dias que passam, já na figura 19, disposta abaixo, o fio do telefone excede os quadros e atravessa as sarjetas o que transmite a ideia da imersão de Charlotte no conteúdo discutido ao telefone, de modo que a própria personagem se enrosca nas linhas do telefone, de forma figurativa.

Figura 19.Gauthier utiliza as sarjetas como recurso de continuidade



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴⁷

Além do mais, os momentos em que Charlotte se sente sozinha ou perdida, são apresentados em uma página única sem moldura nos quadros, com a sarjeta esvaziada em total branco em contraste com sua própria sombra, o que evidencia a solidão da personagem, como na figura 20.

47 Tradução em anexo (anexo 7).

Figura 20.Recursos de profundidade do desenho que evidenciam a solidão da personagem



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)

Quando a personagem aparece em um único quadro, as sarjetas também são aumentadas, o que confere o efeito de profundidade à cena e transmite de forma mais intensa sua solidão, figuras 21 e 22. Ademais, tais momentos são seguidos de uma página completamente em branco, o que soa como um silêncio, um espaço suficiente para que a solidão seja sentida pelo público leitor.

Figura 21. Aumento das sarjetas para reforçar a ideia de solidão



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)

Figura 22. Sarjetas estendidas como recurso de profundidade



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)

A autora releva que utiliza esse recurso e que é importante para a narrativa quando afirma, na entrevista em anexo nesta tese, que “o espaço inter-imagem que é vazio é, portanto, incrivelmente importante e cheio desses movimentos, tempos, não-ditos, etc. O

que não desenhamos deve ser pensado e eu acho esse jogo com o nada incrível. É isso que eu amo mais durante a criação.”

Desse modo, observa-se que as sarjetas são espaços também de criação de sentidos dentro do *Graphic memoir*. Para Postema (2018)

os quadros são estabelecidos como sintagmas que, seguindo a convenção do código temporal, criam imagens no tempo em que são representadas no espaço da página. E, também, os quadros invocam o código narrativo da mesma forma que a representação dos eventos acontecendo através do tempo evoca na narração. (Postema, 2018, p.20)

Os layouts nas narrativas gráficas, principalmente no *Graphic memoir*, fazem “alusão do layout a álbuns de fotos acentua a natureza memorialista da narrativa”, segundo Postema (2018,p.). Na obra de Gauthier (2015), é evidente no capítulo dedicado a Sandrine, a disposição de fotos como um álbum, que cria uma ligação de intimidade com o público leitor que, agora, observa a aparente apresentação de arquivos pessoais da narradora juntamente com a narração que remonta ao exposto em diários íntimos.

Figura 23. Fotos dispostas em meio à narrativa



Fonte: (Gauthier, 2015, n.p)⁴⁸

2.3.3. De que cor é a solidão? os tons de azul, branco e preto

Quanto às cores, a obra oscila entre os tons de branco, azul e preto, com a cor azul e branco sendo predominantes, o que também pode ser encontrado em outras obras, como *Fun home: uma tragicomédia em família*, de Alison Bechdel e *Azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh. No estudo dos símbolos realizado pelo filósofo francês Jean Chevalier (2001), a cor azul possui significados particulares que contrastam com a cor branca

o azul é a mais **profunda** das cores: nele, o olhar mergulha sem encontrar qualquer obstáculo, perdendo-se até o infinito, como diante de uma perpétua

48 Tradução em anexo (anexo 8).

fuga da cor. O azul é a mais **imaterial** das cores: a natureza o apresenta geralmente feito apenas de transparência, i.e.; de vazio acumulado, vazio do ar, vazio de água, vazio do cristal ou do diamante. O vazio é exato, puro e **frio**. O azul é a mais **fria** das cores e, em seu valor absoluto, a mais **pura**, à exceção do vazio total do branco neutro. O conjunto de suas aplicações simbólicas depende dessas qualidades fundamentais. (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p.107, grifos em negrito: autor/ grifo nosso: sublinhado)

Tanto as sarjetas quanto a escolha de cores contrastam com a própria solidão aparente apresentada pela personagem, também nos traços dos quadrinhos, e pela aparente frieza com que é tratada em situações diversas, como observado nas figuras 19, 20, 21. Também a simbologia da cor azul, no caso da obra em análise, é possível considerar que ecoa em relação às divisões das cores associadas ao gênero, sendo o azul associado ao universo masculino, que a personagem tenta acessar, em determinado momento da narrativa, quando não se identifica com as suas amigas. Ao mesmo tempo, o azul também se associa às águas, metáfora possível para as relações lésbicas que explorarei posteriormente.

Seguindo a discussão sobre o assunto, para Kyler (2010, p. 17) as lacunas são partes importantes do sistema narrativo do *Graphic memoir*, bem como nos gêneros com traços autobiográficos, a autora destaca que “de acordo com Scott Mccloud [quadrinista americano], em *Understanding Comics*, os mais importantes significados nos quadrinhos estão nas lacunas, tanto nas lacunas entre a representação esquemática e a realidade, quanto nas lacunas entre os quadros que o leitor deve criar significado.”⁴⁹

Além do mais, a configuração do *Graphic memoir* é propícia para a identificação por parte do público leitor ir preenchendo, igualmente, as lacunas podendo vir a questionar sua própria memória, seus próprios passos, diante do dilema ali apresentado. Para Hart (2018, p.8) “contar as nossas histórias fortalece-nos, aprofunda-nos e torna-nos mais vivos, compassivos e empáticos, uma vez que liga as nossas vidas à história e com o mundo que nos rodeia. Ajuda-nos a estabelecer uma ampla conexão através do tempo e das pessoas”⁵⁰, diante do que foi apresentado aqui, observa-se, portanto, que o pessoal pode ser político, que os dilemas vividos por Charlotte devem ser pensados também como coletivos, se inserindo em um devir político-social. Considerando esse ponto, no próximo

49 according to Scott Mccloud in *Understanding Comics*, the most important meanings of comics are in the gaps, both the gaps between schematic representations and reality, and the gaps between frames where the reader must create the meaning. (Kyler, 2010, p. 17)

50 “telling our stories strengthens us, deepens us, and makes us more alive, compassionate, and empathetic, as it connects our lives to history and to the world around us. It helps us connect broadly across time and across peoples” (Hart, 2018, p.8)

tópico, discuto brevemente como a tradução de narrativas quadrinísticas apresenta-se como um desdobramento político importante, pois permite a expansão do alcance de leitores da obra.

2.4. DESDOBRAMENTOS POLÍTICOS DA PRODUÇÃO DE NARRATIVAS GRÁFICAS E A TRADUÇÃO DE NARRATIVAS QUADRINÍSTICAS

Diante do discutido até aqui sobre produções quadrinísticas, que consideram o “eu” e suas vivências, observa-se que essa produção quadrinística contemporânea, mais especificamente a produção realizada por mulheres lésbicas, possui essa memória atravessada também por um devir político em um processo de contar-se e recontar-se. Ao recriarem suas memórias em suas obras, a partir da afirmação existencial de um “eu” sujeito de múltiplas vivências, as mulheres lésbicas têm construído uma vasta produção epistemológica em um suporte narrativo gráfico diversificado que ultrapassa aquilo que o cânone um dia circundou como sendo literatura.

Tais obras desmantelam um sistema heteropatriarcal que não concebeu a existência de mulheres que amam mulheres enquanto protagonistas de suas próprias vidas e histórias. A reivindicação de um espaço-escrita e um espaço- gráfico torna este corpo-autora emergente e vivo, acima de tudo, como um corpo potencial de múltiplos dizeres e vislumbres. A *Graphic memoir* permite ver o que não se quer ver, permite colocar em evidência o que a sociedade escolhe rejeitar, o gráfico para a produção narrativa lésbica ganha uma dimensão ainda mais relevante: a de ser vista. São memórias ilustradas visualmente, que dão corpo visual ao corpo lésbico um dia excluído do imaginário social.

Com o propósito de melhor delinear tal discussão, frente ao que foi elencado, é válido questionarmos: que papel tem, então, o *Graphic memoir* para as mulheres LGBTQIAPN+? De incoação, considerando o dito por Audre Lorde (2019), escritora e ensaísta estadunidense, em meio ao contexto da pós 2ª onda do feminismo e a afirmação da vertente feminista interseccional, em seu ensaio intitulado *A transformação do silêncio em linguagem e ação*, a autora convoca a necessidade de sairmos dos espaços de silêncio e falarmos, de usarmos nossas vozes atravessadas pelos diversos recortes que nossa existência prenuncia, para a transformação do silêncio em ação, postura colocada pela autora como “revelação individual”, que considero igualmente coletiva e política.

Com isso, considero aqui o *Graphic memoir* enquanto gênero profícuo para a retomada do espaço político pelas mulheres, em especial, para as mulheres lésbicas e LBTQIAPN+ e como oportunidade para o reitar de vozes e vivências marginalizadas ao longo do tempo, como as vivências lésbicas.

Nessa perspectiva de registrar o apagamento de vivências, a tradução tem um papel importante em promover o acesso a textos, principalmente os subversivos. O legado tradutório no Brasil de narrativas gráficas é bastante evidente, sobretudo de obras dos eixos geográficos de maior produção quadrinística: o eixo estadunidense, franco-belga e japonês. O acesso às obras desses territórios no Brasil é, principalmente, por meio de traduções, tendo algumas editoras, como a Editora Nemo, a L&PM e outras, e seus devidos tradutores, um papel importante na editoração e comercialização, bem como na propagação dessas “vozes estrangeiras para dialogarem e apoiarem a comunidade LGBTQIA+” no Brasil. (Silva- Reis, 2024, p.22)

Nesse contexto, é importante destacar também o exemplo da tradução de *Dykes to watch out for* de Alison Bechdel, que é publicada somente em 2021 no Brasil, enquanto a publicação original é de 2008. Esse espaço de tempo é apontado por Renata G. Gomes (2022), professora e pesquisadora brasileira, dado às suas características subversivas e interseccionais de suas personagens, enquanto uma obra contracultural, em comparação com outras obras de Bechdel, como *Fun home* e *Você é minha mãe?*, que foram traduzidas em um espaço de tempo menor. No caso de *O enterro das minhas ex*, a publicação da tradução no Brasil foi célere, realizada em um espaço de tempo de um ano desde a publicação do original, alcançando grande sucesso no Brasil; assim como as obras da Bechdel, principalmente *Fun Home* e *Você é minha mãe?* que tem um traço em comum: a saída do armário; experiência conhecida socialmente e culturalmente atrelada à revelação de orientação sexual distinta da heterossexualidade, tida como norma (compulsória), como será discutido posteriormente.

O sucesso do mercado tradutório de quadrinhos tem se dado principalmente pelo aumento da busca pelo gênero e também pela representatividade empreendida nesse gênero. A carência de representação positiva de personagens LGBTQIA+, por exemplo, tem sido cada vez mais suprida nas narrativas gráficas e na literatura de modo geral, como efeito dos *LGBTextos*, nomenclatura utilizada por Dennys da Silva-Reis (2024, p.8,9), professor e pesquisador brasileiro, para textos escritos *para e pela* comunidade LGBTQIA+; que o autor também classifica como *etnotextos* porque se propõem “a produzir um discurso sobre a comunidade a qual pertence”. O autor ainda acrescenta que

como consequência, de um lado, há a promoção de ativismos, letramentos, imaginários e representatividade LGBT (Trevisan, 2018); de outro lado, há a valorização do *pink money* (dinheiro gasto por indivíduos da comunidade LGBT), o que faz com que o mercado capitalista também fique atento ao poder aquisitivo da comunidade LGBT e produza produtos direcionados a ela (Alves, 2019). E dentre esses produtos culturais, os livros, as traduções. (Silva-Reis, 2024, p.119)

No contexto brasileiro, a tradução de narrativas quadrinísticas tem despontado como um mercado em ascensão ao longo do tempo, o que tem trazido à tona o processo de tradução desse tipo de narrativa. Para Silva-Reis (2024) “o Brasil acolhe e acolheu com vigor a cultura LGBTQIA+ Francófona, bem como outras que se somam à causa das minorias sexuais e de gênero brasileiras.” O autor destaca a obra de Julie Maroh, quadrinista francesa, por exemplo, como uma das traduções francês-português que circulam em território brasileiro e que fazem parte das leituras estimadas pela comunidade LGBTQIA+. Segundo Silva-Reis (2024) as produções

[...] estão sedimentadas no século XXI devido à grande força que o movimento LGBT+ tem ganhado em cada canto geográfico do mundo, inclusive no Brasil. Anteriormente a esta consciência literária comunitária LGBT, temas, experiências e valores queer eram embutidos em narrativas de muitos autores e autoras que não tinham consciência deliberada sobre a comunidade LGBT ou apenas tinham consciência pessoal sobre o tema. Logo, há muitas obras de autores que não são LGBTs, mas que narraram ou escreveram sobre experiências heteronormativas. (Silva-Reis, 2024, p.113)

No que concerne à tradução de obras quadrinísticas, Fernando Scheibe (2016, p.321), tradutor brasileiro, em ensaio publicado na revista *tradterm*, afirma que “a especificidade da tradução de quadrinhos é uma impotência: a de lidar com um texto, em sentido lato, que tece imagens e palavras, mas só poder mexer nas palavras”. Érico G. Assis, (2016, p.19), tradutor literário brasileiro, igualmente, acrescenta que “o tradutor não pode safar-se da âncora pictórica vista nos balões de pensamento”, assim, precisa não só se preocupar com a tradução do texto, mas de como ele se conecta com o desenho e, consequentemente, com os balões de fala na diagramação, preocupação que terá o profissional nomeado como letreirista, que organizará o texto dentro do projeto gráfico. O estudioso sinaliza que

há estipulações em contrato que determinam, por exemplo, que a versão estrangeira deve ater-se ao formato gráfico da versão no idioma original, que a letreirização deve seguir determinada fonte tipográfica ou, ainda, que a letreirização deve ficar a cargo do autor original (geralmente para ser realizada de forma manual). (Assis, 2016, p.21)

Essa colaboração entre texto e imagem, tradutor e letreirista, leva à discussão perene nos Estudos Tradução quanto ao tradutor-autor. Nesse caso, Assis (2016) pontua

o letrista como um cotradutor, tendo em vista essa colaboração em busca de um resultado final alinhado não só ao texto de partida, mas também ao estilo do autor e ao que pretende os editores. A tradução de um texto que depende de um outro texto (imagem, música etc.), como é o caso dos textos quadrinísticos, é considerada uma tradução subordinada, segundo Assis (2016), seguindo o postulado por Mayoral, Kelly e Gallardo (1988).

Pensando o discutido até aqui, destaco os comentários do tradutor da obra em análise, Fernando Scheibe, em entrevista (Apêndice 2) para esta tese. O tradutor destaca que o letrista tem liberdade para fazer alterações, de modo que se encaixe na imagem, então enfatiza que, em relação ao texto original, a tradução de *O enterro das minhas ex* tem balões um pouco maiores, outros mais curtos, mas que não muda tanto em tamanho considerando a tradução português-francês. O tradutor ainda pontua a dificuldade de traduzir expressões idiomáticas ou trocadilhos e da necessidade, por vezes, de redesenhar pranchas (folhas de quadrinhos) quando existe um embate entre texto e imagem na versão traduzida, principalmente, quando há trocadilhos, como foi o caso da tradução da obra do Geluck, artista belga, destacada pelo tradutor na entrevista, cuja experiência de tradução descreve no ensaio que citei anteriormente.

A tradução da obra no Brasil trouxe visibilidade para a produção de Gauthier, o que levou a sua participação presencial em 2018 no Festival Internacional do Quadrinho (FIQ), em Belo Horizonte. Em entrevista para esta tese, a autora revela que sua obra é mais conhecida no Brasil que na França, além de tê-la descrito como autoficcional, revelando também que escreve aquilo que gostaria de ter lido. Sua postura corrobora com o que defende Petit (2013) ao afirmar que “[...] na contemplação de obras de arte, há algo que pode ser profundamente reparador.” (Petit, 2013, p. 68).

Portanto, é possível considerar a dimensão política da tradução como uma estratégia política de visibilidade, servindo como um instrumento político para ampliar a visão e o debate sobre temas socialmente invisibilizados.

No próximo capítulo, discutirei o percurso teórico e histórico-cultural lésbico, considerando o contexto da obra, ampliando a discussão sobre como o pessoal se torna político e a discussão sobre a lesbianidade.

CAPÍTULO III

O CONTINUUM LÉSBICO NA CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES E EPISTEMES LÉSBICAS EM O ENTERRO DAS MINHAS EX

“Antes que qualquer tipo de movimento feminista existisse, as lésbicas existiam: mulheres que amavam mulheres, que se recusavam a comprimir com o comportamento exigido das mulheres, que se recusavam a se definir em relação aos homens”. (Adrienne Rich, 2019, p.114)

Com a colonização de corpos por parte da cultura heterossexista patriarcal, a reivindicação de uma existência lésbica coaduna com o que Rich (2019) considerava como *continuum* lésbico, configurado como a retirada de mulheres do ostracismo para seu potencial de libertação. A lesbianidade vai além do amor entre mulheres, ganhando dimensões políticas, históricas e sociais fortemente relevantes, como afirma Wittig (2019), evidenciadas também neste capítulo.

A ideia de se pensar um *continuum* lésbico, corrobora com a construção de uma lesbianidade também plural, “não existe um só tipo de lésbica, não existe um só tipo de comportamento lésbico, e não existe só um tipo de relação lésbica”⁵¹ (Clarke, 1988, p. 100, tradução nossa), segundo pontua Cheryl Clarke (1988), escritora e ensaísta estadunidense, em seu ensaio *el lesbianismo: un acto de resistencia* [o lesbianismo: um ato de resistência].

Rich (2019) destaca que “por muito tempo, a lésbica foi uma personificação do mal feminino.” (Rich, 2019, p. 114-115) como um corpo desviante da norma estabelecida. Nos termos da autora

[as] lésbicas foram forçadas a viver entre duas culturas, ambas dominadas por homens e tendo cada uma delas negado e colocado em risco nossa existência. De um lado, existe a cultura heterossexista patriarcal, que levou mulheres ao casamento e à maternidade através de todo tipo possível de pressão-econômica, religiosa, médica e legal- e que literalmente colonizou os corpos das mulheres. A cultura heterossexual patriarcal levou lésbicas ao sigilo e à culpa, muitas vezes também ao ódio por si mesmas e ao suicídio. (Rich, 2019, p. 115)

Assim, o ato de nomear-se lésbica se distancia de um “pacote” previamente encomendado pela sociedade patriarcal para as mulheres. É um movimento de transgressão da norma vigente, cujo percurso teórico, a partir de autoras centrais na construção teórica lésbica na Europa, América do Norte e Caribe, bem como na América Latina, especificamente no Brasil, discorro a seguir. Antes disso, apresento um breve contexto histórico lésbico francês, considerando o período datado na obra em análise, mas, igualmente, considerando os acontecimentos anteriores a essa data que contribuíram para os acontecimentos posteriores.

3.1. CONTEXTO HISTÓRICO LÉSBICO FRANCÊS DOS ANOS DE 1987 A 1999: ONDE ESTAVAM AS LÉSBICAS?

51 no hay un solo tipo de lesbiana, no hay un solo tipo de comportamiento lésbico, y no hay solo um tipo relación lésbica. (Clarke, 1988, p.100)

Nós viemos de muitos passados: saindo da esquerda, do gueto, do holocausto, das igrejas, do casamento, do movimento “gay”, do armário, do armário ainda mais escuro do sufocamento de longo prazo do nosso amor pelas mulheres. (Rich, 2019, p.122)

O intento deste tópico é resgatar o panorama histórico de acontecimentos entre os anos de 1987 e 1999, espaço temporal que compreende a narrativa de *O enterro das minhas ex* a fim de dialogar com os fatos nela evidenciados, destacando quais lugares eram ocupados pelas mulheres lésbicas nesse momento, sobretudo, no território francês.

Pensando então no contexto lésbico, Rich (2019), em citação disposta no início deste tópico, discorre sobre os muitos passados vividos pelas mulheres lésbicas, passado este que faz parte de experiências coletivas. Convém, portanto, destacar, antes de tudo, que a década que precede os anos 80 é marcada por levantes insurgentes da comunidade LGBT, contra o regime heterossexual e violento vigente, sendo um dos grandes marcos a revolta de Stonewall, em 1969, nos Estados Unidos, estendendo-se para outros países e continentes, reverberando nos anos seguintes no território francês desde os espaços *underground* aos espaços acadêmicos, conforme aponta Florence Tamagne (2006), historiadora francesa.

Tamagne (2006) ressalta o quanto o movimento lésbico foi deixado à margem mesmo na academia, tendo uma chegada considerada tardia a esse espaço se comparado com outros países, mesmo a França tendo uma longa história literária homossexual, que Régis Revenin (2007, s.p), professor e pesquisador da *Université Paris Cité*, chama de “tradição literária da homossexualidade”⁵². Além do mais, a construção teórica do pensamento lésbico foi um movimento embasado na resistência através, principalmente, da articulação de mulheres lésbicas feministas e escritoras, surgida de uma aliança com o movimento gay e feminista, que tinham alguns dos eventos históricos aqui relatados como *background*. A descriminalização da homossexualidade foi realizada na França em 1982, mas muitos eventos precederam e sucederam essa data.

