Universidade Estadual de São Paulo
"Júlio de Mesquita Filho"
Instituto de Artes – Campus São Paulo

Rebeca Cavalcanti Peppe

(des)produção de gênero

São Paulo
2021

Rebeca Cavalcanti Peppe

(des)produção de gênero

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais sob orientação da Prof.ª Dr.ª Rita Luciana Berti Bredariolli.

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

P424d Peppe, Rebeca Cavalcanti, 1990-

(des)produção de gênero / Rebeca Cavalcanti Peppe. - São Paulo, 2021.

58 f. : il. color.

Orientadora: Prof.ª Dra. Rita Luciana Berti Bredariolli

Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Artes Visuais) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes

1. Arte. 2. Performance (Arte). 3. Identidade de gênero. 4. Criação (Literária, artística, etc.). 5. Sexo. I. Bredariolli, Rita Luciana Berti. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 701.15

Bibliotecária responsável: Laura M. de Andrade - CRB/8 8666

Rebeca Cavalcanti Peppe

(des)produção de gênero

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” para obtenção do grau de Bacharel em Artes Visuais sob orientação da Prof.ª Dr.ª Rita Luciana Berti Bredariolli.

BANCA EXAMINADORA

_____
Prof.ª. Dr.ª Rita Luciana Berti Bredariolli (orientadora)
Universidade Estadual Paulista
“Júlio de Mesquita Filho”

_____
Prof.ª. Dr.ª Maria Cristina Correia Leandro Pereira
Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas

São Paulo, 13 de dezembro de 2021

Resumo

Como utilizar as artes visuais de forma a subverter as expectativas sociais para as performances de gênero convencionais e hegemônicas? Seria possível, através de produções artísticas desvirtuar as normas que são habitualmente repetidas em nosso cotidiano, soando como se fossem naturais? Para responder estas questões me proponho não somente a pesquisar artistas, que por meio de suas produções critiquem estas normas, mas também, este trabalho será como um mergulho de autodescoberta, isto é, uma produção artística que usarei de modo a questionar e entender minha própria performance de gênero, meu modo atual de estar no mundo.

Palavras-chave:

Artes; Artes Visuais; Gêneros Sociais; Performances de gênero; Sexualidades.

Abstract

How to use the visual arts as a way to subvert social expectations for conventional and hegemonic gender performances? Would it be possible, through artistic productions, to distort the