A relação dos acontecimentos do Maio de 1968, do movimento estudantil, e as pautas do *Mouvement de libération des Femmes*- MLF [Movimento de libertação das mulheres], em 1970, no porvir das mulheres lésbicas na França nas décadas seguintes, que constroem seu percurso na História. Tendo em vista tais movimentos históricos de luta que prezavam pela contestação aos moldes de poder impostos na época, em uma insurreição da população em diversos setores à margem da sociedade. Requerendo

52 “[...]tradition littéraire de l’homosexualité”. (Revenin, 2007, s.p)

direitos civis e maior liberdade sob slogans, como “*le privé est politique*” [o pessoal é político] e “*mon corps est à moi*” [meu corpo é meu], produzindo ecos significativos no porvir das mulheres lésbicas em território francês, com a criação, por exemplo, do grupo *Gouines Rouges*, em 1971, formado por mulheres lésbicas advindas do MLF. O grupo defendia, segundo Ilana Eloït (2020, p.132), professora e pesquisadora da *Université de Genève*, que “a homossexualidade feminina deve se compreender como um esforço revolucionário a serviço do feminismo”⁵³.

Nessa perspectiva nos anos de 1975 a 1980, segundo Eloït (2020), a tomada de força e voz pelas lésbicas em diversos espaços sugere a articulação de uma resistência frente ao vivenciado diante das pautas feministas vigentes, sinalizando um iminente rompimento com o feminismo heterossexual. Isso acontece, pois este não se ocupava das pautas levantadas pelas lésbicas, deixando-as à margem do movimento feminista, o que aparenta dialogar diretamente com os slogans anteriormente citados. Chauvin (2005), professor e pesquisador da *Université de Lausanne* (Suíça), no apanhado histórico que realiza, pontua a parcialidade das mulheres feministas heterossexuais e sua não reciprocidade com as pautas lésbicas. O uso do termo “ameaça lavanda” [*lavander menace*] por Betty Friedan, líder da Organização Nacional de Mulheres deixou essa postura ainda mais evidente. (Quinalha, 2023)

Na edição seguinte do evento, ocorreu a revolta das mulheres lésbicas que então se apropriam do termo utilizado por Friedan para ratificar o afastamento do feminismo heterossexual e marcar através de suas falas a ocupação de espaço dentro do movimento feminista, reação que ecoou não apenas nos Estados Unidos, como também na Europa, especificamente na França. Reivindicando a voz dentro do movimento feminista, a partir dos anos 1970, “os horizontes foram ampliados e os territórios foram brutalmente abertos até o ponto que achamos, hoje, que eles sempre foram assim.” (Despentes, 2016, p.15). Temos, então, o início, ou de fato a consolidação de uma vertente lésbico-feminista, partindo não somente do movimento feminista, mas do movimento gay, voltada para as pautas lésbicas e outras pautas interseccionais, posteriormente, como classe, raça e gênero.

Nesse panorama, em 1980 surge a publicação de *The Straight Mind* [o pensamento hétero] de Monique Wittig, que foi publicado inicialmente em inglês nos Estados Unidos e publicado no território francês em 2000 com tradução de Bourcier, mas que já sinalizou

53 « L’homossexualité féminine doit se comprendre comme une force révolutionnaire au service du féminisme » (Eliot, 2020, p.132)

uma bifurcação no movimento feminista por parte das lésbicas, reforçando os estudos lésbicos como uma vertente dos estudos sociais e filosóficos estabelecendo nos espaços acadêmicos as vivências e discussões acontecidas nos espaços de militância. Segundo a organização *Mémoire des sexualités*⁵⁴ no ano de 1981 houve a criação do MIEL *Mouvement d'information et d'expression des lesbiennes*, a *Universités d'Été Euro-méditerranéennes des Homossexualités*, dentre outras formas de articulação entre lésbicas para o fortalecimento do movimento lésbico na França, como criação da *Lesbia Magazine*, revista editada em Paris voltada para esse público, segundo Eloit (2017). Em 1981, acontece a primeira marcha homossexual no território francês, um marco do agrupamento da comunidade em prol da busca por direitos. Esse período constitui, desse modo, os anos 80 como um marco para a comunidade lésbica francesa, bem como para a comunidade LGBT de maneira geral.

Ainda destacando os dados apresentados pela organização *Mémoire des sexualités*, os anos que compreendem 1987 e 1990 são ainda marcados por grande resistência em meio à reivindicação de espaços na sociedade e dentro da própria comunidade LGBT.

Apesar dos avanços importantes para a comunidade lésbica, a década de 1980 também é marcada pela divulgação e disseminação dos casos de HIV entre pessoas homossexuais e transexuais, aumentando o preconceito sobre esses corpos, como é possível identificar pelo levantamento de dados apresentados pela organização *Mémoire des sexualités*. O estigma maior repousa sobre os corpos dos homens gays, mas também afeta os demais corpos que fazem parte da comunidade LGBT.

A partir de então, a violência que recai sobre tais sujeitos torna-se uma referência de dor na comunidade e de um número exorbitante de mortes, enfatizando o que mais tarde o filósofo camaronês Achille Mbembe (2011) nomearia como necropolítica: corpos já mortos pela sociedade em sua condição de corpos com subjetividade, enquanto morrem fisicamente por uma doença dita incurável, corpos relegados a morte em todas as suas possibilidades. Nesse período, segundo os dados apresentados pela organização *Mémoire des sexualités* há uma morte também social destes corpos, por causa do fechamento de espaços sociais frequentados pela comunidade. Em contrapartida, entre os anos de 1980 e 1990 muitos grupos de luta contra a AIDS surgem, como a *Act Up Paris*

54 Disponível online em: <https://www.memoire-sexualites.org/category/des-annees-50-aux-annees-90/> acesso em agosto de 2024.

(1989), igualmente nos anos 90, acontece uma aliança forte entre gays e lésbicas na luta contra a AIDS.

Nesse cenário, a homossexualidade também era considerada uma doença e somente em 1990 a OMS (Organização Mundial de Saúde) a retira do mapa do CID (Classificação Internacional de Doenças e Problemas Relacionados à Saúde). É importante destacar que somente 29 anos depois, em 2019, a transexualidade deixa de ser considerada uma doença, um transtorno psiquiátrico, saindo do mapa do CID. Dados que sinalizam o grande percurso de luta da comunidade LGBT em torno de reivindicar um espaço de existência, de vida.

Igualmente entre essas décadas, a ideia da lésbica como perigosa foi largamente difundida (Rich, 2019), o que contribuiu também para a desconfiança em torno do sujeito lésbico, vista como uma ameaça para a sociedade heterossexual, sendo relegada a este lugar de periculosidade, destituída de muitas formas, através da objetificação de sua identidade associada ao masculino, recuperada por palavras pejorativas ou por meio de sua animalização.

Dessa forma, o estereótipo da lésbica *la garçonne*, fortemente divulgada nos anos 20, aproximando-se do mundo masculino, embora tolerado de certa forma na época (Segarra, 2019), foi trazendo, progressivamente, um aparente ar de desconfiança sobre o ser lésbica nas décadas seguintes, reforçando também a ideia da lésbica não digna de confiança. A lésbica foi vista como uma ameaça à masculinidade, como uma imitadora do masculino e potencial concorrente, sendo, portanto, encarada com desconfiança, principalmente, quando performava masculinidade, conforme verificado a partir dos estudos realizados por Beauvoir, em 1949.

Na obra de Gauthier é possível notar esse olhar desconfiado para a figura do sujeito lésbico, quando uma das personagens que se envolve com Charlotte afirma, no instante em que esta inicia a conversa, sobre a definição do relacionamento entre elas: “*Hé! Tu sais quoi? Ma tante Annie, elle a l’air sympa, hein ? Mais détrompe-toi ! C’est une gouine !*” sendo possível visualizar nas ilustrações, a expressão de desaprovação de Sandrine diante do fato da tia ser lésbica, o que se torna problemático na situação, pois nos acontecimentos anteriores a esta cena, Sandrine e Charlotte tinham uma relação marcadamente lésbica.

Figura 24. Sandrine reproduz discurso de desconfiança em relação ao ser lésbica



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁵⁵

Acrescido a isso, o uso do termo pejorativo *gouine* [traduzido constantemente para o português brasileiro como “sapatão”] para se referir ao sujeito lésbico endossa o discurso de Sandrine igualmente pejorativo, nos tópicos seguintes serão discutidos mais detalhes sobre o uso .

A década de 90 é então marcada pela luta constante contra os estigmas sob o corpo lésbico e os demais corpos LGBT, marcando um período de luta intensa por direitos que resultariam nas leis e ações promulgadas nas décadas seguintes, como a penalidade para crimes de ódio contra a comunidade LGBT, o direito ao casamento, o projeto de lei para indenização aos condenados pelo delito de homossexualidade entre os anos de 1942 e 1982, dentre outras ações. Nesse momento, observa-se o fortalecimento do movimento lésbico, bem como na articulação de congressos e reuniões internacionais, se ocupando também de discussões em torno da existência lésbica fora do hexágono (*Mémoire des sexualités*). Principalmente entre os anos de 1990 e 1999, a divulgação da produção lésbica nas diversas manifestações de arte se acentua, o que inclui a literatura. A virada

⁵⁵ Tradução em anexo (anexo 9).

de século também marca uma mudança na produção de obras lésbicas, tendo cada vez mais produções publicadas sobre vivências amorosas entre mulheres.

No tópico a seguir, apresento como o pensamento lésbico se construiu ao longo do tempo, o que inclui o período histórico destacado, não só dentro do contexto francês, mas fora dele.

3.2. PERCURSO TEÓRICO DO PENSAMENTO LÉSBICO: “...*IT IS THE LESBIAN IN US*”⁵⁶

O objetivo neste tópico é o de apresentar uma perspectiva teórica sobre os estudos lésbicos. Para tanto, é relevante frisar que muito da construção sobre a identidade e a voz lésbica na América Latina e em outros continentes foi construída na literatura. A literatura cartografou muito do percurso lésbico entre as décadas e as culturas, além das publicações em veículos jornalísticos, como visto no tópico anterior, ratificando a construção de uma epistemologia lésbica. Muitos dos textos teóricos sobre lesbianidade pautam-se de algum modo na análise literária para a consolidação de suas análises.

Nesse viés, Simone de Beauvoir, filósofa conhecida como a primeira mulher a teorizar o feminismo à francesa a partir de uma perspectiva existencialista, situa, em seu icônico livro *le deuxième sexe* [o segundo sexo], publicado pela primeira vez em 1949, a figura lésbica, refletindo essa existência ainda incompreendida à época, sinalizando os estereótipos em volta do corpo lésbico, que, naquele momento, parecia transitar entre o universo feminino e masculino, conduzindo os estudos médicos e psicanalíticos na busca por “desvendar” o que constituía a experiência lésbica, posicionamento que sugere a construção da figura lésbica como “ressentida” perante o ser masculino.

Beauvoir (2016) apresenta exemplos de experiências lésbicas a partir dos escritos literários de Colette (1900) e Renée Vivian (1906) para acionar uma voz de “autenticidade” sobre o tema, aludindo o amor entre mulheres abordado pelas autoras. Na conclusão do capítulo dedicado à vivência lésbica, a estudiosa afirma que “na realidade, a homossexualidade não é nem uma perversão deliberada nem uma maldição fatal” (Beauvoir, 2016, p.182), deixando espaço para o questionamento: o que seria então a experiência a lésbica?

Outrossim, a célebre frase “não se nasce mulher”, afirmada por Beauvoir (2016), ecoa nos estudos lésbicos, sendo retomada por Monique Wittig (2019), teórica francesa,

56 Título do discurso proferido por Adrienne Rich, em 1976, na *Modern Language Association*.

que acredita que “a sociedade lésbica destrói o fato (social) artificial que constitui as mulheres como um ‘grupo natural’”, Wittig (2019, p.85). Desse modo, algumas décadas depois, Wittig (2019) retoma, em parte, o estudo de Beauvoir (2016), já em um período no qual a pauta lésbica surge como uma necessidade vital ao feminismo de se repensar para além das pautas iniciais de emancipação do feminismo branco.

Com isso, o início da consolidação de uma teoria feminista lésbica ocorre, então, no território francês, principalmente, a partir da publicação dos estudos de Monique Wittig (2019), ao retirar da categoria universalizante de mulheres, as lésbicas. Ao mesmo tempo que Wittig reconhece a heterossexualidade como a institucionalização da desigualdade, priorizando as questões lesbianas. Em contrapartida, às publicações realizadas nos outros países e continentes, Wittig (2019) continua sendo um expoente dos estudos lésbicos. A autora afirma que

lésbica é o único conceito que eu conheço que está fora das categorias de sexo (mulher e homem), porque o sujeito designado (lésbica) não é uma mulher, seja economicamente, politicamente ou ideologicamente. Pois o que faz uma mulher em relação social específica com um homem, uma relação que chamamos anteriormente de servidão, uma relação que implica obrigação social e física, bem como obrigação econômica (“residência forçada”, trabalho doméstico, deveres conjugais, ilimitada produção de filhos etc) uma relação da qual as lésbicas escapam, recusando-se a se tornar ou permanecer heterossexuais. Nós somos fugitivas da nossa classe do mesmo modo que os escravos americanos foragidos escapavam da escravidão e se tornavam livres. Para nós, isso é uma necessidade absoluta, nossa sobrevivência exige que empregemos todas as nossas forças para a destruição da classe de mulheres dentro da qual os homens se apropriam das mulheres. Isso só pode ser conseguido pela destruição da heterossexualidade como sistema social baseado na opressão das mulheres pelos homens e que produz a doutrina da diferença entre sexos para justificar a opressão. (Wittig, 2019, p.93)

Nessa senda, Wittig (2019) constrói aquilo que antes não havia sido pensado como possível de construção: o corpo lésbico; título de seu romance publicado em 1973. O corpo lésbico já era delineado por Wittig desde a publicação do seu primeiro romance *Les guerrillères* [As guerrilheiras] (1969). Em *le corps lesbien* [o corpo lésbico] a autora concebe não só o corpo lésbico enquanto matéria, mas um corpo lésbico literário, que deseja e é desejado, embora em rasura, que resiste a norma heterossexual. Rasura que ela explicita ao acrescentar o símbolo “/” em praticamente todas as aparições de referências discursivas do eu lésbico, como no excerto que destaco a seguir: “você não **m/e** esperou enquanto **e/u** a procurei por toda parte, todas as ilhas **e/u** percorri perguntando se alguma delas sabia algo sobre você.”(Wittig, 2020, p.23, grifo meu)

Em 1992, Wittig publica *la pensée straight* [o pensamento hetéro], ensaio no qual a autora constrói teoricamente o corpo lésbico, reivindicando de forma teórico-política esse corpo, centrando suas discussões dentro do feminismo materialista e consolidando a existência de um feminismo lésbico, postulando “uma revolução epistemológica que era necessária na análise da opressão das mulheres” lésbicas (Wittig, 2001;2018, p.17). O próprio termo “mulher” é questionado pela escritora ao propor que as lésbicas não eram mulheres, destacando que as opressões sofridas pelas lésbicas ultrapassavam os limites do já “encomendado” pela sociedade, sob o viés do gênero. Aspecto que também dialoga com o que fora sinalizado por Beauvoir (2016), ao evidenciar o dilema social de gênero sofrido pelas lésbicas que, naquele período, aparentavam escapar tanto do masculino quanto do feminino.

Dessa maneira, a polarização criada socialmente entre masculino e feminino, fomentando uma dicotomia de gênero, foi abordada posteriormente nos estudos de autoras francesas, também em um viés feminista materialista, como Nicole-Claude Mathieu (1991), Colette Guillaumin (1977, 1993), dentre outras. As décadas de 60 a 90 foram efervescentes na consolidação de uma crítica feminista e de uma crítica feminista literária, pois muito do que se constrói nessa época é costurado com o legado literário, constantemente silenciado, de mulheres, incluindo as mulheres lésbicas e bissexuais. É nesse período que surgem os estudos de Julia Kristeva, Luce Irigaray e Hélène Cixous que destacam, sobretudo, o poder da linguagem no entorno das opressões (Humm, [1989]; 2013).

Enquanto tais acontecimentos ocorriam na Europa, no contexto estadunidense, em 1980, Adrienne Rich, publicava seus ensaios sobre a heterossexualidade compulsória e a existência lésbica, estabelecendo o que chamou de *continuum* lésbico. Nesse ensaio, a estudiosa destaca que “a teoria feminista já não pode se dar ao luxo de apenas manifestar uma tolerância ao ‘lesbianismo’ como ‘estilo de vida alternativo’ ou fazer uma alusão formal às lésbicas.” (Rich, 2019, p.32, grifos da autora). A autora estabelece a heterossexualidade compulsória como instrumento político e de poder a serviço da dominação masculina, além de perceber “a linguagem como alicerce mais importante de uma cultura” (Sauer, 2019, p.17). Tecendo críticas a algumas publicações da época, a autora destaca “[...] a existência lésbica como uma realidade e como fonte de conhecimento e de poder disponível para as mulheres” (Rich, 2019, p.33).

Em outro momento, Adrienne Rich, em seu discurso intitulado “*It is the lesbian in us*” [é a lésbica em nós] proferido na *Modern Language Association* em 1976, e

posteriormente publicado na revista *Sinister Wisdom*, importante periódico de literatura e artes lésbicas, enfatiza a lesbianidade como uma força motriz para ocupação e reivindicação de espaços em diferentes domínios, sendo a produção epistemológica um deles. A própria existência de uma revista como a *Sinister Wisdom*, bem como das demais revistas citadas na seção anterior, cataloga e divulga uma produção massiva lésbica que retira o sujeito lésbico do ostracismo e faz ecoar suas vozes na sociedade.

Nessa perspectiva, na década de 80, Audre Lorde, escritora estadunidense, discute a lesbianidade destacando, sobretudo, o recorte não só de sexualidade, mas de raça. Sendo pioneira na inserção das mulheres negras no feminismo lésbico, Lorde ponderou sobre o feminismo lésbico negro em seus ensaios reunidos, sobretudo, em sua obra *irmã outsider* (1984). Discorreu acerca da construção da identidade negra lésbica, da lesbianidade, da presença vital das mulheres na escrita, da conexão com a ancestralidade, da crítica ao movimento negro, da exclusão das mulheres lésbicas e sobre a relação das mulheres lésbicas com a maternidade.

Destaco a reflexão realizada por Lorde (2019) em seu ensaio intitulado *Usos do erótico: o erótico como poder*, no qual a autora resgata o conceito de erótico como fonte de poder feminino, distanciando-se do que foi construído pelos homens como sendo sinônimo de pornográfico, de submissão ao desejo masculino e fomentando a construção da lésbica enquanto sujeito, corroborando com os demais estudos supramencionados.

Nesse ínterim, os estudos da poetisa e ensaísta estadunidense Cheryl Clarke também contribuíram com essa construção ao considerar a lesbianidade como um ato de resistência. Considerando o panorama racista, machista e capitalista da sociedade, a autora aponta a resistência como um ato de descolonização do corpo lésbico, que é atravessado pelo contexto político. Assim como Lorde (2019), Clarke discute os efeitos da opressão racista para mulheres lésbicas negras destacando que as vivências das mulheres lésbicas brancas diferem, posto que os sujeitos brancos não são perpassados pelo crivo do racismo. Logo, é possível observar, em ambas as autoras, para além das críticas às estruturas de opressão, a consolidação de um espaço de possibilidade do amor enquanto força íntima da lesbianidade, o amor como um direito e como curso natural das experiências eróticas femininas, aos termos de Lorde (2019).

Também no contexto estadunidense, Glória Anzaldúa, lança um olhar para as vivências lésbicas das mulheres de cor, afirmando em seu ensaio intitulado *“falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo”* (2000) que “a lésbica de cor não é só invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido” (Anzaldúa,

2000, p.229) e reforça o motivo pelo qual continua a escrever “escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal contadas sobre mim, sobre você” (Anzaldúa, 2000, p.232). Da mesma maneira como Lorde (2019), Anzaldúa (2000) percebe a necessidade de transformar o silêncio em ação, para tanto em “(queer)izar a escritora: loca, escritora y chicana” apresenta uma contribuição importante na reflexão sobre o termo lésbica e o rotular a si mesma e o impacto político dessa posição, como será mencionado adiante.

Já na América Latina, mais precisamente no Caribe, Yolanda Arroyo Pizarro, escritora e ensaísta porto-riquenha, também discute o rotular a si mesma como lésbica e *queer* em sua vasta produção que se divide entre poesias, contos, livros infantis e ensaios, nos quais situa sua vivência afro-lésbica, resgatando a autoestima e a ancestralidade da mulher negra, além de destacar o erótico como força motriz de muitos de seus textos e vivências, com ênfase na existência de mulheres lésbicas no Caribe.

Nesse mesmo viés, Ochy Curiel, antropóloga dominicana, tem sido uma voz potente no feminismo lésbico decolonial, refletindo sobre a noção de heterossexualidade como dominação. Apoiando-se nos estudos de Wittig, Rich e Anzaldúa, Curiel (2013) constrói um percurso a respeito dessa dominação e seus efeitos, analisando-a juridicamente, em sua obra intitulada *la nación heterosexual*.

À continuidade, no Brasil, observa-se o avanço dos estudos lésbicos, principalmente, com o aumento do interesse acadêmico nos últimos anos em discutir as questões de gênero e sexualidade a partir de um olhar latino-americano. Os estudos abrangem diversas áreas, como: a literatura, as artes, a comunicação, a saúde, dentre outras. No âmbito dos estudos literários percebe-se a investigação e o resgate de obras de autoras, como Cassandra Rios, autora de *Eu sou uma lésbica* (1983), da autora Fatima Mesquita, autora de *Julia e Julieta* (1998), além do estudo de autoras contemporâneas como Cidinha da Silva, autora de *Cada tridente em seu lugar* (2007) e *Um Exu em Nova York* (2018), Ryane Leão, autora de *Tudo nela brilha e queima* (2017), Angélica Freitas *Meu útero é do tamanho de um punho*, Natalia Borges Polesso, autora de *Amora* (2015), dentre tantas outras, que tem escrito sobre as vivências lésbicas no Brasil, destacando tanto as questões de sexualidade, quanto de gênero, de raça, de ancestralidade e outras vivências que perpassam o corpo lésbico no Brasil.

No ensaio intitulado *Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços* (2020), a escritora discute a noção de espaço atrelada a presença lésbica como espaço em tensão e a formação de identidades lésbicas em literatura, a partir do conceito de “geografia

lésbica”. Em 2021, a publicação do livro *Pensamento lésbico contemporâneo: decolonialidade, memória, família, educação, política e artes*, organizado por Bárbara Elcimar dos Reis Alves e Felipe Bruno Martins Fernandes, contribui para a divulgação de trabalhos acadêmicos realizados em diversas áreas pensando a formação do pensamento lésbico no Brasil. Já em 2023, com a publicação do livro *Lesbiandades*, publicado pela coleção Feminismos Plurais, Dêde Fatumma, assistente social, coloca em evidência a construção teórica epistemológica lésbica na contemporaneidade brasileira. Nele, Fatumma entrelaça seu relato pessoal de lésbica negra desde sua infância à vida adulta, às perspectivas teóricas sobre lesbianidade, feminismo negro, gênero e ancestralidade, ponderando não só sobre a sua fase adulta, bem como sobre seus períodos de criança e adolescente. A autora afirma “[...] a desobediência à expressão de gênero fortaleceu a minha subjetividade enquanto criança.” (Fatumma, 2023, p. 30) e destaca que “o patriarcado é um monstro que assusta a subjetividade de todas as crianças” (Fatumma, 2023, p. 31)

Isto posto, tracei nesta seção um percurso teórico dos estudos lésbicos, percorrendo por diferentes contextos sociais, culturais e políticos, atravessados pela lesbianidade e suas implicações. No próximo tópico, apresento como essas discussões se entrelaçam com as discussões sobre a construção da identidade lésbica.

3.3. “ACHO QUE ELA ME CONFUNDIU COM SAPATÃO! EU LÁ PAREÇO SAPATÃO?”⁵⁷: NOMEANDO O “EU” E PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DE IDENTIDADES LÉSBICAS

quando digo ‘lugar no mundo’ não é algo fixo como uma cadeira, mas ele é mutável e sem forma. (Kabi Nagata, minha experiência lésbica com a solidão, 2019)

A quadrinista japonesa Kabi Nagata (2019) ao conceber o lugar no mundo como sendo variável, transmutável, encaminha para o entendimento de que uma das coisas que marcam de maneira primordial esse lugar é o ato de nomear. A nomeação tem o poder de estabelecer esse lugar primeiro no mundo, fazendo parte da constituição do “eu”. Dessa maneira, como uma identidade à margem, invisibilizada e criminalizada se constrói em meio ao poder em suma heterossexual imposto?

57 Ana Paula El-Jaick in *faz duas semanas que meu amor e outros contos para mulheres*, p.16, 2008.

No decorrer da escrita desta tese, por inúmeras vezes, fui questionada do porquê da existência de tantas letras na sigla da comunidade LGBTQIA+, decidi que responderia a esse questionamento no próprio texto da tese, pois penso que o aumento de letras na sigla diz muito sobre a construção de identidade e conquista de espaços. Assim, no Brasil, no início dos anos 80, a comunidade era dividida de forma dualizada entre gays e lésbicas, sendo mais tarde no Brasil instituída, por volta dos anos 1990, a sigla GLS que significa gays lésbicas e “simpatizantes”.

Posteriormente, no início dos anos 2000, a sigla foi alterada para GLBT, tornando-se depois LGBT, trazendo em primeiro lugar na sigla as lésbicas, reconhecendo a existência não somente de lésbicas e gays, bem como de bissexuais e transexuais, sendo a sigla mais popularmente utilizada para se referir à comunidade. Desde o início do século XX, outros espaços foram conquistados e o acréscimo, por vezes, das letras QIA ou QIAPN foi realizado, somando-se o símbolo +, como indicativo de que há outras formas de orientações sexuais, maneira como alguém se sente atraído por outras pessoas, e identidades de gênero, como a pessoa se percebe.

Embora vejamos diferentes siglas ao longo dos anos como as citadas anteriormente ou mesmo em veículos de comunicação e redes sociais, no Brasil, tanto questões referentes a políticas públicas quanto a decisão a respeito de que sigla será utilizada são decisões tomadas através das conferências realizadas pelo Conselho Nacional dos Direitos das Pessoas LGBTQIA+⁵⁸. O conselho já existia sob o nome de Conselho Nacional de Combate à Discriminação LGBT, mas somente em 2023 foi instituído novamente sob um novo nome pelo decreto nº11.471, em 06 de abril de 2023, depois de ser extinto pelo governo anterior.

Dessa maneira, cada letra da sigla foi uma conquista de território em meio a embates políticos e ao imposto pela heterossexualidade compulsória, como afirma Rich (2019). A sexualidade é um espectro, não é fixa, tampouco rígida como durante séculos foi pensada para ser, mais um sistema de regulação da humanidade. Para ser didática e para responder à pergunta sobre o significado das letras que compõem a sigla, segue a Tabela 2:

⁵⁸ Mais sobre o Conselho Nacional dos Direitos das Pessoas LGTQIA+ pode ser consultado em: <https://www.gov.br/participamaisbrasil/conselho-nacional-dos-direitos-das-pessoas-lgbtqia>

Tabela 2. Significado de cada letra da sigla LGBTQIA+

Sigla	Significado
L (lésbicas)	Mulheres que sentem atração afetiva/sexual por mulheres.
G (gays)	Homens que sentem atração afetiva/sexual por homens.
B (bissexuais)	Homens ou mulheres que sentem atração afetiva/sexual por homens e mulheres.
T (transgênero, transexual ou travestis)	Transexual é uma pessoa que possui a identidade de gênero diferente daquela que lhe foi atribuída no nascimento. Transgênero é uma terminologia utilizada para pessoas que transitam entre os gêneros. Travesti é uma construção de gênero feminina e o termo adquiriu, segundo o <i>Manual de Comunicação LGBTI+</i> , um teor político, pois se apropria de um termo antes considerado como pejorativo.
Q (Queer)	O termo se tornou uma apropriação de um termo pejorativo da língua inglesa, se tornando um termo utilizado por pessoas que não se identificam como heterossexuais, que veem nos termos gay, lésbica e bissexual uma restrição da amplitude de sua sexualidade. O termo queer também é utilizado pelos estudos teóricos de gênero.
I (Intersexo)	A pessoa intersexo está biológica e corporalmente entre os dois sexos biológicos.
A (assexuais)	Assexuais não sentem atração afetiva/sexual por nenhum gênero, em diferentes níveis de assexualidade.
+ (símbolo mais)	Indica a diversidade de orientações sexuais e identidade de gênero possíveis.

Fonte: *Manual de Comunicação LGBTI+ e CNN Brasil*⁵⁹

Embora, muitas vezes, a aparente classificação pareça limitadora, ao nomear tais vivências, se reivindica o direito de existir e um espaço de visibilidade na sociedade. Diante das palavras destacadas acima, é possível pensar nos demais termos utilizados pela sociedade para nomear os corpos ditos “desviantes” da norma heterossexual.

Cheryl Clarke (s.d), em seu poema intitulado *sexual preference* escreve “sou uma lésbica *queer*”, declaração que sob uma mirada teórica suscita uma relevante discussão. Primeiramente, é significativo salientar que o termo *queer* é popularmente utilizado nos Estados Unidos como sinônimo para todas as identidades desviantes. O vocábulo historicamente usado como insulto foi ressignificado pela comunidade, tornando-se um termo popular para as identidades fora do esperado pela sociedade heteronormativa. Segundo, no que diz respeito a vertente teórica *queer* é importante destacar que

a própria teoria queer participa e é resultado de um complexo tráfico de significações, interpretações e releituras, envolvendo, entre outros, certos textos da filosofia pós-estruturalista francesa, certas críticas da psicanálise e, o que é menos reconhecido, certos estudos inspirados em tradições estabelecidas nas ciências sociais, notadamente na antropologia e na sociologia. (Miskolci, Simões, 2007, p.14)

⁵⁹ Estas fontes constam nas Referências, ao final desta tese.

Dentro desse apanhado teórico, a teoria *queer* surge como uma expansão do espectro de discussão já realizado no âmbito dos estudos feministas. Desse modo, o estudo *queer* “trata-se, portanto, de uma mudança no foco e nas estratégias de análise; trata-se de uma perspectiva epistemológica que está voltada, como diz Seidman, para a cultura para as ‘estruturas linguísticas ou discursivas’ e para seus ‘contextos institucionais’” (Louro,2020, s.p)

No livro *corpos que importam* (2019), Butler discorre sobre os campos de tensão que envolvem os corpos que estão para além do postulado pela norma heteropatriarcal. Entre discussões sobre a materialidade do discurso e performatividade, a autora traz à tona a visão do “eu” em meio ao atravessamento dessas tensões, destacando a existência desse “eu” por meio do discurso, de modo que “o ‘eu’ apenas vem à existência ao ser chamado, nomeado ou interpelado, para usar um termo althusseriano, e essa constituição discursiva é anterior ao ‘eu’; é a invocação transitiva do ‘eu’”(Butler, 2019, p.371)

Na obra em estudo, figura 25, observa-se que, ao ser interpelada pelas amigas sobre a proximidade com os meninos que Charlotte estava mantendo, inclusive se vestindo com roupas masculinas, o termo utilizado “*garçon manqué*” [que em francês se traduzido literalmente seria *garoto em falta ou em falha*, *garçon*: garoto/ *manqué*: falta, em falta, em falha] para nomear Charlotte é recebido com surpresa pela personagem, levando-a a se desfazer dos acessórios que a fizeram ser lida dessa forma: o boné e o lenço. A atitude de Charlotte diante da convocação feita pelas amigas coaduna com o discutido a respeito da nomeação que acontece pelo elemento externo ao sujeito. Além disso, embora não seja o foco principal das discussões teóricas, a atitude de Charlotte dialoga com o conceito de performatividade de gênero, discutido por Butler, sendo uma construção social. A existência, de acordo com as amigas da personagem, dessa dicotomia binária do que pertence aos meninos e às meninas, é uma constante da norma heteropatriarcal da sociedade. Nesta perspectiva “os corpos ganham sentido socialmente [...] as identidades de gênero e sexuais são, portanto, compostas e definidas por relações sociais, elas são moldadas pelas redes de poder de uma sociedade.” (Louro,2023, p.12).

Figura 25. Charlotte e a performatividade de gênero



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶⁰

Diante da noção performativa, Preciado (2014), ao evocar o pensamento de Butler (2019) enfatiza que:

por exemplo, sapatona passa de um insulto pronunciado pelos sujeitos heterossexuais para marcar as lésbicas como ‘abjetas’, para se transformar, posteriormente, em uma autodenominação contestadora e produtiva de um

⁶⁰ Tradução em anexo (anexo 10).

grupo de “corpos abjetos” que, pela primeira vez, tomam a palavra e reclamam sua própria identidade. (Preciado, 2014, p.28)

A título de exemplo, o artigo intitulado “*Naming homosexuality in francophone Africa*” [Nomeando a homossexualidade na África francófona], publicado na revista eletrônica Q-zine, de autoria de Charles Gueboguo (2023), que ressalta a nomeação dos corpos homossexuais em África, especificamente na África francófona. O autor marca as nuances semânticas das palavras utilizadas, que variam entre significados positivos e negativos. A observação do autor é importante, pois centra as nomeações dos corpos homossexuais para além do ocidente, visto que nomearmos corpos geopoliticamente em trânsito unicamente como corpos queer reduz tais vivências a uma experiência branca e ocidentalocêntrica.

A história universal dos corpos desviados, dissidentes, estende-se além do que o termo queer pode abarcar, ou mesmo o início do levante de luta iniciando por Stonewall. É fato que a revolta de Stonewall foi um marco na história LGBTQIA+, mas não é ponto único de partida para as lutas LGBTQIA+ ao redor do mundo, como discutido anteriormente.

No engendrar da cultura, as palavras são tecidas como materialização discursiva de existências, ao nomear um determinado grupo de pessoas como queer, é acionado um percurso histórico-cultural, assim como quando se opta por termos, como *sapatão*, *woubis*, *Yossi*, *gouines*, dentre outros. Ainda segundo Gueboguo (2023), a palavra *Woubi* é utilizada para sujeitos passivos, nos moldes de uma lógica heteronormativa, enquanto sujeitos ativos são chamados de *Yossi*; já os que fazem ambos os papéis são chamados de “*cassete*”, justamente pela versatilidade de atuação. Tanto *Woubi* quanto *Yossi* são derivações da língua uolofe senegalesa.

Nesse mesmo sentido, Anzaldúa (2017) em seu artigo “*Queer(izar) a escritora-Loca, escritora y chicana*” critica o termo “lésbica” que não dialoga com a sua realidade e “não nomeia nada” em sua terra natal. A autora afirma

chame-me de las otras. Chame-se de loquita, jotita, marimacha, pajuelona, lambiscona, culera- esas são palavras que cresci ouvindo. Eu posso me identificar com ser ‘una de las otras’ ou uma ‘marimacha’, ou, mesmo, uma jota ou uma loca- porque esses são os termos que a minha comunidade natal usa. Eu me identifico mais proximamente com o termo náhuatl patlache. Esses termos me situam na cultura chicana/mexicana do sul do Texas e em minhas experiências e recuerdos. Essas palavras em espanhol/ chicano ressoam em minha cabeça e evocam sentimentos e significados viscerais. (Anzaldúa, 2017, p.409)

A autora ainda destaca que prefere os termos da língua inglesa, *dyke* e *queer* para nomear sua realidade, embora perceba que, muitas vezes, o termo *queer* é utilizado como termo guarda-chuva para todas as identidades dissidentes. O que a autora mostra é que o próprio termo lésbica, pode não ter sentido conforme as questões culturais envolvidas na identidade de uma mulher que afirma amar mulheres, sendo necessárias outras expressões que possam dar conta também da dimensão cultural dessa identidade em sua própria língua.

No contexto francês, contexto sócio-histórico que é foco de nossa discussão, as mulheres lésbicas são chamadas pejorativamente de “*gouines*” e/ou de “*garçon manqué*” quando performam masculinidade, consoante com o encontrado no decorrer da obra *l'enterrement des mes ex*. Diante da diversidade de nomeações para os corpos dissidentes, muito existe de resignificação de termos antes que eram pejorativos. A esse respeito, Anzaldúa (2017) tece críticas ao uso do termo como universal e aponta para a necessidade de se apropriar de outras formas de nomeação da experiência de amar mulheres a partir de outros espaços: geográficos, políticos e culturais. Para Butler (2019, p.373), filósofa estadunidense, “nenhum termo ou declaração pode funcionar performativamente sem a historicidade acumulada e dissimulada de sua força.”

Em *O enterro das minhas ex*, Charlotte precisa lidar com sua relação conturbada com Sandrine, que não válida como uma relação lésbica. Nas noites anteriores à cena abaixo, Charlotte e Sandrine dormem juntas, fazem sexo e têm diversos momentos afetuosos, mas quando Charlotte se direciona para dormir na mesma cama que Sandrine, ela pede para Charlotte dormir em outro lugar e questiona de forma desdenhosa se ela é “*gouine*”, termo pejorativo para nomear lésbicas no contexto francês, por querer dormir ao lado dela.

Figura 26. Sandrine chama Charlotte de *gouine* por querer dormir ao lado dela



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶¹

61 Tradução em anexo (anexo 11).

Diante das contradições dessa relação, é possível enxergar nas cenas seguintes, o sofrimento psicológico de Charlotte diante da indefinição dessa relação e, ao mesmo tempo, da não compreensão de seus sentimentos, nomeada sempre como “*gouines*”, “*garçon manqué*”, termos associados pelos outros ao seu redor como algo socialmente negativo.

Figura 27. Charlotte lida com os seus sentimentos no que diz respeito a sua relação difusa com Sandrine



Fonte: Gauthier (2015, n.p)

É possível notar que, na relação entre cultura, discurso e identidade a constituição da identidade vai sendo perpassada por aquilo que também perpassa a cultura. De acordo com a socióloga Avtar Brah (2006, p.371), as “identidades são inscritas através de experiências culturalmente construídas em relações sociais.” Rich (1976), em seu discurso intitulado *a lésbica em nós*, afirma que

tudo aquilo que não é nomeado, que não é representado em imagens, tudo o que é omitido de biografias, censurado em coleções de cartas, que é erroneamente chamado de outra coisa, que é difícil de encontrar, que está enterrado na memória pelo colapso do significado sob uma inadequada ou linguagem mentirosa- isso se tornará não apenas não dito, mas *indizível*. (Rich, 1976, s.p)

Depreendo, dessa maneira, que a identidade é construída, portanto, a partir do lugar onde esse corpo reside, seja em termos geográficos, políticos ou sociais, ganhando materialidade ao ser nomeado socialmente. Em sendo um produto do meio, os corpos, quando dissidentes daquilo que se espera do meio em que vivem, agem na contramão do que lhes foi estabelecido e é nessa contramão das imposições que tais corpos dissidentes acabam sendo atravessados pelas mais variadas formas de violência.

A esse respeito, Clarke (1988, p.99, tradução nossa) esclarece que “ser lésbica em uma cultura tão supremacista-machista, capitalista, misógina, racista e imperialista [...] é um ato de resistência”⁶². Ainda, nas palavras da autora, “a lésbica tem descolonizado seu corpo”⁶³ (Clarke, 1988, p.99, tradução nossa), por sua postura revolucionária frente aos entraves dos resquícios coloniais orquestrados pelo capitalismo, principalmente, para mulheres lésbicas negras. Foucault (1988), em seu livro intitulado *história da sexualidade: a vontade de saber*, discorre sobre a sexualidade como dispositivo de poder e controle, o que segundo Perrot (2017) atravessa o corpo feminino, a sexualidade, sobretudo, a feminina foi reprimida, de todas as formas possíveis, nas últimas décadas. Segundo a autora, o corpo feminino foi e ainda é constantemente vigiado e controlado, a sexualidade das mulheres reprimida, bem como a história das mulheres, que foi e é marcada pelo estigma da repressão, dado que “no teatro da memória, as mulheres são uma leve sombra” (Perrot, 2017, p.22)

62 Ser lesbiana en una cultura tan supremacista-machista, capitalista, misógina, racista e imperialista [...]es un acto de resistencia. (CLARKE, 1988, p.99)

63 la lesbiana ha descolonizado su cuerpo. (CLARKE, 1988, p.99)

Nesse cenário, o patriarcalismo e demais estruturas de poder apresentam-se como uma máquina de dominação também simbólica. A construção de um mundo culturalmente heterossexual, que impõe a heterossexualidade, a binariedade e a cisnormatividade como regras, aos corpos que não se encontram encaixotados nesses paradigmas, acaba por provocar sofrimento nas mais diversas opressões. Preciado (2014, p.31) pontua que “a arquitetura do corpo é política” e no que concerne a identidade homossexual, o autor afirma que “é um acidente sistemático produzido pela maquinaria heterossexual”, diante de uma sociedade construída nos alicerces da biopolítica, como já sinalizava Foucault.

Em continuidade, a antropóloga guatemalteca Dorotea Grijalva (2020) em seu ensaio intitulado *meu corpo é político* afirma

assumo meu corpo como território político porque o entendo como histórico, e não biológico. E, conseqüentemente, assumo que ele foi nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização. A partir daí, reconheço meu corpo como um território com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais quanto próprios, da minha história íntima. Ao mesmo tempo, considero meu corpo o território político que neste espaço-tempo posso realmente habitar, a partir da minha escolha de (re)pensar-me e de construir uma história própria dos pontos de vista reflexivo, crítico e construtivo. (Grijalva, 2020, p.10)

Grijalva (2020) coloca-se a partir do contexto da América Central, mas que em muito dialoga com os contextos aqui abordados. Corpos políticos subalternizados estão inseridos em diferentes territórios geográficos e entendem-se através de suas vivências, sendo considerados como corpo-território. O reconhecimento que Grijalva (2020) faz do seu corpo enquanto território da memória, história e política ratifica a construção do corpo alicerçada em ideais ideológicos e culturais que perpetram diferentes significações.

Nesse viés, a cultura foi tratada como algo inerente aos seres humanos, como uma estrutura fixa, não passível de modificações, quase como se tivesse uma dimensão biológica inerente. Entretanto, com o passar dos séculos e com os avanços pragmáticos e acadêmicos sobre a cultura e do que se pensa acerca dela, a sua transitoriedade torna-se reconhecível. Hoje, analisando por um viés antropológico, a cultura ganha dimensões de materialidade constitutiva tanto de um "eu" quanto do "Outro" (Eagleton, 2011).

Dessa maneira, a transitoriedade da cultura nos tempos modernos, segundo Bauman (2013), filósofo polonês, sustenta-se justamente em sua não sustentação, pois

não se atém a um pilar sólido e fixo, mas sim, mutável e transitório. Uma cultura em trânsito resulta em identidades também em trânsito, como nos afirma o sociólogo Hall (2015). Tais identidades dos sujeitos se imbricam na cultura de modo a obter certa sustentação no mundo moderno, ao passo que se ambos estão em trânsito, ambos mudam continuamente, em menor ou maior ritmo equivalente, portanto, ela, a cultura, sustenta-se na não sustentação. Para Hall (2015)

a identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, "sutura") o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis. (Hall, 2015, p. 11)

Logo, nessa relação entre cultura e identidade a constituição dessa identidade vai sendo perpassada por aquilo que também atravessa a cultura. Os corpos dos sujeitos não são apenas individuais, mas sociais e, como tais, estão atravessados pelos saberes, estereótipos e clichês da cultura na qual tal corpo está alocado. Nesse sentido Hall (2015) defende que

a noção de sujeito sociológico refletia a crescente complexidade do mundo moderno e a consciência de que este núcleo interior do sujeito não era autônomo e auto-suficiente, mas era formado na relação com "outras pessoas importantes para ele", que mediavam para os sujeitos os valores, sentidos e símbolos- a cultura- dos mundos que ele/ela habitava. (Hall, 2015, p. 11)

Com isso, entendo que a identidade é construída, portanto, a partir do lugar onde esse corpo reside, seja em termos geográficos, políticos ou sociais. Em sendo um produto do meio, tais corpos, quando dissidentes daquilo que se espera do meio em que vivem, agem na contramão do que lhes foi estabelecido e é nesse percurso das imposições que tais sujeitos desviantes acabam sendo atravessados pelas mais variadas formas de violência. Dessa forma, em uma sociedade fundada em valores duvidosos como o patriarcalismo, um corpo que não corresponde ao que é postulado, sofre as violências que ele fomenta.

Outrossim, uma mulher que reivindica sua identidade lésbica a partir de seus escritos e/ou que luta por espaço a partir desse lugar está indo na contramão do que era esperado e, portanto, lida com as expectativas frustradas da máquina patriarcalista. O ato de amar outras mulheres descentraliza a masculinidade do seu poder, tudo o que o patriarcalismo não pretende conceber.

3.4. EPISTEMOLOGIAS DO ARMÁRIO: DA POEIRA DO ARMÁRIO À BRISA DA LIBERDADE

A expressão “estar no armário” foi atrelada historicamente às experiências gays e lésbicas como resultado da não revelação pública da orientação sexual. “Estar no armário” seria, então, manter em segredo essa orientação sexual. A expressão surge do termo em inglês *come out of the closet*, vinda de outras expressões: *skeletons in the closet* [esqueletos no armário], utilizada em inglês para situações em que se precisava esconder algo embaraçoso, e a expressão *come out* [revelar-se], usada, nos Estados Unidos, nos anos 20, para se referir às debutantes “que se apresentavam à sociedade como objetos para atrair novos maridos.” (Monteiro, 2022, p.16). A expressão foi então associada a revelação da orientação sexual e para definir tal experiência. Em francês a expressão é conhecida como *coming-out*, *être dans le placard* ou *rester dans le placard*.

Pensando, portanto, as experiências individuais e coletivas de mulheres lésbicas, e não somente de lésbicas, mas de muitas outras experiências LGBTQIA+, observa-se que a experiência do “estar no armário” é uma experiência comum em algum momento do percurso pessoal. A experiência dialoga com o conceito apresentado por Adrienne Rich (2019) de heterossexualidade compulsória, dado que parte da perspectiva de que a heterossexualidade é um ponto de partida afetivo-sexual comum e obrigatório para todos. Elayne Baeta, escritora brasileira, discorre a respeito em seu livro de poesias e prosas poéticas chamado *oxe, baby*, a autora escreve “[...]eu nunca vi ninguém dizer que a heterossexualidade era uma fase, eu nunca vi um garoto e uma garota precisando se validar o tempo inteiro como um par, nem tendo que esconder, ‘disfarçar’ ou temer. Por que é que NÓS precisamos?” (2021, p.27,28).

Discutindo a experiência do armário Eve Kosofsky Sedgwick(2007), crítica estadunidense, em *epistemologias do armário* (2007), define a experiência como um dispositivo de controle que faz parte, em nível menor ou maior, de forma intensa ou parcial, da formação do corpo desviante. Para a autora “mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas” (Sedgwick, 2007, p. 22)

É possível perceber tais questões na obra de Gauthier, quando Charlotte é forçada por todos os colegas presentes em sua primeira festa com a “galera” da escola, a beijar um rapaz que inicialmente mostra interesse nela. Ao mostrar seu descontentamento com o beijo dado por Bruno, Charlotte é ridicularizada por ele e se torna motivo de piada diante dos colegas dele. Tanto o ato de impulsionar Charlotte a corresponder o rapaz, quanto a ridicularização realizada por ele ao ser rejeitado, nos aponta para a heterossexualidade como compulsória e a figura masculina como irrecusável.

Figura 28. Charlotte é ridiculariza por Bruno e seus colegas



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶⁴

Estar no armário pode ser, portanto, definida como uma experiência de controle e regulação das orientações sexuais desviantes da norma, pela necessidade imposta de “revelar-se”, de tornar público, muitas vezes de forma compulsória, sua orientação sexual. As vivências sexuais e afetivas privadas e individuais se tornam, então, espetáculo público, onde socialmente se julga o que está em torno dessa revelação, em nível pessoal, econômico e institucional, como afirma Sedgwick.

⁶⁴ Tradução em anexo (anexo 12).

Parte considerável da narrativa acontece no espaço escolar ou em relações derivadas desse espaço. Como espaço social, a escola opera muitas vezes como espaço de ocultamento da sexualidade, regulando também as sexualidades dissidentes para dentro do armário. Para Louro (2023, p.37)

a escola nega e ignora formas não heterossexuais de sexualidade (provavelmente nega porque ignora) e, dessa forma, oferece muito poucas oportunidades para que adolescentes ou adultos assumam, sem culpa ou vergonha, seus desejos. O lugar do conhecimento mantém-se, com relação à sexualidade, como o lugar do desconhecimento e da ignorância.

Nessa perspectiva, a obra de Gauthier mostra a dificuldade mesmo entre as relações potencialmente lésbicas de Charlotte de sair dessa experiência de controle e regulação, tendo dificuldade em nomear suas relações, como quando Sophie questiona Charlotte sobre a relação delas ser lésbica, com uma expressão envergonhada e Charlotte reage totalmente desacreditada dessa possibilidade. Além dos momentos durante a narrativa em que as relações de Charlotte com outras mulheres são definidas constantemente como lésbicas pelo seu entorno social, como nas figuras 29, 30 e 31.

Figura 29. Sophie tenta definir sua relação com Charlotte



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶⁵

⁶⁵ Tradução em anexo (anexo 13).

Figura 30. Os colegas chamam Sophie e Charlotte de *gouines*



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶⁶

Figura 31. Charlotte não consegue entender sua relação com Sophie como lésbica



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶⁷

66 Tradução em anexo (anexo 14).

67 Tradução em anexo (anexo 15).

Embora seja visto como um espaço de reclusão, privacidade e certa segurança, como um dispositivo de proteção diante dos olhares julgadores, o armário é um espaço de tensionamento, pois se funda, principalmente, na ideia de que a heterossexualidade é a norma vigente. Pessoas heterossexuais não costumam ser convocadas a saírem do armário, tão pouco são atravessadas por esse tipo de experiência.

O olhar desconfiado da sociedade para a vivência sexual-afetiva privada dos sujeitos, os empurrando para dentro do armário, como estratégia de segurança, mas onde a liberdade é completamente cerceada, devendo ao mesmo tempo se comprometer com uma revelação pública se assim ousar ser vivida e experienciada, podendo ainda estar sujeita aos olhares homofóbicos, a perda de cargos, dentre outras punições. A experiência do armário traz a sensação de estar longe dos olhares julgadores da sociedade, ao passo que nesse espaço o tensionamento sobre o entendimento de si enquanto gay/lésbica (e demais possibilidades desviantes) acontece. Enquanto se observa pelas frestas do armário a vida acontecer sem conseguir transitar em espaços públicos, precisando esconder boa parte de sua identidade e o medo aparente de mostrar-se demais e ser descoberto, sendo, portanto, uma espécie de proposta de enterrar aquilo que em você não está de acordo com a norma. Para Sedgwick (2007)

[o armário] ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. (Sedgwick, 2007, p.22)

Na medida que em uma sociedade heteronormativa, “sair do armário” caminha ao lado da transgressão, como discutido anteriormente, por tornar demandas da esfera privada, em busca de direitos de forma pública e articulada aos demais que estão experienciando a mesma situação, produz tensionamento político articulado para a construção de espaços dentro dessa esfera heteronormativa, onde o corpo desviante é convocado a estar às margens, no armário.

Na obra de Gauthier esse movimento acontece quando Charlotte informa Morgane sobre a sua relação intensa com Sandrine, a expressão de

descontentamento de Morgane diante do relato e seu movimento de dar as costas a Charlotte e ao que estava sendo narrado, representado na narrativa pela cadeira vazia e depois pelo quadro vazio, enfatizam essa experiência de olhar desconfiado e desaprovador para a relação lésbica.

Figura 32. Morgane mostra seu descontentamento com o relato sobre a relação entre Sandrine e Charlotte



Fonte: Gauthier (2015, s.p)⁶⁸

Para “estar” no armário ou “sair” do armário, é preciso, antes de tudo, que se entenda que se está nele e como o armário funciona de forma reguladora, como aponta Sedgwick (2007). Nesse sentido, o espaço do armário funciona como espaço de tomada de consciência sobre si, para além da questão política do espaço do

⁶⁸ Tradução em anexo (anexo 16).

armário e das dores que tal manejo regulatório exerce nos sujeitos. Pensando sua experiência de “estar no armário”, Fatumma (2023) afirma que

O lugar do armário se configurou, por um tempo, como um espaço de aprisionamento, que eu defino como uma morte em vida. Quando confrontei esse lugar, eu sabia que estava fora da ordem, provocando desordem. Precisei travar batalhas internas para poder vencer guerras contra a sexualidade hegemônica, angariada por estruturas dominantes. (Fatumma, 2023, p.32)

Percebendo toda essa dinâmica do armário apontada por Sedgwick (2007) e Fatumma (2023), proponho também o reconhecimento de que quem passa por essa experiência reguladora, talha na madeira do armário segredos de sobrevivência, busca viver mesmo em meio a poeira do armário, produz conhecimento nesse espaço tensionando, de apagamento e subalternidade. Acredito, portanto, que o espaço do armário pode ser transformado em um espaço de elaboração de um mapa de fuga, uma cartografia de sua própria vida e experiência, produzindo efeitos de transgressão.

Gauthier em sua obra corrobora com essa ideia ao apresentar a dinâmica do *continuum* lésbico das relações de Charlotte, a heterossexualidade compulsória e como o armário funciona para ela durante anos como um espaço de regulação da sociedade heteronormativa, mas também para criar esse mapa de fuga, esse espaço de busca de si até uma brisa de liberdade, sentida ao final da narrativa quando encontra o mar.

Após as vivências com Sandrine, Charlotte viaja para encontrar sua tia. Durante uma viagem de carro até o mar, Charlotte afirma para a tia “*J’aime les filles*” [eu amo garotas] e sua tia trata sua afirmação de forma natural, sem questionamentos dizendo somente “*Ok...c’est cool*” [ok...é legal] e no quadro seguinte “*tu veux manger des galettes à midi?*” [você quer comer tortas ao meio-dia?] e ambas trocam um olhar afetuoso, que soa como um acolhimento e continuam viagem. Nas páginas seguintes, o leitor é apresentado ao desbravar de Charlotte pelo litoral, chegando ao momento em que a tia então pergunta “*tu veux en parler?*” [quer conversar sobre?] e Charlotte responde “*Pas maintenant!*” [agora não] e a obra termina com a imagem do mar.

Para Branco (2019), o final da obra deixa em aberto o futuro de Charlotte, mas, na análise que empreende da imagem retratada do mar, sinaliza um futuro positivo para ela, pela representação sob raios de sol acima do mar, em contraste

com a imagem final de *Le bleu est une couleur chaude* [Azul é a cor mais quente], por exemplo, que possui tons mais frios e muitas nuvens no céu, o que aponta para as memórias de Emma, agora sem Adèle. Em ambas as narrativas, temos a ideia de encerramento de um ciclo de situações e início de outras.

Figura 33. Charlotte afirma para sua tia que ama mulheres



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁶⁹

Figura 34. Charlotte e a tia contemplam o mar



Fonte: Gauthier (2015, n.p)⁷⁰

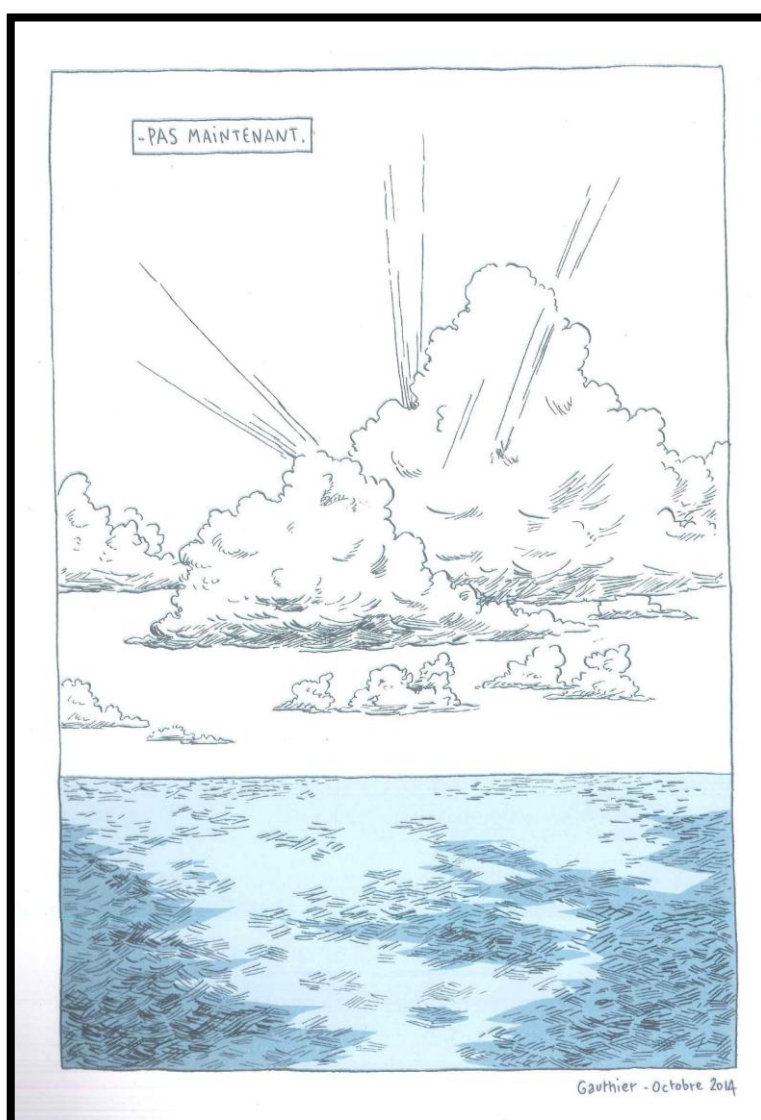
A apresentação do mar no final de narrativas gráficas francesas que abordam

⁶⁹ Tradução em anexo (anexo 17).

⁷⁰ Tradução em anexo (anexo 18).

a lesbianidade apareceu durante esta pesquisa como comum e recorrente entre obras, como em: *Azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh, figura 37, *Écumes* de Ingrid Chabbert e Carole Maurel, figura 36, além da obra em análise nesta tese, *L'enterrement de mes ex* [O enterro das minhas ex] de Gauthier, figura 35, todas elas findam no mar. Esse dado coaduna com o discutido por Segarra (2019), quando aponta para o elemento líquido como metáfora para as relações lésbicas, e com a expressão dessa recorrência descrita por Branco (2019) ao indicar que a obra de Maroh e de Gauthier tem o traço comum de findar diante do mar. Acrescento então a obra de Ingrid Chabbert e Carole Maurel, *Écumes*, que também acontece o mesmo.

Figura 35. Última página da obra *L'enterrement de mes ex* (2015), de Gauthier



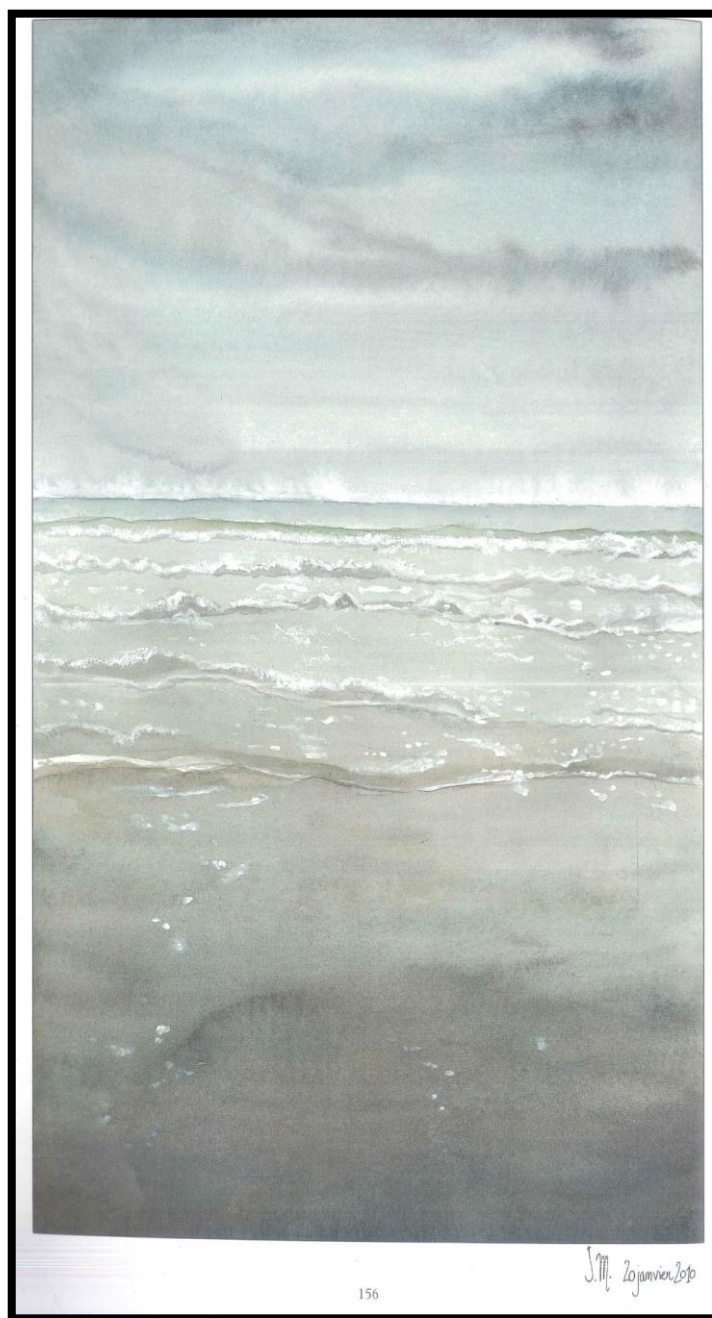
Fonte: Gauthier (2015, n.p)

Figura 36. Última página da obra *Écumes* (2021), de Ingrid Chabbert e Carole Maurel



Fonte: Chabbert; Maurel (2021, p.86)

Figura 37.Última página da obra *Le bleu est une couleur chaude* (2010), de Julie Maroh



Fonte: Maroh (2010, p.156)

Além disso, ao considerar a homofonia das palavras mãe e mar em francês, *mer* [mɛʁ] e *mère* [mɛʁ], é possível aprofundar a percepção da ideia de renascimento que se sustenta tanto pela perspectiva iconográfica apresentada por Chevalier; Gheerbrant (2001), que sinalizam tal homofonia, quanto na perspectiva do conceito de homossexualidade primária, discutida por Luce Irigaray (1994), filósofa francesa, já que o corpo materno é o primeiro contato, a primeira moradia, em sua perspectiva

psicanalítica. Segundo a autora, esse contato é exclusivo das mulheres, uma vez que os homens sempre terão essa experiência de primeiro contato com o corpo materno a partir de uma experiência heterossexual, reivindica esse espaço de manifestação do poder feminino, em detrimento, de um legado patriarcal, reconhecendo o que Irigaray (1994) assinala como genealogia de mulheres. A perspectiva de Irigaray (1994) dialoga, de certo modo, com o ensaio de Cixous (2017), intitulado *O Riso da Medusa*, em que, ao discorrer sobre a potência da escrita feminina, a autora apresenta a figura da mãe como uma metáfora.

Diante disso, aponto a perspectiva de Irigaray (1994) pela sua proposta que, a meu ver, dialoga com a perspectiva de *continuum* lésbico de Rich (2019), por um olhar teórico diferente, a potência do contato com o feminino que atravessa a experiência das mulheres, em especial, de mulheres lésbicas.

Na entrevista para esta tese, Gauthier afirma “o enterro é aqui [na obra] um pouco como o símbolo da morte no tarot, não é triste, é simplesmente uma renovação a cada novo encontro até a aceitação e a saída do armário” o que sob nossa ótica se estende e se completa pelo término da narrativa no mar, enquanto também um símbolo de renovação, como discutido anteriormente.

Todas as águas confluem para o mar, sem enchê-lo; todas as águas saem do mar, sem esvaziá-lo. Eis por que vou ao mar (Tchaung-Tse, c. 12)” (Chevalier; Gheerbrant, 2001, p.650)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O enterro é aqui [na obra] um pouco como o símbolo da morte no tarot, não é triste, é simplesmente uma renovação a cada novo encontro até a aceitação e a saída do armário.(Gauthier em entrevista respondida para esta tese)

Assim, recupero meu objetivo sinalizado ao início desta tese, que foi o de investigar a lesbianidade na *Graphic memoir L’enterrement de mes ex*, de Gauthier. Como resultado desta investigação, observei que a obra da autora permanece pouco estudada na academia, embora apresente uma rica e extensa produção, em obras publicadas em formato físico e digital. Seu fazer artístico resistente, em meio a desvalorização da arte que produz, nos ratifica à resistência das mulheres nas artes e no fazer literário, consequentemente.

Acredito que o levantamento que apresentei aqui poderá servir como dado inspirador de outras pesquisas, permitindo a visibilidade sobre estas obras. O levantamento ratifica que as mulheres têm estado cada vez mais presentes na produção de narrativas gráficas; além desse gênero, é como veículo da transgressão das vivências de mulheres lésbicas em uma sociedade heteronormativa. Nesse contexto, a tradução de tais narrativas também se mostra como um instrumento político a favor da visibilidade da lesbianidade, pois os resultados indicam rápida tradução de obras francesas sobre esse tema em outras línguas, com destaque para o trabalho realizado pela Editora Nemo no Brasil, em traduzir não somente obras que tratam sobre lesbianidade, mas também sobre outras vivências queer narradas em língua francesa.

Quanto ao *Graphic memoir*, a relação entre texto e imagem oferece ao leitor uma experiência narrativa rica, tendo em vista que parte considerável da narração acontece a cada quadro, recurso que destaco como sendo uma das possibilidades fomentadas na literatura contemporânea. O aspecto memorialístico que inspira a *Graphic memoir*, permite a expansão dos conceitos até então apresentados de textos autobiográficos, escritas de si e autoficção, estando nas fronteiras desses conceitos, mas ao mesmo tempo criando um novo espaço-lugar de criação. Uma chance de viver duas vezes, como afirma Hart (2018).

Os detalhes imbuídos na estrutura do *Graphic memoir* o tornam uma estrutura complexa que permite não só os desdobramentos de um relato atravessado pelo pessoal, mas também com um atravessamento político. As narrativas gráficas, por tanto tempo marginalizadas e tratadas como um espaço masculino, têm sido espaço profícuo para a discussão de questões invisibilizadas, bem como para o proliferar de vozes e corpos marginalizados, tendo cada vez mais narrativas lésbicas, considerando o foco desta tese, e cada vez mais autoras lésbicas igualmente num movimento de transgressão, visto que tensionam espaços e reivindicam o saber sobre si.

Assim, diante do percurso sócio-histórico apresentado, que compreende o período de 1980 a 1999, nota-se o quanto as mulheres e o movimento LGBTQIA+ estavam em construção de enfrentamentos às normas vigentes da época, que relegavam tais corpos à marginalidade. Diante do contexto de disseminação do HIV e das tratativas da homossexualidade ainda como uma doença, os movimentos de resistência foram resilientes em lidar com mortes físicas e simbólicas à época. O estereótipo da mulher lésbica como perigosa e como uma ameaça, até mesmo ao próprio movimento feminista,

bifurcou caminhos de luta, resultando em uma resistência por existência nas mais diversas camadas.

Embora no levantamento realizado, os dados também apontem para a publicação de obras que representam a fetichização do corpo lésbico, obras que retratam o corpo lésbico com um viés pornográfico para alimentar o imaginário masculino, o percurso teórico lésbico e o artístico-literário apresentam o trajeto delineado no sentido de ratificar a existência lésbica e como a heterossexualidade opera como compulsória socialmente, sendo qualquer coisa fora dela vista como desviante.

Na análise da narrativa, foi possível observar que Charlotte buscava respostas sobre si mesma nas relações que perpassavam sua vida, contando com a confusão sentimental também das suas parceiras amorosas quanto à própria sexualidade. O nomear-se lésbica permeava a incompreensão e os pré-julgamentos, sem parecer, até o final da narrativa, um espaço de pertencimento para Charlotte, que se despia de tudo que pudesse associá-la à lesbianidade. A experiência de Charlotte coaduna com o conceito de epistemologias do armário de Sedgwick quanto à regulação e controle dessa experiência por parte de uma sociedade de matriz heterossexual, que se perpetua para espaços como a escola.

Ao finalizar a obra diante do mar, a personagem aparenta (re)iniciar uma nova etapa em sua vida, partindo de um lugar de (re)conhecimento sobre si mesma. Quanto à perspectiva recorrente do elemento líquido em textos franceses que tratam sobre lesbianidade apontam para uma metáfora também visual nas narrativas gráficas francesas.

Concluo esta tese com o anseio de que sejam conduzidos mais estudos sobre a obra de Gauthier, destacando a importância de ampliar as pesquisas sobre narrativas gráficas, não apenas as produzidas na França, mas também em outros contextos, e a urgência de repensar o que se classifica como arte e quem deve obter o status de artista. Além da urgência de reflexões que impulsionem o espaço escolar para a promoção de acolhimento às identidades dissidentes.

REFERÊNCIAS

- ALARY, Viviane. **La littérature en question dans le roman graphique**. Cahier d'Études Romanes., 37, 2018, p. 165-177. Disponível em : <https://journals.openedition.org/etudesromanes/8381> acesso em out. 2023.
- ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas**: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Estudos feministas, vol.8, n.1, p.229-236, 2000. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880> acesso em abril de 2023.
- ANZALDÚA, Glória. **Queer(izar) a escritora-Loca, escritora e chicana**. BRANDÃO, Izabel *et al* (org). Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010). Florianópolis: Editora da UFSC, 2017.
- ARANHA, Marcus. **Anayde Beiriz-Panthera dos Olhos Dormentes**. João Pessoa: Manufatura, 2005
- ARFUCH, Leonor. **O espaço biográfico**: dilemas da subjetividade contemporânea. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- ARFUCH, Leonor. **Mujeres que narran. Memória y Trauma**. LABRYS, estudos feministas, n.15, 2009. Disponível em: https://www.labrys.net.br/labrys15/ditadura/leonor.htm#_ftn1 acesso em nov.2023.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. **Hablar de las ancestras: hacia una nueva literatura insurgente de la afrodescendencia**. In: Tongas, palenques y quilombos: ensayos y columnas de afroresistencia. Latoya Hobbs, Porto Rico, 2013.
- ARROYO PIZARRO, Yolanda. **Lesbianas en clave caribeña**. Barcelona: Editorial Egales, 2012.
- ASSIS, Érico Gonçalves de. **Especificidades da tradução de histórias em quadrinhos: abordagem inicial**. Revista Tradterm, v.27, setembro/2016. São Paulo: 2016, p.15-37.
- BAETA, Elayne. **Oxe, baby**. Rio de Janeiro: Editora Galera, 2021.
- BAETENS, Jan. **Autobiographies et bande dessinées**. Belphégor: Popular literature and Media Culture, vol. 4, n.1, 2004. Disponível em: <https://dalspace.library.dal.ca/handle/10222/47689> acesso em jun. de 2023.
- BARTHES, Roland. **Sade, Fourier, Loyola**. São Paulo : Martins Fontes, 2005.

BAUMAN, Z. **A cultura no mundo líquido pós-moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

BECHDEL, Alison. **Dykes to Watch Out For**. Michigan, EUA: Firebrand Books, 1986.

BECHDEL, Alison. **Testy**. Disponível em: <https://dykestowatchoutfor.com/testy/> acesso em jul. de 2023.

BEAUVOIR, Simone. **O segundo sexo: a experiência vivida**, volume 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2016.

BORGES, Telma. **Autoria e meta(auto)ficção no século XXI**. In: MITIDIERI, André Luis. CARMARGO, Fábio Figueiredo. SACRAMENTO, Sandra Maria Pereira. (org). **Revisões do cânone: estudos literários e teorias contra-hegemônicas**. Uberlândia: O sexo da palavra, 2020.

BOURDIEU, Pierre. **La domination masculine**. Paris : Points, 1998.

BRAH, Avta. **Diferença, diversidade, diferenciação**. Cadernos pagu, 26, jan-jun, p.329-376, 2006.

BRANCO, Letícia Veiga Castello. **Romances entrelaçados: relacionamentos entre mulheres em narrativas de formação**. Trabalho de conclusão de curso (Graduação) (Departamento de Teoria Literária e Literaturas. Letras/português). Universidade de Brasília, Brasília, 2019.

BUTLER, Judith. **Corpos que importam: os limites discursivos do “sexo”**. São Paulo: crocodilo, Edições n-1, 2019.

CIXOUS, Hélène. O riso da medusa. In: BRANDÃO, Izabel et al. **Traduções da Cultura : Perspectivas Críticas Feministas (1970-2010)**. Florianópolis: EDUFAL; Editora da UFSC, 2017. Tradução do capítulo por Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne.

COLLONNA, Vincent. **Tipologia da autoficção**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. **Ensaio sobre a autoficção**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

COSTA, Priscilla Thuany Cruz Fernandes da. **Protagonismo e existência lésbica nos quadrinhos estadunidenses: uma análise de *Dykes to watch out for*, de Alison Bechdel**. Trabalho de conclusão de curso (graduação em Letras- inglês). Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2020.

CLARKE, Cheryl. El lesbianismo: um acto de resistência. In: MORAGA, Cherrie; CASTILLO, Ana. **Esta puente, mi espalda: voces de las terceromundistas en los Estados Unidos**. São Francisco: ISM Press, 1988, p.98-107.

CHABBERT, Ingrid. MAUREL, Carole. **Écumes**. Paris: Steinkis, 2021.

CHAUVIN, Sébastien. **Les aventures d'une « alliance objective »**. Quelques moments de la relation entre mouvements homosexuels et mouvements féministes au XXe siècle », L'Homme & la Société, vol. 158, no. 4, p. 111-130, 2005.

CHEVALIER, Chevalier. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos** : (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). 16ª edição. Rio de Janeiro: José Olympio, 2001. Tradução: Vera da Costa e Silva.

CHIZZOTTI, Antonio. **Pesquisa qualitativa em ciências humanas e sociais**. Petrópolis: Vozes, 2013.

CURIEL, Ochy. **La nación heterosexual**: análisis del discurso jurídico y el régimen heterosexual desde la antropología de la dominación. Bogotá: Brecha lésbica y en la frontera, 2013.

DELEUZE, G. GUATTARI, F. **Kafka**: para uma literatura menor. Lisboa : Assírio&Alvim, 2003.

DELEUZE, G. **Le pli** : Leibniz et le baroque. Paris : Les éditions de minuit, 1988.

DESPENTES, Virginie. **Teoria King Kong**. São Paulo: n-1 edições, 2016.

DESVEAUX, Manon. LUBIE, Lou. **La fille dans l'écran**. Vanves : Marabout (Marabulles), 2019.

DOUBROVSKY, Serge. **O último eu**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Ensaio sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

DÜRRENMATT, Jacques. **Bande dessinée et littérature**. Paris: Classiques Garnier, 2013.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora UNESP, 2011.

EISNER, Will. **Narrativas gráficas de Will Eisner**. São Paulo: Devir, 2005.

ELOIT, Ilana. « **Le bonheur était dans les pages de ce mensuel** » : la naissance de la presse lesbienne et la fabrique d'un espace à soi (1976-1990) ». *Le Temps des médias*,

(n° 29), p. 93-108, 2017. <https://www.cairn.info/revue-le-temps-des-medias-2017-2-page-93.htm>

ELOIT, Ilana. **Trouble dans le féminisme** : Du « Nous, les femmes » au « Nous, les lesbiennes » : genèse du sujet politique lesbien en France (1970-1980). 20&21 Revue d'Histoire. N°148 2020/04, p.129 -145, 2020. <https://shs.cairn.info/revue-vingt-et-vingt-et-un-revue-d-histoire-2020-4-page-129?lang=fr>

EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.

FAEDRICH, Anna. **O conceito de autoficção**: demarcações a partir da literatura brasileira contemporânea. Araraquara : Revista Itinerários, n.40, p.45-60, jan/jun, 2015.

FATUMMA, Dedê. **Lesbiandade**. São Paulo : Editora Jandaíra, 2023.

FOUCAULT, Michel. **1983-A escrita de si**. In: Motta, Manoel de Barros. Ética, Sexualidade e política: Michel Foucault .2. Edição. Rio de Janeiro: Forense universitária, 2006.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade**: a vontade de saber. Rio de Janeiro, Edições Graal, 1988.

GANG, Mary Nardini. **Rumo à mais queer das insurreições**. In: Bash Back! Ultraviolência queer: antologia de ensaios. São Paulo: crocodilo; n-1 edições, 2020.

GARRAMUÑO, Florencia. **Frutos estranhos**: sobre a inespecificidade na estética contemporânea. Rio de Janeiro: Rocco, 2014.

GARCIA, Santiago. **A novela gráfica**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

GASPARINI, Philippe. **Autoficção é o nome de quê?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Ensaio sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

GAUTHIER. **L'enterrement de mes ex**. Montpellier : 6 pieds sous terre, 2015.

GAUTHIER. **O enterro das minhas ex**. São Paulo: Editora Nemo: 2016. Tradução: Fernando Scheibe.

GAUTHIER. **Justin**. São Paulo : Editora Nemo, 2018. Tradução: Fernando Scheibe.

GERBIER, Laurent. **Se donner un genre**. In : ALARY, Viviane. CORRADO, DANIELLE. MITAINE. BENOIT (org). *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*. Georg éditions: Genève, 2015. Disponível em:

<https://libreo.ch/livres/autobio-graphismes/reflexions-sur-le-genre-autobiographique/se-donner-un-genre> acesso em abril de 2023.

GOMES, Renata Gonçalves. **Gênero e sexualidade na tradução de Carol Bensimon em *Perigosas Sapatas***. In: CARIBÉ, Yuri Jivago Amorim. ROCHA, Karine. Tradução e estudos de tradução. São Paulo: Lexikos, 2022. p.214-240.

GUEBOGUO, Charles. **Naming homosexuality in francophone Africa**. In: <https://www.q-zine.org/non-fiction/naming-homosexuality-in-francophone-africa/> acesso em janeiro de 2023.

GROENSTEEN, Thierry. **Problèmes de l'autoreprésentation**. ALARY, Viviane. CORRADO, DANIELLE. MITAINE. BENOIT (org). *Autobio-graphismes : bande dessinée et représentation de soi*. Georg éditions: Genève, 2015 . Disponível em: <https://libreo.ch/livres/autobio-graphismes/reflexions-sur-le-genre-autobiographique/problemes-de-l-autorepresentation> acesso em abril de 2023.

GRIJALVA, Dorotea Gómez. **Meu corpo é um território político**. Copenhague/ Rio de Janeiro: Zazie Edições, Pequena biblioteca de ensaios. Perspectiva feminista, 2020.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro : Lamparina, 2015.

HAUDOT, Jonathan. **Bande dessinée et témoignage : la mise en récit de la Shoah**. In : La revue *Hèrmes*, nº54, 2009/2, p. 155-160, 2009. Disponível em : <https://shs.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2009-2-page-155?lang=fr&tab=texte-integral> acesso em agosto de 2024.

HUMM, Maggie. **PELOS CAMINHOS DA CRÍTICA FEMINISTA**. Organon, Porto Alegre, v. 16, n. 16, 2013. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/organon/article/view/39487>. Acesso em: set de 2023.

IRIGARAY, Luce. “El Cuerpo a Cuerpo Con La Madre.” **Debate Feminista**, vol. 10, 1994, pp. 32–44. *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/42624176>.

JEANELLE, Jean-Louis. **A quantas anda a reflexão sobre a autoficção?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

JOFFILY, José. *Anayde Beiriz, Paixão e Morte na Revolução de 30*. Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Artes Gráficas, 1980.

LECARME, Jacques. **Autoficção: um mau gênero?** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. *Ensaio sobre a autoficção*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Autoficções & cia: peça em cinco atos**. In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

LEJEUNE, Philippe. **Le pacte autobiographique** : nouvelle édition augmentée. Paris : Éditions du Seuil, 1996.

LEJEUNE, Philippe. **O pacto autobiográfico : de Rousseau à Internet**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

LORDE, Audre. **A transformação do silêncio em linguagem e ação**. In. LORDE, Audre. Irmã Outsider: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LORDE, Audre. **A poesia não é um luxo** In. LORDE, Audre. Irmã Outsider: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LORDE, Audre. **Usos do erótico: o erótico como poder**. In. LORDE, Audre. Irmã Outsider: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LOURO, Guacira Lopes. **Teoria queer: uma política pós-identitária para a educação**. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Sexualidades no Sul Global. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020.

LOURO, Guacira Lopes. **Pedagogias da sexualidade**. In: LOURO, Guacira Lopes (org). O corpo educado: pedagogias da sexualidade. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 4ed. Belo Horizonte: Editora Autêntica, 2023.

MBEMBE, Achille. **Necropolítica**. São Paulo: edições n-1, 2020.

MIRANDA, Déborah Alves. **Silêncio ou ecos de vozes femininas em três personagens do romance gráfico Aya de Yopougon**. Dissertação (Mestrado em linguagem e ensino) Centro de Humanidades, Universidade Federal de Campina Grande, Campina Grande, 2019.

MISKOLCI, Richard. SIMÕES, Júlio. **Apresentação: Dossiê Sexualidades Disparatadas**. Cadernos pagu, 28, janeiro-junho, p. 9-18, 2017.

MONTEIRO, Isabella Silveira. **Meu querido armário**: fotozine sobre a saída do armário na vida de pessoas LGBTQIAP+. Trabalho de conclusão de curso. Universidade de Brasília. Faculdade de Comunicação. Departamento de audiovisuais e publicidade. Orientador: Rafael Dietzsch. 2022.

NAGATA, Kabi. **Minha experiência lésbica com a solidão**. São Paulo: Editora NewPOP, 2016.

PERROT, Michele. **Minha história das mulheres**. 2.ed. São Paulo: Contexto, 2017.

PETIT, Michèle. **Leituras**: do corpo íntimo ao espaço público. São Paulo: Editora 34, 2013.

POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015

POLESSO, Natalia Borges. **Geografias lésbicas**: literatura e gênero. Criação & Crítica. São Paulo: n.20, 2018.

POLESSO, NATALIA BORGES. **Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços**. Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea, [S. l.], n. 61, p. 1–14, 2020. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/35241>. Acesso em: out. 2023.

POSTEMA, Barbara. **Estrutura narrativa nos quadrinhos**: construindo sentido a partir de fragmentos. São Paulo: Editora Peirópolis, 2018.

PRECIADO, Beatriz. **Manifesto contrassexual**: práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: n-1 edições, 2014.

QUINALHA, Renan. **Movimento LGBTI+**: uma breve história do século XIX aos nossos dias. Belo Horizonte: Autêntica, 2023.

RAGO, Margareth. **A aventura de contar-se**. Campinas: UNICAMP, 2013.

REIS, T., org. **Manual de Comunicação LGBTI+**. 2ª edição. Curitiba: Aliança Nacional LGBTI / GayLatino, 2018.

REVENIN, Régis. **Les études et recherches lesbiennes et gays en France (1970-2006)**. *Genre & Histoire* [En ligne], 1 | Automne 2007, mis en ligne le 26 novembre 2007. URL : <http://journals.openedition.org/genrehistoire/219>

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica**. Bagoas: estudos gays, gêneros e sexualidades. Natal: v.4, n.5, jan/jun.2010, p. 17-44.

RICH, Adrienne. **Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

RICH, Adrienne. “**É a lésbica em nós...**”. In: Revista literária Sinister Wisdom, 1976

SAUER, Stephanie. **Uma política de localização.** In: RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

SANTAELLA, Lucia. **Comunicação e pesquisa:** projetos para mestrado e doutorado. São Paulo: Hacker Editores, 2011.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. **A epistemologias do armário.** Cadernos pagu, 28, jan-jun, p.19-54, 2007.

SCHEIBE, Fernando. Entre a impotência e o milagre: a Tradução H.O.O.Q ou *Je vous carmemirandise le mouton sans problème*. **Tradterm**, São Paulo, Brasil, v.27, p.321-326, 2016. <https://doi.org/10.11606/issn.2317-9511.v27i0p321-326>.

SILVA- REIS, Dennys. **Introdução-Preliminares: LGBTextos em tráfegos e traduções queer.** SILVA- REIS, Dennys. FLORES, Vinícius Martins. Estudos da tradução e comunidade LGBT: sobre vozes entendidas e transformistas textuais. Editora Devires, 2024.

SILVA-REIS, Dennys. Literatura LGBT em língua francesa no Brasil: flashes tradutórios. Caligrama: Revista de Estudos Românicos, v. 29, n.2. Belo Horizonte: 2024, p. 110-125.

TAMAGNE, Florence. **Histoire des homosexualités en Europe** : un état des lieux. Revue d'histoire moderne & contemporaine, vol. n° 53-4, no. 4, pp. 7-31, 2006.

TEIS, D. T.; TEIS, M.A. **A abordagem qualitativa: a leitura no campo da pesquisa.** 2006 Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/> acesso em 31/05/2017

TURBIAU, AURORE. **Quels sont les noms qui rayonnent dans la littérature lesbienne?** , 2022. Disponível em : <https://theconversation.com/quels-sont-les-noms-qui-rayonnent-dans-la-litterature-lesbienne-175402> acesso em fevereiro de 2025

VILAIN, Philippe. **A prova do referencial.** In: NORONHA, Jovita Maria Gerheim. Ensaios sobre a autoficção. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2014.

WITTIG, Monique. **O corpo lésbico.** Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

WITTIG, Monique. **Não se nasce mulher.** In: HOLLANDA, Heloisa Buarque. Pensamento Feminista: conceitos fundamentais. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

WITTIG, Monique. **Introduction de Monique Wittig (2001).** In : WITTIG, Monique. La pensée straight. Paris : Éditions Amsterdam, 2018.

WITTIG, Monique. **La pensée straight**. Paris : Éditions Amsterdam, 2018.

ZOLIN, L. O. Crítica feminista. In: BONNICI, T. ZOLIN, L.O. et al. **Teoria literária: abordagens históricas e tendências contemporâneas**. Maringá: UEM, 5a edição, 2011

REFERÊNCIAS DE SITES INFORMATIVOS CONSULTADOS:

Como a cor lilás virou símbolo da resistência LGBTQI

<https://www.cnnbrasil.com.br/estilo/como-a-cor-lilas-virou-simbolo-da-resistencia-lgbtqi/> acesso em ago. de 2023

Paris lesbos the vibrant lesbian community where women in the 1920's thrived.

<https://inews.co.uk/opinion/paris-lesbos-the-vibrant-lesbian-community-where-women-in-the-1920s-thrived-563463> acesso em ago. de 2023

Saiba o que significa a sigla LGBTQIA e a importância do termo na inclusão social.

<https://www.cnnbrasil.com.br/nacional/saiba-o-que-significa-a-sigla-lgbtqia-e-a-importancia-do-termo-na-inclusao-social/> acesso em ago. de 2023

RICH, Adrienne. É a lésbica em nós.

<https://medium.com/qg-feminista/tradu%C3%A7%C3%A3o-de-it-is-the-lesbian-in-us-discurso-de-adrienne-rich-na-modern-language-association-51a247aflf71> acesso em ago. de 2023

CLARKE, Cheryl. Tradução de 4 poemas de Cheryl Clarke.

<https://tammuzs.medium.com/tradu%C3%A7%C3%A3o-de-4-poemas-de-cheryl-clarke-37ceba0d710> acesso em set. 2023

APÊNDICE 1. ENTREVISTA COM GAUTHIER



UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

UNIVERSITÉ FÉDÉRALE DE PARAIBA
CENTRE DE SCIENCES HUMAINES, LETTRES ET ARTS
PROGRAMME DE DOCTORAT ÈS LETTRES

ENTREVISTA COM GAUTHIER QUESTIONNAIRE ENVOYÉ À GAUTHIER

Entrevista com Gauthier, autor/a de *O enterro das minhas ex* a fim de contribuir para a coleta de informações sobre o percurso artístico da autora para a tese intitulada “A lesbianidade na graphic memoir *O enterro das minhas ex*, de Gauthier”, desenvolvida por Déborah A. Miranda, orientada pela Profa Dra Luciana Deplagne, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Brasil.

Questionnaire envoyé à Gauthier, auteur/e de *L’enterrement des mes ex* afin de contribuer pour collecter des informations à propos de son parcours artistique pour la thèse de doctorat intitulé « La lesbianité dans la graphic memoir *L’enterrement de mes*, de Gauthier », développé par Déborah A. Miranda, dirigée par Luciana Deplagne, du Programme de Doctorat ès Lettres, de l’Université Fédérale de Paraíba (UFPB), Brésil.

QUESTIONNAIRE

Déborah : 1. Gauthier, comment définissez-vous votre parcours comme artiste ?

Gauthier: Je ne me considère pas comme artiste et la société française ne considère pas les auteurs et autrices de Bande dessinée comme des artistes. Même notre statut n'est pas celui d'artiste pour l'administration ici mais comme celui de micro-entrepreneur. Il me semble qu'il y a un grand snobisme en France concernant la notion d'artiste et elle n'est pas donnée à tout le monde. La bd est encore vue comme un art mineur pour les mineurs. Faire de la BD ce n'est pas sérieux dans notre société sauf pour les quelques auteurices qui gagnent leur vie confortablement avec. C'est à la fois être un écrivain raté et un créatif raté. C'est étrange car pourtant le secteur de la BD est très important en France et se porte très bien... sauf pour les auteurices qui ont beaucoup de mal à en vivre. C'est presque impossible. 53% des auteurs gagnent moins que le smic (salaire minimum de croissance) et 36% d'entre eux vivent en dessous du seuil de pauvreté (67% et 50% pour les femmes). Les auteurices sont donc perçue.s par une grande partie de la population comme des personnes qui ne veulent pas travailler pour gagner leur vie.

En moins de vingt ans la situation c'est incroyablement dégradé et beaucoup d'auteurices ont arrêté la BD car les rémunérations sont devenues intolérables.

Ceci étant dit (car il me semblait que c'était important de remettre les choses dans le contexte), je me défini comme auteurice de bande dessinée et comme illustratrice.

Ce parcours a été très chaotique car pour ma famille il était hors de question que je fasse de la bande dessinée mon métier. C'était vu comme un non-travail. Heureusement (si on peut dire) j'étais tellement mauvais.e élève que j'ai fini par ne plus pouvoir continuer mon lycée. J'ai donc intégré une école de dessin, seul endroit qui m'acceptait.

Finissant mes études, j'ai travaillé pour la presse et les éditions jeunesse et j'ai fait mes BD dans mon coin. Chacune de mes bd a été fini avant de les présenter à des éditeurs. Au bout d'un moment pourtant, ayant de plus en plus de difficulté à payer mes loyers, à trouver des logements ou même de manger correctement et étant chaque fois dans la panique de finir sans toit (heureusement j'ai une famille) j'ai fait d'autres formations dont tailleur de pierres, naturopathie et mécano vélo. J'ai essayé de travailler dans ces domaines mais je reviens toujours à la BD. C'est rassurant d'avoir un diplôme mécano vélo car il y a toujours du travail et on peut travailler seulement quelques mois ou durant les vacances dans des ateliers. Maintenant je me sens plus serein.e pour faire de la bd et de l'illustration.

Déborah: 1. Gauthier, como você define o seu percurso como artista ?

Gauthier: Eu não me considero como artista e a sociedade francesa não considera os

autores e autoras de histórias em quadrinhos como artistas. Mesmo o nosso status não é como de artista para a administração aqui, mas como um microempreendedor. Me parece que existe um grande esnobismo na França concernente a noção de artista e ela não é dada a todo mundo. A HQ é ainda vista como uma arte menor para os menores. Fazer HQ não é sério na nossa sociedade, exceto para algumas autoras/ alguns autores que ganham sua vida confortavelmente com isso. Às vezes é como ser um escritor frustrado ou um criador frustrado. É estranho porque o setor da HQ é muito importante na França e vai muito bem...menos para as autoras/ os autores que têm muita dificuldade em ganhar a vida com isso. É quase impossível. 53% das autoras/dos autores ganham menos que o *smic* (salário-mínimo) e 36% dentre eles vivem abaixo do limiar da pobreza (67% e 50% para as mulheres). Assim, as/os autoras/es são vistos por uma grande parte da população como pessoas que não querem trabalhar para ganhar a vida.

Em menos de vinte anos a situação se agravou e muitos autores/autoras pararam a HQ porque as remunerações se tornaram intoleráveis.

Isso dito (porque me pareceu que era importante de colocar as coisas em um contexto), eu me defino como autor/a de quadrinhos e como ilustrador/a.

Este percurso foi muito caótico porque para minha família era fora de questão que eu fizesse dos quadrinhos minha profissão. Era visto como um não trabalho. Felizmente (se podemos dizer) eu era tão péssimo/a estudante que eu terminei por não poder continuar meu *lycée*. Eu então integrei uma escola de desenho, único lugar que me aceitou.

Terminando meus estudos, eu trabalhei para a mídia e as editoras juvenis e fiz meus quadrinhos. Cada um dos meus quadrinhos foi terminado antes de apresentá-los aos editores. Passado algum tempo, tendo mais e mais dificuldade de pagar meus aluguéis, encontrar moradia ou mesmo de comer corretamente e estando a cada vez no pânico de terminar sem teto (felizmente eu tenho uma família) eu fiz outras formações como escultor de pedras, naturopatia e mecânica de bicicleta. Eu tentei trabalhar nessas áreas, mas sempre voltei para a HQ. É tendo um diploma de mecânica de bicicleta, que sempre tem trabalho e que posso trabalhar somente alguns meses ou durante as férias nos ateliês, que agora me sinto sereno/a para fazer HQ e ilustração.

Déborah : 2. Pourquoi avez-vous choisi la narration en BD ?

Gauthier : Enfant, je suis tombé.e sur une bande dessinée dans la bibliothèque de ma famille. C'était une bande dessinée de Franquin : Gaston Lagaffe. Je ne savais pas encore lire mais j'ai trouvé ça incroyable. Je suis devenu.e totalement obsédé.e par la bande dessinée et par le dessin. J'ai tout de suite voulu faire ça dans la vie. C'est devenu une passion dévorante. Je trouve ça incroyable de pouvoir créer une histoire et tout un univers avec seulement une feuille de papier et un crayon. J'ai l'impression que c'est

un des médiums artistiques le plus abordable, surtout quand on est enfant et qu'on peut dessiner sans que ça demande une aide, une autorisation, un temps ou des moyens financiers parentaux quelconque. On peut faire ça partout, et notamment à l'école quand on s'ennuie :) et pour ma part, je m'ennuyais beaucoup. Je n'aimais pas particulièrement jouer avec les autres ni rien. J'aimais être seule et créer des images et des histoires.

Encore maintenant, je travaille avec du matériel très simple et accessible.

Je viens de finir un nouveau projet de bande dessinée et j'ai voulu la faire avec le matériel le plus basic et accessible et que ça soit visible pour les lectrices. J'ai utilisé quatre stylo Bic bleus et des feuilles d'imprimantes. Je veux vraiment montrer que tout le monde peut faire de la BD si on veut vraiment. Que ça ne soit pas impressionnant dans les fournitures artistiques qui peuvent être très chères. Voilà j'ai dépensé moins de 8 euros pour tout le matériel. Évidemment après il faut le temps, mais ceci est une autre histoire.

Pour la narration en BD, je trouve ça fascinant que l'on puisse mettre en mouvement des images statiques et faire vivre ses personnages. L'espace entre-image qui n'est que ni vide est pourtant incroyablement important et rempli de ces mouvements, temps, non-dit, etc. Ce qu'on ne dessine pas doit être pensé et je trouve ce jeu du rien incroyable. C'est ça que j'aime le plus durant la création. J'aime que mon dessin et mes histoires soient simples et que ma narration soit simple. C'est important pour moi (encore) que ça soit accessible pour toutes.

Je fais mes bandes dessinées sans faire de découpage préalable. Je me lance directement en regardant la bd se construire. Je ne sais jamais comment sera la case suivante. Souvent sur une page je dessine la première case puis la dernière case et je construis le milieu après. C'est encore pour en faire un jeu. Sinon je m'ennuie. Si je devais d'abord faire des dessins et dialogue de toute la BD en crayonné je n'aurais plus aucune envie ni plaisir de la dessiner au propre. J'aime ce vertige.

Déborah: 2. Por que você escolheu a narração em HQ?

Gauthier: Criança, eu encontrei uma história em quadrinhos na biblioteca da minha família. Era um quadrinho de Franquin: *Gaston Lagaffe*. Eu ainda não sabia ler, mas eu achei incrível. Eu me tornei totalmente obcecada por histórias em quadrinho e pelo desenho. Eu rapidamente quis fazer isso da vida. Se tornou uma paixão devoradora. Eu achei isso incrível, de poder criar uma história e todo um universo somente com uma folha e um lápis. Eu tenho a impressão de que é um dos meios artísticos mais adoráveis, sobretudo, quando somos crianças e que podemos desenhar sem que isso demande uma ajuda, uma autorização, um tempo ou meios financeiros parentais de qualquer natureza.

Podemos fazer isso em qualquer lugar e notadamente na escola quando estamos entediados :) e, de minha parte, eu me entediava muito. Eu não gostava de brincar com os outros de nada. Eu amava estar sozinho·a e criar imagens e histórias.

Ainda agora, eu trabalho com materiais muito simples e acessíveis.

Eu acabei de terminar um novo projeto de quadrinhos e eu queria fazer com o material mais básico e acessível e que isso fosse visível para os·as leitoras·es. Eu utilizei quatro canetas Bic azuis e folhas de papel sulfite. Eu quero mostrar verdadeiramente que todo mundo pode fazer HQ se de fato queremos. Que isso não seja demais em relação aos suprimentos artísticos que podem ser muito caros. Então eu gastei menos de 8 euros para todo o material. Evidentemente depois precisa-se de tempo, mas isso é uma outra história.

Para a narração em HQ, eu acho fascinante que podemos colocar em movimento imagens estáticas e fazer viver seus personagens. O espaço inter-imagem que é vazio é, portanto, incrivelmente importante e cheio desses movimentos, tempos, não-ditos, etc. O que não desenhemos deve ser pensado e eu acho esse jogo com o nada incrível. É isso que eu amo mais durante a criação. Eu amo que meu desenho e minhas histórias sejam simples e que minha narração seja simples. É importante para mim (ainda) que seja acessível para todas·os.

Eu faço meus quadrinhos sem fazer corte prévio. Eu me lanço diretamente em visualizar a HQ se construir. Eu não sei nunca como será o quadrado seguinte. Sempre sob uma página eu desenho o primeiro quadro, o segundo quadro e depois o último e eu construo o meio depois. É ainda para fazer um jogo, senão eu me entedio. Se eu fizesse primeiro os desenhos e os diálogos de toda a HQ a lápis eu não teria mais nenhuma vontade nem prazer de desenhar passando a limpo. Eu amo essa vertigem.

Déborah : 3. Comment a été le processus de publication de la traduction de L'enterrement de mes ex au Brésil ?

Gauthier : Je ne sais pas comment a été le processus de la publication de la version portugaise de la BD car je n'ai pas eu de regard là-dessus et pour dire vrai, je ne sais pas ce que j'aurai pu faire. Il y a eu des personnes chez l'éditeur Nemo qui ont travaillé sur cette édition et qui ont été vraiment impeccables. Je trouve le livre très bien. Je remercie toute l'équipe qui a travaillé dessus.

J'ai beaucoup de chance d'avoir été publié au Brésil, ça a été une aventure incroyable de participer au festival de Belo Horizonte. Carole Rossetti m'a accueilli avec beaucoup de bienveillance durant le festival. C'était vraiment génial de rencontrer une actrice de bd qui parle couramment français pour m'expliquer et me présenter le milieu de la BD au Brésil. J'étais très impressionné.e de participer à un festival BD au Brésil. Premièrement je ne voulais pas venir car j'ai une phobie de l'avion mais c'est une amie qui m'a dit que c'était une chance incroyable. Deuxièmement, je ne suis pas très à l'aise

en festival. Je ne suis pas trop à l'aise avec les rencontres ni avec les dédicaces. Je me sens impressionné.e de voir des personnes avoir envie que je dédicace leur livre. De plus au Brésil je n'ai jamais eu autant de personnes à venir faire la queue pour des dédicaces et rencontres. Être le centre de l'attention n'est pas l'endroit où je me sens bien. Et puis j'avais aussi un peu honte de ne pas parler le portugais et donc de ne rien pouvoir partager vraiment avec les lectrices. J'ai été très très impressionné.e qu'autant de Brésilien.nes que j'ai rencontré parlent français.

Je suis content.e que mes BD aient été aussi bien reçues au Brésil. C'est comme si j'avais trouvé la meilleure nounou pour garder mon enfant. Je sais qu'au Brésil mes BD sont entre de bonnes mains. C'est un honneur.

Déborah: 3. Como foi o processo de publicação da tradução de *O enterro das minhas ex* no Brasil?

Gauthier: Eu não sei como foi o processo de publicação da versão em português da HQ porque eu não mantive o olhar em cima disso e para falar a verdade, eu não sei o que eu poderia fazer. Houve pessoas da Editora Nemo que trabalharam nesta edição e que foram impecáveis. Eu acho o livro muito bom. Eu agradeço toda a equipe que trabalhou nisso.

Eu tenho muita sorte de ter sido publicado no Brasil, foi uma aventura incrível de participar do festival de Belo Horizonte. Carol Rossetti me acolheu com muita boa vontade durante o festival. Foi verdadeiramente genial de encontrar uma autora de HQ que fala fluentemente francês para me explicar e me apresentar o meio da HQ no Brasil. Eu estava muito impressionado.a de participar de um festival de BD no Brasil. Primeiramente eu não queria vir porque eu tenho fobia de avião, mas foi uma amiga que me disse que era uma sorte incrível. Segundo, eu não fico muito à vontade em festival. Eu não me sinto à vontade com os encontros nem com a sessão de autógrafos. Eu me senti impressionada de ver as pessoas terem vontade que eu autografasse seus livros. Além disso, no Brasil eu nunca tive tantas pessoas nas filas para os autógrafos e os encontros. Ser o centro das atenções não é o lugar onde eu me sinto bem. Eu tinha também um pouco de vergonha de não falar em português e de nada poder partilhar verdadeiramente com as/os leitoras/as. Eu estava muito, muito impressionada.o que tantas/as brasileiras/os que eu encontrei falavam francês.

Eu estou feliz que minhas HQ's tenham sido bem recebidas no Brasil. É como se eu tivesse encontrado a melhor babá para cuidar da minha criança. Eu sei que no Brasil minhas HQ's estão entre boas mãos. É uma honra.

Déborah : 4. Il fait exactement 10 ans dès la publication de *l'enterrement de mes ex* en France. À votre avis, comment votre œuvre a été réceptionnée en France et après au Brésil ? Il y a eu une différence entre la réception de l'œuvre en France et au Brésil ?

Gauthier : Il y a une énorme différence !!!!

En France mes BD sont presque inconnues. Ça ne me dérange pas du tout, il y a tellement de publications, c'est comme ça. Elles sont anecdotiques.

Au Brésil c'était tellement différent (voir réponse au-dessus). J'aime être discrète et ça me convient comme ça. Je fais les BD que j'aurai aimé lire à un certain moment. C'est toujours étrange pour moi que d'autres personnes les lisent. Si je ne devais être publié que dans un seul pays, c'est le Brésil que je choisirai car j'ai l'impression que chez toi, mes BD sont des BD que d'autres personnes voulaient lire aussi. C'est le ressenti que j'ai eu. En France c'est juste une BD de plus. C'est bien d'avoir les deux expériences. C'est une énorme chance.

Déborah: 4. Faz exatamente 10 anos desde a publicação de *L'enterrement de mes ex* na França. Na sua opinião, como sua obra foi recepcionada na França e depois no Brasil? Houve uma diferença entre a recepção da obra na França e no Brasil?

Gauthier: Tem uma enorme diferença !!!!

Na França minhas HQ's são quase desconhecidas. Isso não me incomoda de forma alguma, existem tantas publicações, é assim mesmo. Elas são anedóticas.

No Brasil era totalmente diferente (ver resposta acima). Eu amo ser discreta e me convém assim. Eu faço as HQ's que eu amaria ler em um certo momento. É sempre estranho para mim que outras pessoas as leiam. Se eu devesse ser publicada em um só país, é o Brasil que eu escolheria porque eu tenho a impressão de que onde você mora, minhas HQ's são HQ's que outras pessoas gostariam de ler também. É o sentimento que tenho. Na França é somente mais uma HQ. É bom ter as duas experiências. É uma enorme sorte.

Déborah : 5. La plupart des vos œuvres publiées sont centrées sur les personnages queer. Quel est l'importance de parler des questions concernées au public LGBT+ aujourd'hui ?

Gauthier : En réalité, je n'arrive pas à inventer des histoires, je ne pourrai pas, par exemple, faire une BD d'héroïque fantaisie. Je ne peux que parler de choses que je connais et qui ne sont pas loin de moi. Je veux faire des choses pour moi et qui me ressemblent. Il y a assez d'œuvres s'insérant dans l'hétéronormativité et je n'y connais rien en hétéronormativité et ça m'ennuie beaucoup.

On a tous des besoins de représentations et de se sentir représenté.es. J'essaie de faire ce travail à mon niveau. C'est une façon de combattre le male gaze avec mon prisme. Je voulais lire des BD queer quand j'étais ado, mais il n'y avait rien. Par exemple en

France il n'y a aucune BD qui évoque la Bisexualité, je crois que c'est important de pouvoir lire des histoires avec des personnages bisexuels. Sortir de l'invisibilisation c'est primordial. Comment vivre bien et s'aimer quand on nous ignore en nous refusant d'exister même sur du papier !

Déborah: 5. A maioria de suas obras publicadas são centradas em personagens queer. Qual é a importância de falar das questões concernentes ao público LGBTQ+ hoje?

Gauthier: Na realidade, eu não chego a inventar histórias, eu não poderia, por exemplo, fazer uma HQ de heróis e fantasia. Eu só posso falar de coisas que eu conheço e que não estão distantes de mim. Eu quero fazer coisas por mim e que me representem. Existem muitas obras se inserindo na heteronormatividade e eu não conheço nada em heteronormatividade e isso me entedia muito.

Nós temos todas/os necessidades de representações e de se sentir representadas/os. Eu tento fazer esse trabalho ao meu nível. É uma forma de combater o olhar masculino com o meu prisma. Eu queria ler HQ queer quando eu era adolescente, mas não existia nada. Por exemplo, na França, não tem nenhuma HQ que evoca a Bissexualidade, eu acredito que é importante de poder ler histórias com personagens bissexuais. Sair da invisibilidade é primordial. Como viver bem e se amar quando nos ignoram nos recusando de existir mesmo sob um papel!

Déborah : 6. On voit la discussion à propos de genre et sexualité dans vos œuvres publiées. Est-il possible d'y voir également des rapports sociaux de race et de classe ? Comment pensez-vous ces questions-là?

Honnêtement, non. ça serait un mensonge de dire que ce sont des questionnements qui m'ont traversé durant la création de mes BD. Je viens de la classe moyenne et je suis blanc.he. Je n'avais pas le recul à ce moment là pour me rendre compte que ma place dans la société n'est pas « le neutre », tel une homme hétéro-cis blanc qui ne peut pas imaginer qu'il y a d'autres existences que la sienne sur laquelle toute la société hétéronormative, patriarcale et blanche se base. Je pensais de manière extrêmement naïve et bête que me dire non raciste faisait de moi une personne anti-raciste. Idem pour le classisme. C'est depuis peu de temps que je me rends compte que c'est facile de choisir ce positionnement. Ça évite de se confronter au racisme comme une entité systémique, c'est de la fainéantise intellectuelle sur laquelle le racisme systémique et le classisme se nourris et prolifère. C'est malheureusement depuis peu que je fais un travail actif de déconstruction. En ce moment je lis beaucoup sur le racisme et sur la colonisation. C'est par exemple seulement cette année que j'ai ouvert les yeux sur le

fait que la France possède encore des territoires colonisés comme la Kanaky. Je trouve que c'est scandaleux de ne prendre conscience de ça que maintenant. Mais je suis content.e de me dire que commencer un processus de reconstruction même tard n'est jamais trop tard et que je me rends compte de choses que j'ai pu dire ou faire qui n'étaient pas approprié et qu'il y en aura toujours mais toujours moins si je continue à travailler sur moi.

Bref, pour le moment, je ne suis pas assez déconstruit.e pour savoir comment intégrer ces questionnements de façon juste, pertinente et intelligente mais ça va venir :)

Déborah: 6. Vemos a discussão sobre gênero e sexualidade nas suas obras publicadas. É possível de ver igualmente relações sociais de raça e de classe? Como você pensa essas questões ?

Gauthier: Honestamente, não. Seria uma mentira de dizer que são questionamentos que me atravessaram durante a criação das minhas HQ's. Eu venho da classe média e eu sou branca.o. Eu não tinha perspectiva de perceber nessa época que o meu lugar na sociedade não é "o neutro", como um homem hétéro-cis branco que não pode imaginar que existem outras existências que não a sua sob a qual toda a sociedade heteronormativa, patriarcal e branca se baseia. Eu pensava de maneira extremamente inocente e boba que me dizer não racista fazia de mim uma pessoa antirracista. Idem para o classismo. Desde pouco tempo que eu percebi que é fácil de escolher esse posicionamento. Isso evita de se confrontar com o racismo como uma entidade sistêmica, é da preguiça intelectual sob a qual o racismo sistêmico e o classismo se alimentam e proliferam. É infelizmente desde pouco tempo que eu faço um trabalho ativo de desconstrução. Nesse momento eu leio muito sobre o racismo e sobre a colonização. É, por exemplo, somente neste ano que eu abri os olhos sobre o fato de a França possuir ainda territórios colonizados como a Kanaky. Eu acho escandaloso de ter tido consciência disso somente agora. Mas, estou contente de me dizer que começar um processo de reconstrução mesmo tarde não é nunca tarde demais e que eu percebo coisas que eu poderia ter dito ou feito que não são apropriadas e que acontecerão menos e menos se eu continuar a trabalhar nisso.

Enfim, no momento não estou tão desconstruída.o para saber como integrar essas questões de forma justa, pertinente e inteligente, mas com o tempo isso vai vir :)

Déborah : 7. Quels sont les défis d'être une artiste visuelle en France ?

Gauthier : Je crois que ma réponse à la question 1 répond à cette question-ci. Je vais ajouter que j'ai trouvé que les auteurices au Brésil semblaient plus bienveillants entre elleux.

Peut-être que c'est une fausse impression de ma part mais il ne me semble pas.

Il y a aussi malheureusement beaucoup de snobisme entre les auteurices entre elleux. Si tu as fait une grande école ou non, si tu as publié chez un gros éditeur ou non. C'est pas toujours facile. Beaucoup de personnes peuvent donc ressentir fortement le

syndrome de l'imposteur. Il y a toujours en France cette sorte de poids du cursus scolaire. ceci dit, c'est dans tous les domaines. Il y a cet adage qui dit : Aux USA quand on rencontre une nouvelle personne on lui demande combien elle gagne d'argent, en France c'est quelle école elle a fait. Et c'est vrai, et c'est déjà un a priori très fort sur sa compétence. C'est dommage.

Déborah: 7. Quais são os desafios de ser uma artista visual na França?

Gauthier: Eu acredito que a minha resposta à questão 1 responde a essa questão aqui. Eu vou acrescentar que eu acho que as/os autoras/es no Brasil parecem mais generosos entre eles.

Pode ser uma falsa impressão da minha parte, mas não me parece.

Existe também infelizmente muito esnobismo entre os/as autoras/es. Se você estudou em grandes escolas ou não, se você publicou em uma grande editora ou não. Nem sempre é fácil. Muitas pessoas podem então sentir fortemente a síndrome do impostor. Existe sempre na França esse tipo de peso do curso escolar. Isso dito, é em todas as áreas. Há um ditado que diz : Nos EUA quando encontramos uma nova pessoa nós perguntamos quanto ela ganha em dinheiro, na França é qual escola você fez. E é verdade, e é já um a priori muito forte sob a sua competência. É uma pena.

Déborah : 8. L'histoire de Charlotte semble très personnelle. Il y a des similitudes entre vos mémoires personnelles et l'histoire de Charlotte ?

Gauthier : L'histoire de Charlotte est une autofiction. Elle évolue dans les années 80 puis 90, elle a les mêmes âges que j'avais aux mêmes époques, ainsi, j'ai fait quelques clins d'oeil à ces époques notamment, avec les musiques ou les styles vestimentaires. Par exemple, quand Charlotte va à sa première boom elle porte un t-shirt *Don't touch* avec des mains imprimées au niveau des seins. C'était un t-shirt très à la mode en France vers 1993. Je dois dire que je trouvais ce t-shirt horrible et que je ne portais pas ça mais ça a marqué fortement ma mémoire.

Dans l'enterrement de mes ex, toutes les histoires sont vraies, cela dit, elles n'ont pas toutes été vécu par moi. J'ai fait un mélange entre mon propre vécu et celui d'amies lesbiennes qui ont plus ou moins le même âge que moi. Physiquement, Charlotte ne me ressemble pas du tout, c'était important pour moi de créer un espace entre elle et moi sur ce point pour justement garder le contrôle sur la fiction. Quand je parle de fiction alors même que toutes les histoires sont vraies, c'est que, je désire garder un certain écart entre moi-l'auteur et le personnage-narrateur. C'est grâce à cet écart que je peux m'emparer d'histoires vécues par d'autres amies (avec leur accord). J'ai toutefois baptiser mon personnage principal Charlotte, mon deuxième prénom comme pour souligner aux lecteurs qui me connaissent que justement ceci est un petit morceau de mon histoire mais que c'est aussi autre chose que mon histoire personnelle.

Déborah: 8. A história de Charlotte parece bem pessoal. Existem similaridades entre suas memórias pessoais e a história de Charlotte?

Gauthier: A história de Charlotte é uma autoficção. Ela evolui nos anos 80 depois 90, ela tem as mesmas idades que eu tinha nas mesmas épocas, assim, eu dei uma olhada nessas épocas, notadamente com as suas músicas e seus estilos de vestimenta. Por exemplo, quando Charlotte vai a sua primeira festona ela usa uma t-shirt *Don't touch* com as mãos impressas na altura dos seios. Era uma t-shirt super na moda na França nos anos de 1993. Eu devo dizer que eu achava essa t-shirt horrível e que eu não usava isso, mas marcou fortemente a minha memória.

Em *O enterro das minhas ex*, todas as histórias são verdadeiras, isso dito, elas não foram todas vividas por mim. Eu fiz uma mistura entre minha própria vivência e as das amigas lésbicas que tem mais ou menos a mesma idade que eu. Fisicamente, Charlotte não se parece em nada comigo, era importante para mim de criar um espaço entre ela e eu sob esse ponto justamente para guardar o controle da ficção. Quando eu falo de ficção mesmo que todas as histórias sejam verdadeiras, é que eu desejo guardar uma certa distância entre eu-autor e o personagem-narrador. É graças a essa distância que eu posso me amparar de histórias vividas por outras amigas (com autorização delas). Por sua vez, eu batizei minha personagem principal Charlotte, meu segundo nome, como para sublinhar para os leitores que me conheciam que justamente isso era um pequeno pedaço da minha história, mas que era também outra coisa que a minha história pessoal.

Déborah : 9. Pourquoi signez-vous vos œuvres avec le nom Gauthier ?

Gauthier : Je signe mes œuvres avec le nom Gauthier pour plusieurs raisons. La première est que je n'aime pas mon prénom de naissance qui est Anne-Charlotte. C'est un prénom qui est déjà très long mais c'est surtout un prénom très connoté en France. Les prénoms composés évoquent un statut social haut et bourgeois, ce qui n'est pas particulièrement mon cas, et je n'ai jamais aimé qu'on fige sur moi une image fausse dès que je me présente. J'ai souvent eu droit à des moqueries ou à des moues de dégoût. Il y a aussi le fait que déjà jeune la binarité des genres masculin/féminin me paraissait absurde et que mon prénom me rappelle deux fois plus à l'ordre que je suis censé.e être une fille :)

Ensuite Gautier est mon nom de famille. (extrêmement répandu en France et qui est aussi un prénom masculin cela dit) j'ai ajouté le H car c'est l'orthographe courante. Même si je dis aux gens qu'il n'y a pas de H dans les administrations ou autres, je reçois toujours mes courriers avec un H donc autant le mettre moi-même :)

Déborah: 9. Por que você assina suas obras com o nome Gauthier ?

Gauthier: Eu assino minhas obras com o nome Gauthier por múltiplas razões. A primeira é que eu não gosto do meu primeiro nome de nascimento que é Anne-Charlotte. É um nome que é já muito longo, mas é sobretudo um nome muito popular na França. Os nomes compostos evocam um status social alto e burguês, o que não é particularmente o meu caso, e eu nunca gostei que fixem em mim uma imagem falsa logo que eu me apresente. Eu sempre passava por risadinhas ou expressões de desgosto. Há também o fato de que já jovem a binariedade dos gêneros masculino/feminino me parecia absurda e que meu nome me lembra duas vezes mais a ordem de que devo supostamente ser uma mulher.

Em seguida Gautier é meu nome de família (extremamente difundido na França e que é também um nome masculino) eu acrescentei o H porque é a ortografia comum. Mesmo se eu digo às pessoas que não tem o H nas administrações ou outros, eu recebo sempre minhas correspondências com um H então acrescento eu mesma :)

Déborah : 10. Pourquoi le titre *L'enterrement de mes ex* ?

Gauthier : Je parlais avec un ami un jour et dans la conversation j'ai dis « l'enterrement de mes ex » je ne me souviens pas du propos de la discussion mais en prononçant cette phrase, je me suis arrêté.e et j'ai dis : Wahou c'est un super titre pour faire une bande dessinée ! Bon maintenant qu'il y avait un titre il fallait trouver une idée d'histoire. Il me semblait que ce titre correspondait parfaitement pour raconter l'histoire de la découverte de son homosexualité en prenant comme encrage les différentes personnes qui nous ont fait nous rendre compte de ça. L'enterrement est ici un peu comme le symbole de la mort dans le tarot, ce n'est pas triste, c'est simplement un renouveau à chaque nouvelles rencontre jusqu'à l'acceptation et le *coming out*.

Déborah: 10. Porque o título *O enterro das minhas ex* ?

Gauthier: Eu falava com um amigo um dia e na conversa eu disse “o enterro das minhas ex” eu não lembro do propósito da discussão, mas pronunciando essa frase , eu parei e eu disse” Uau é um super título para fazer uma história em quadrinhos!” Bom, agora que tinha um título faltava encontrar uma história. Me parecia que esse título correspondia perfeitamente para contar a história de descoberta de sua homossexualidade pegando como ancoragem as diferentes pessoas que nos fizeram nos dar conta disso. O enterro é aqui um pouco como o símbolo da morte no tarot, não é triste, é simplesmente uma renovação a cada novo encontro até a aceitação e a saída do armário.

Déborah : Je voudrais vous remercier pour votre disponibilité et attention. Faire

une recherche à propos de votre jœuvre c'est un immense plaisir et honneur pour moi. Souhaitez-vous faire d'autres considérations ?

Gauthier : Je te remercie beaucoup d'avoir choisi de travailler sur ma BD.

***Déborah*: Eu gostaria de agradecer por sua disponibilidade e atenção. Fazer uma pesquisa sobre a sua obra é um imenso prazer e honra para mim. Gostaria de acrescentar outras considerações?**

Gauthier: Eu te agradeço muito de ter escolhido trabalhar com a minha HQ.

**Le 06 novembre 2024,
Questionnaire répondu en ligne via e-mail*

*-
*06 de novembro de 2024
Entrevista realizada online via e-mail*

APÊNDICE 2. ENTREVISTA COM O TRADUTOR FERNANDO SCHEIBE



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS**

ENTREVISTA COM O TRADUTOR FERNANDO SCHEIBE

Entrevista realizada com o tradutor da obra *O enterro das minhas ex* para o português-brasileiro a fim de contribuir para a coleta de informações sobre o processo de tradução da obra e o seu percurso como tradutor de narrativas gráficas francófonas para a tese intitulada “A lesbianidade na graphic memoir *O enterro das minhas ex*, de Gauthier”, desenvolvida por Déborah A. Miranda, orientada pela Profa Dra Luciana Deplagne, do Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade Federal da Paraíba (UFPB).

QUESTIONÁRIO

Déborah: Fernando Scheibe, como começou o seu percurso como tradutor?

Fernando Scheibe: O meu percurso começou assim, eu me formei em francês e, quando estava no mestrado, eu comecei a traduzir os textos que estava lendo para tentar entender melhor, assim, eu traduzi a revista *Acéphale*, que o Bataille publicou, que era o tema da minha dissertação, e aí comecei a fazer, né? Depois, em 2006, eu fiz um pós-doc sob a supervisão do saudoso Joaquim Brasil Fontes, lá de Campinas. E aí era realmente uma tradução, que eram as *Divagações* do Mallarmé. Aí eu traduzi. Só que ficou guardado, assim, entreguei o relatório do pós-doc, mas aquilo ficou guardado na gaveta eletrônica, digamos. Em 2010, quando o Sérgio Medeiros assumiu a editora da UFSC, ele sabia desse meu trabalho e, como ele tinha uma paixão por Mallarmé e tudo, resolveu publicar. Aí eu fiz uma revisão, foi publicado e nesse processo eu descobri que o Tomaz estava traduzindo também, tinha traduzido um trecho daquilo que eu tinha traduzido das prosas do Mallarmé, e eu entrei em contato com ele, a gente começou a trocar figurinhas, ele foi muito legal, muito querido, e como eu estava terminando o pós-doc, quer dizer, não... nessa época eu tinha me exonerado, já tinha sido professor da UFAM em Benjamin Constant, mas tinha saído, tava meio assim e aí... um pouco mais adiante, que daí eu fiz mais um pós-doc na UFSC e eu tava assim meio desempregado aí eu falei com ele e ele me apresentou pra Autêntica e comecei a fazer trabalhos pra Autêntica.

E aí começou a rolar, coincidiu que eles tinham comprado os direitos de vários livros do Bataille, que era o cara que eu tinha trabalhado no mestrado e no doutorado, então foi legal. E comecei a traduzir vários outros livros também, geralmente mais de filosofia, história, ciências sociais, mas nisso surgiu a figura central aqui para essa questão da HQ, que é o... Arnaud, né? E eu vou já para a segunda pergunta...

Déborah: Temos visto seu trabalho como tradutor, principalmente, na tradução de narrativas gráficas francófonas, traduzindo obras de Gauthier, Pénélope Bagieu, Fabien Toulmé, dentre outras e outros. Por que a escolha por traduzir narrativas gráficas?

Fernando Scheibe: O Arnaud começou a editar, então, a NEMO, né? Na época nem era NEMO, acho, era outro nome, não sei. E aí ele fez um teste comigo, assim, mandou umas páginas de HQ e eu fiz uma tradução. Até me lembro, assim, de uma coisa que até hoje eu não esqueço, que tinha a expressão *nom de dieu* e, pelas circunstâncias eu traduzi por caralho; você sabe, *nom de dieu* é uma blasfêmia, uma heresia, uma coisa assim e sei que ele aprovou esse meu teste. E aí começou a rolar, assim, logo de cara, foi acho que *A trilogia Nikopol*, que é uma parada muito doida, assim.[risos]

E eu não tinha, talvez você se decepcione um pouco, mas eu não tinha muita cultura de HQ, na verdade. Eu tinha lido Mônica, tio Patinhas, não tinha essa coisa, assim, de conhecer mesmo a HQ pra adultos e foi muito doido porque nesse início foi direto assim, o Enki Bilal, aí Moebius, traduzi vários, né, o Loisel, que tem aquela série do *Peter Pan*, foda, muito doido, muito adulto.[risos] *Os companheiros do crepúsculo*, do Bourgeon, que é uma... Essa foi muito doida, porque é escrita num francês meio antiquado, meio antigo. Acabei não abusando, mas tentei dar um pouco desse tom em português, mas também sem obrigar o leitor a ir a dicionários, pelo menos não com muita frequência.

Então, foi rolando. Foi rolando coisas, né? *Boule et Bill* que era uma coisa mais pra criança. E foi rolando. E até hoje o Arnaud, assim... eu não tenho feito mais coisas para a Autêntica, infelizmente, mas pra Nemo eu continuo fazendo.

Uma coisa muito legal que rolou foi que o Bruno Ferreira Castro, que foi meu aluno aqui em Manaus, a gente começou a fazer algumas coisas juntos, e aí, lá pelas tantas, eu apresentei ele e falei, ó, vou trabalhar aqui junto com o Bruno. Então, a gente tem feito e assinado juntos todas essas últimas HQs pra NEMO. Nessa época ainda não, na época da Gauthier não, e tem sido muito bacana, agora tá rolando, tô com uma outra aluna, vou fazer um livro de psicanálise pra Bazar do Tempo, com uma amiga, colega, vou fazer um outro livro sobre decolonialidade, pra Ubu, então eu gosto muito assim quando rola essas coisas...recentemente eu também fiz todo um projeto também de traduzir um livro inteiro, um calhamaço. Eu, uma colega e seis alunos, então, é legal, dá trabalho porque claro são tradutoras e tradutores ainda mais inexperientes, mas que também a gente aprende muito, ainda mais a gente que é mais velho, que nem eu que tô com 51... Então tem uma coisa de se atualizar um pouco também na linguagem de agora.

Então eu lembro até que uma vez tava numa residência lá e na mesma residência tinha uma outra tradutora que também tava trabalhando com HQ e aí foi um cara lá nos entrevistar e a gente saiu meio com essa fórmula do amor depois do casamento porque... assim, essa coisa de escolher e traduzir a HQ não foi uma escolha propriamente dita, foi rolando. Foi curioso também que em um certo momento eu comecei a fazer alguns trabalhos pra Intrínseca, e embora o francês seja meu forte, eu comecei a fazer do inglês para eles e rolou legal também. Porque é essa coisa, eu acho, o tradutor tem, claro eu tenho uma boa noção de inglês, não tenho tanta leitura quanto tenho em francês, mas a gente, como tradutor, a gente treina muito a coisa da leitura, né? De você tentar sempre encontrar o sentido daquilo, naquele contexto e olhando também para as imagens, é claro, que compõem esse texto intersemiótico, que é o texto da HQ, e a gente vai aprendendo, então, a lidar com isso. O que eu sinto, que eu acho que é importante nessa prática da HQ, é que cada vez mais eu vou me soltando das amarras mais gramatigueiras e coisa e tal, e até mesmo da literalidade, porque você percebe que o importante é você construir um diálogo em brasileiro que funcione naqueles quadrinhos pra dar o espírito ali, né? Mais do que só a letra... claro que a letra também é importante. A letra de Berman, nosso querido Antoine Berman, né? Mas assim.. *cum grano salis*... Com essa liberdade também de às vezes fugir um pouco da letra até pra trazer mais a letra do espírito digamos assim.

Déborah: Como foi o processo de tradução da obra *O enterro das minhas ex*, de Gauthier?

Fernando Scheibe: Também vou te decepcionar um pouco, porque eu realmente não lembro de nada assim muito específico. Eu gostei do livro de Gauthier ou da Gauthier [risos]...do Gauthier e depois também você lembrou ali o Justin, né? Mas assim, como trabalho de tradução não foi nada assim do outro mundo. Foi mais ou menos tranquilo, é uma linguagem simples, ela é bastante clara, ele é bastante claro e também não sei,

acho que hoje em dia eu estaria mais... mais preocupado, assim, teria uma coisa, por ter despertado mais para essas questões. Inclusive agora eu vou fazer junto com uma aluna um livro que se chama “*Soeurs: pour une psychanalyse féministe*”, que é da Silvia Lippi e do Patrice Maniglier, e que é todo um manifesto pela sororidade, também por uma nova leitura da psicanálise que permita, de alguma maneira, tirar a psicanálise de uma postura machista, e aí tem toda essa questão, que eles mesmos...que elas mesmas, aliás, porque é um nós feminino, embora seja um autor e uma autora, e elas falam, logo no início do livro, em relação à questão da linguagem inclusiva, de como lidar com isso, e acho que nesse ponto o brasileiro e o francês estão meio parecidos, a coisa está rolando, mas ainda não está fixada...

Então, eu estava conversando com a Silvia, eles vieram aqui para o Brasil, a gente ficou junto aqui em Manaus, depois estivemos juntos em São Paulo. E, assim, ela prefere também que na tradução a gente mantenha uma coisa mais fluída, não escolher um sistema fixo e ser sempre assim, mas usar, ora palavras que sirvam para os dois gêneros, ora repetir, sei lá, tradutoras e tradutores, ora usar aquele pontinho e botar os as e ir fazendo esse jogo, porque eu acho que é essa situação agora da língua, né?

Tem um texto que eu gosto muito da Silvia Cavalcante, que é uma linguista lá do Rio de Janeiro, que se chama “*A treta dos pronomes neutros e o preço do arroz*”, ela fala uma coisa muito importante, que é, porra, não reprimir isso, mas também não ficar querendo prescrever e cagar regras, senão a gente acaba também no famoso fascismo reverso, alguma coisa assim. Então, experimentar, né? Eu acho que a gente tem que ir experimentando pra ver no que vai dar, mas eu sempre me preocupo quando eu tô tentando escrever pra um coletivo, por exemplo, que tenha mulheres e homens, de não ficar nesse neutro masculino aí, por mais que existam justificativas morfológicas, tem gente que defende isso até de boa-fé, mas a gente sabe que o machismo tá impregnado sim na língua, né? Tem a famosa fórmula em francês “*le masculin l’emporte sur le féminin*” e eu lembro de ter lido em um gramático do século XVIII, “não, a gente usa o masculino como base porque o homem é superior à mulher”. [risos] Então, a gente sente que tem que lutar aí também... claro que não basta porque aí o outro argumento também é “tá mas e a galera ali na época da pandemia, o arroz tava caro pra caralho e ninguém podia comprar o arroz e a gente falando de elus e não sei o quê lá...” mas a gente sabe que, né? não vai resolver tudo, mas também faz parte sim das injustiças contra as quais tem que lutar.

Déborah: Além da tradução de O enterro das minhas ex, você também traduziu Justin, também da Gauthier. Tendo em vista que ambas as obras se ocupam de vivências LGBTQ+, elas possuem particularidades que implicam de alguma forma no processo tradutório?

Fernando Scheibe: Então, quanto a...ainda voltando à tradução, eu dei uma marcada agora em algumas opções, fiquei pensando, são questões que acho que talvez hoje eu teria sofrido mais para decidir, mas que também tem uma questão, tem coisas que ali eu não sei mais se fui eu ou se foi a editora, porque o que acontece, geralmente, com a Nemo, é que eu mando e eles revisam e publicam, não chega a voltar pra mim, é raro, assim, teve um ou outro caso em que voltou ainda pra eu fazer uma revisão final, mas, mesmo assim, a decisão final é da editora. Então tem coisa ali, até sublinhei, né, tem uma música ali que certamente não fui eu que escolhi, pra representar a música que tava em francês, que era da Axelle Red, e aí puseram uma letra da Clarice Falcão. Eu

não me lembro o que eu posso ter posto. Provavelmente, eu devo ter usado uma outra coisa, mais do meu repertório.

Bom, mas me chamou atenção agora “*Garçon manqué* = sapatão”, é sempre uma dúvida, né? *Gouine* acabou ficando lésbica, né? Você percebe que daí muda um pouco o registro. Porque *Gouine* já é mais *argotique*, né? Enquanto lésbica, digamos, é padrão, mas às vezes também... Tem uma hora que eu vi ali que foi, né? *Gouine*, sapatão e depois repetia *une vraie de vraie*. E aí na tradução ainda ficou uma verdadeira lésbica que aí ficou uma sinonímia aí pra coisa que são...alguns recursos que a gente pode utilizar na tradução.

Como eu te disse, na época em que eu traduzi isso, não sei, não era tão forte pra mim essa questão. Agora, por exemplo, eu tenho uma filha que era menino, que fez a transição, e a gente sente também a própria pressão da sociedade. A gente vai se preocupando mais com isso, a gente sabe que tem essa importância, então eu acho que eu teria me questionado mais e talvez inquirido mais, perguntar para pessoas que representam, que tem esse lugar de fala mais forte... Então, eu acho que sim, tem particularidades quando tem essa temática, acho que cada vez mais essa questão da linguagem inclusiva, de eventuais pronomes neutros... Eu marquei uma coisinha, mas é uma bobagem, porque logo no começo ali, quando ela ainda tá nos anos iniciais, tem um *merci*, e ficou obrigada. Mas eu acho que ali também não compromete, porque não tinha, e nem sei se vem a ter depois pra Gauthier, pro Gauthier, pra sem..., para Gauthier essa questão do pronome, né, mas poderia, por exemplo, ter colocado um “valeu” pra não marcar que mais que me chamou [a atenção]... As outras coisas que eu anotei, sei lá, são algumas coisinhas em relação ao sistema escolar francês, que daí tem essa [diferença em relação ao sistema brasileiro, ou, às vezes, uma expressão como *te laisse pas faire*, que ficou como não deixar barato, e eu concordo, acho que é uma boa, reparei ali *je me sentais* e a tradução ficou era eu que me sentia, eu acho que reforça ali no contexto eu acho que funciona bem.

Eu sou de Florianópolis, então ouvia os surfistas chapados falando “só... só...” então tem uma hora ali que elas estão sentadas no banco e ali umas duas amigas novas dela e ela fala “*ouais...*” eu botei “só...”[risos], pra mim me agrada, mas não sei se funciona. O *fameux* no francês, não sei se você já percebeu que ele tem uma coisa bem ambígua, na verdade, quando a gente fala esse famoso assim, mas que eu na verdade em contextos um pouco mais sei lá como descrevê-los, mas eu gosto de usar famigerado, porque pra mim tem isso, daí também a referência ao conto do Guimarães Rosa, essas brincadeiras que a gente se diverte um pouco como tradutor, brincando um pouquinho com alguns implícitos, mas ali eu não sei se eu tinha posto famigerado e eles colocaram maldito, ou se eu já tinha colocado maldito, mas ficou perfeito, aquele maldito sábado à noite, pra esse *fameux*... o que mais? Uma expressão que eu acho divertida em francês, que ela diz... *ça va pas bien* ? Não sei se você sabe, mas tem um implícito aí... *la tête, ça va pas bien la tête* ? E aí nessa “enlouqueceu, foi?” né? *Pétard* por caralho, normal. Eu vi uma coisinha que me incomodou um pouquinho: a melhor amiga *de Sandrine, de Sandrine*, né, e ficou *de Sandrine* em português, eu diria *da Sandrine*, mas também essas coisas podem às vezes passar... Fiz uma marcaçãozinha ali numa propaganda, e aí eu me entreguei ali, porque acho que a propaganda devia ser da época dela. Não pesquisei de novo agora, qualquer coisa dá uma pesquisada, e eu tasquei ali uma propaganda dos anos 80, da Elma Chips, do “*Cheetos, tem gosto de queijo...*”[cantarola]. Até botei o link do YouTube aqui pra ti. Mas essas coisas que a gente se entrega, né? Outra coisa assim, né? *Faut pas que tu te fasses de films*: melhor você não se iludir; eu acho que dá conta.

Esses dias a gente estava lá no Rio, o menino estava dando um curso, o colega, o

Tiago Matos, estava dando um curso sobre tradução, e ele usou um romance, agora me pegou, se era do Chamoiseau... sei que ele tinha uma influência do *créole*, das Antilhas, e tinha uma assim que a tradução brasileira dos anos 90 era muito boa, muito competente no sentido de que ela sempre acertava, quase, quase sempre, o sentido, mas havia muito uma diferença de registro, né? Então aqui, *il ne faut pas que tu te fasses de films*, tá não é... é uma expressão mais *argotique*, mas não chega a ter nada muito pesado nem nada, você vê que vai pra uma coisa mais padrão, né? “é melhor você não se iludir” acho que de alguma forma eu compensei ali, né? Com o “só te digo isso” “só te digo uma coisa” sempre tem também as regionalidades, eu misturo atualmente a minha base florianopolitana, manezinha com o manauarês e o amazônico e sinto cada vez mais prazer em enfiar expressões amazonenses enquanto traduzo, né? Bom, já te falei ali da canção da Clarice Falcão e da Axelle Red, né? A contracapa me chamou atenção que é totalmente diferente, não foi uma tradução, foi uma contracapa elaborada pela editora.

Déborah: Como você percebe a tradução e o seu papel como tradutor na recepção das obras que traduz no Brasil?

Fernando Scheibe: Bom, meu papel como tradutor... eu fico muito na minha, meu papel é traduzir.... Eu sou editor, mas da [editora] *cultura e barbárie* e não é de HQ, nem de romances gráficos e coisa e tal, mas eu acho que o meu papel é tentar ajudar fazendo uma boa tradução [risos], a gente sempre tenta. Pra mim é muito importante essa questão da coloquialidade, eu tenho trazido cada vez mais, eu brinco que eu passei o início da minha carreira de tradutor reforçando ainda o meu aprendizado da gramática normativa e depois, um pouco me comparando com o Picasso que diz que [risos]...Passou a infância e a juventude querendo pintar como um adulto e depois o resto da vida como uma criança. Então tem um pouco disso, de cada vez mais me soltar. Uma coisa que até é raro eu reler as HQs que eu traduzi depois de impressas, né? Eu trabalho bastante antes de entregar e depois...*fiu*...Foi, né? Então você me obrigou agora a reler essa, né? E uma coisa que me chamou a atenção é realmente a liberdade que o letrista tem hoje em dia, né, de mudar, assim, porque, né, geralmente o pessoal fala, não...tem uma *contrainte*, né, tem uma restrição que é o tamanho do balão... Mas, primeiro que assim do francês para o português geralmente não muda muito o tamanho, né? E segundo que dá...o letrista vai lá e muda, eu vi que tem uns balões bem mais curtos e alguns bem mais longos, então isso daí hoje em dia é mais tranquilo de eles mexerem, claro aí tem a relação com a imagem.

Então, digamos, essa *contrainte*, perdura quando a imagem, quando você tem, geralmente, quando você tem um jogo de linguagem no original e que, ao mesmo tempo, joga com a imagem. Isso, às vezes, complica, né? Porque você tem uma expressão idiomática, por exemplo, *“revenons à nos moutons”* que, a princípio, é voltemos ao assunto, só que aí né, isso aconteceu, e, pra mim, é um caso muito legal, que foi *“La bible selon le chat”*, do Philippe Geluck, que traz essa coisa do humor que também dificulta muito a vida do tradutor.

E aí tinha isso, por exemplo, um quadrinho em que ele usava essa expressão e aparecia o carneiro desenhado...Ou senão, tem uma da... eu não traduzi, né? Mas a da... como é que é o nome? *Agrippine*, da Claire... Claire? Claire o quê? Não tá me vindo o sobrenome dela agora [Claire Bretécher] Mas ela... Aí tinha essa figura, A *Agrippine* pergunta pra vó “Ah, mas isso daqui custa muito caro, você promete que vai me dar, *juré, craché*? E a vó cospe. Então, tipo, a gente não tem essa expressão em

português, jurado escarrado ou jurado cuspidor, mas eu usaria nesse quadrinho jurado escarrado para fazer sentido a imagem do cuspe... No caso do Geluck, teve duas pranchas que ele redesenhou, que eram também brincadeiras. Tinha animais com conotações sexuais e em francês tinha uma *raie*, que é uma...arraia, mas que em francês também é rego, o olho do cu, digamos, é o rego, e aí, por exemplo, ele desenhou uma aranha pra gente fazer uma homenagem ao Raul Seixas e também teve uma outra...mas esse se você tiver interesse eu te mando, é um artiguinho que eu escrevi, procura aí, entre a *impotência e o milagre*, que eu falo dessa tradução.

Déborah: Quais são os desafios do tradutor, em particular, de narrativas gráficas no Brasil hoje?

Fernando Scheibe: Quanto ao desafio, sei lá, é esse é claro, hoje em dia a gente tem essa facilidade da pesquisa, né, porque pensa, antes da internet, um tradutor, ele tinha que ter uma cultura enorme e uma excelente biblioteca e... Lugares físicos para pesquisar. Hoje em dia, porra, a gente tem [risos] a biblioteca de Babel online, com os dicionários, com fóruns, você sente ali que tem uma expressão idiomática, você joga no Google e você encontra definições da expressão. Então, isso facilita muito. Eu costumo dizer que me parece que o principal, que não pode faltar para o tradutor, é o repertório na língua de chegada. Porque se você for um bom leitor e pesquisar, você vai conseguir descobrir o que está sendo dito ali, qual é o espírito, entre aspas, ali, digamos. Então, o que pega é você conseguir [restituir essa parada na tua língua]. Então, para um cara mais velho que nem eu, o desafio é se atualizar.

Até marquei ali uma festa de arromba. Não sei se alguém ainda fala isso. Qual era? Não me lembro a expressão em francês. Qual era? Deixa eu ver se eu acho aqui. Peraí [pausa] Ah, *Boom*! Eu nem pesquisei agora, mas eu devo ter pesquisado na época. *On va faire un Boom*, fomos convidados para um *Boom* e deve ser isso, uma festona. E aí eu me entrego. Então, esse trabalho com gente mais jovem, eu acho sempre muito importante, de estar se atualizando, estar lendo a produção, não só literária, mas, isso para mim é uma lacuna, eu não sou muito de redes sociais, então não fico muito atualizado, mas sempre acaba chegando, respingando em mim. E é importante a gente usar... esses dias tinha um *Je suis crevé*, e aí eu estava conversando com uma amiga, ela falou assim, eu tô falecida. Eu tô falecida. Dá pra usar aí um pajubá, né? [pausa]... Tô pretérita. [risos] Eu acho que assim... é realmente uma coisa importante. A gente brinca, mas é fundamental ter essa abertura, né?

Então, claro, quem é mais novo pega com a gente um pouco da experiência, esse jogo de cintura, perceber que tá livre justamente para usar também a sua linguagem. Claro, aí tem esse cálculo, “tá mas isso é só aqui de Manaus, né?” Hoje em dia essas coisas estão muito espalhadas sempre. E aí também tem a parte da editora, de monitorar. Então, eu tento, hoje em dia, oferecer, entregar, como vocês dizem [risos], algo o mais ousado possível, nesse sentido de uma liberdade, de ter uma fluidez, ter uma coloquialidade, usar mais o *pra*, o *tava*, essa relação meio doida que a gente tem com o *você* com os pronomes do *tu*, e às vezes, pra reforçar a coloquialidade, eu vou mesmo no *tu*, porque é o sistema aqui em Manaus, em que a gente tem o *tu*, *tu foi*, *tu vai*, *tu chegou*, é mais coloquial. O *você* já seria intermediário, e eles usam muito o *senhor*, todos os alunos me chamam de *senhor*, que o pessoal chama o pai, a mãe de *senhor* e *senhora*, mas isso meio que impregnou em mim.

Nesse livro que eu falei que eu trabalhei com os alunos eu acabei padronizando meio assim: tem trechos onde predomina o *você* “você entregou o teu caderno” já é um negócio meio louco, né? Só não dá pra dizer *Você te machucou*... aí não, senão fere,

pelo menos meu ouvido ainda fere, mas aí tem trechos que a mãe tá ralhando com a filha e diz “*tu acha que tu pode fazer o que tu quiser*” aí vai pra esse tu... tem alguns trechos mais líricos em que a gente acabou usando o *tu foste* e , claro, o *vous* tem essa questão de você interpretar ora como, jogando mais pro formal, o *senhor* e a *senhora*, ou, baixando um pouquinho, pro *você*, depende aí muito do contexto.

Déborah: Agradeço a sua disponibilidade e atenção. Gostaria de acrescentar mais alguma informação?

Fernando Scheibe: Então, acrescento que eu fico à disposição pra gente conversar mais, a partir desse... Desculpa os meus “podcasts”[...] E parabéns aí pela escolha! Eu acho que não acompanhei mais a produção do Gauthier, mas... Acho interessante, o Justin é uma fábula também bem... Bom, e esse também, é bonito essa coisa. Como ele cria uma pequena narrativa que mexe, toca.

Tem a coisa gráfica também, que é muito simples, mas a gente pode chamar um pouco de expressionista, um pouco como na pegada da moça lá do Persépolis. Essa, bom, aí isso é mais contigo... Acho que a gente, é uma causa pela qual a gente tá lutando junto, juntas, né? E quê mais? [pausa] Então, não sei, como eu te falei, enquanto tradução não foi, assim, das mais desafiadoras que eu já fiz, foi bastante tranquilo, que eu me lembre, tem essa coisa, era uma época em que eu ganhava a vida como tradutor, então também era prazo, tempo, né, fazer, fazer o melhor que der, e revisar, e dar mais uma lida, e entregar, e bora pra próxima, pra poder pagar as contas, né?

Bom, agora é diferente, eu sou professor, mas como eu acabo assumindo também algumas traduções, também acabo fazendo tudo um pouco com mais rapidez do que gostaria, porque tem muita coisa pra fazer, na verdade o que eu tenho feito agora, assim, o Bruno, que tem feito as HQ's comigo, ele faz a primeira versão e aí eu reviso, repasso para ele, a gente ainda relê e depois entrega. Mas, é isso, qualquer coisa, a partir do que eu disse e desse archívio que tô te mandando também, qualquer dúvida estamos aí, bom trabalho pra ti e tamo juntas.

01 de dezembro de 2024

Entrevista realizada online via WhatsApp- áudio.

ANEXOS

Tradução das citações das narrativas gráficas mencionadas durante a tese

ANEXO 1.



ANEXO 2.



ANEXO 3



ANEXO 4



ANEXO 5



ANEXO 6



ANEXO 7



ANEXO 8



ANEXO 9



ANEXO 10



ANEXO 11



ANEXO 12



ANEXO 13



ANEXO 14



ANEXO 15



ANEXO 16



ANEXO 17



ANEXO 18



ANEXO 19

MAKING- OF ! COMO DESENHAR UMA HQ À DOIS SEM SE ATRAPALHAR?

Manon Desveaux desenha Coline: preto e branco, traços orgânicos e desordenados, mão com cinco dedos, mise en scène de cinema, ama desenhar plantas.

Lou Lubie desenha Marley. Cores, traços bem nitidos, mãos com 4 dedos, muitas metáforas dramáticas, ama desenhar traseiros.

Quadro 1: Tudo começa na Internet em 2008. Lou Lubie funda o Forum Dessinée (Fórum desenhado), um site onde os desenhistas de todo nível comunicam em HQ.

Quadro 2: Manon entra no fórum. Se desenvolvem códigos próprios da HQ coletiva: mistura de estilos, trocas artísticas, improvisação...

Quadro 3: Dez anos mais tarde, Lou Lui propõe de fazer um livro sobre esse princípio de criação partilhado, cada uma com seu estilo e sensibilidade!

CRIAR EM PARALELO

Quadro 5: Para conseguir tal desafio, deve-se ter uma coordenação máxima! Instalamos nosso ateliê em Montréal, e colocamos em prática um servidor de informática para sincronizar nossos documentos em tempo real.

-Ei, venha ver uma coisa.

Foto: O mini tablete de Lou que data de Matusalém. A grande *Cintiq* [um monitor interativo de criação] que pesa meio rinoceronte.

ANEXO 20

Página 2

Em acordo com a nossa editora, nos demos 6 meses para produzir um livro de 200 páginas. Objetivo: UMA PÁGINA POR DIA...CADA UMA!

09:00 Revisamos juntas o cenário previsto por Lou- que termina resumido, para guardar um pouco de improvisação!

-E aí, Coline cai chorando!

-Ainda? Deixe-a viver, coitada!

10:00- 18:00

Grande corrida cotidiana!

Cada uma cria seu quadro de A a Z: esboços, contornos, cores.

-Vocês estavam aqui no fechamento, vocês estão aqui na abertura...vocês dormiram aqui?

18:00

Montamos os quadros no arquivo final para verificar o funcionamento do vis-à-vis.

-Adoro como os olhares se cruzam de uma página para outra.

-Ah sim! Bem, não foi feito de propósito.

No momento do encontro, o processo se torna ainda mais complexo e colaborativo. De fato, para que Marley e Coline coexistam no mesmo ambiente, deve-se desenhar à dois em todos os quadros.

PARTILHAR UM DESENHO

*Lou prepara o recorte *Manon faz os croquis *...que ela passa em seguida a limpo *

Lou acrescenta Marley... *e finaliza com as cores!

-Não é 23h na sua casa? Vai dormir!

-Espere, devemos ver o roteiro de amanhã...

Finalmente, cada uma retorna para o seu país...A produção *de La fille dans l'écran* [A moça na tela] se conclui como ela começou: pela internet!
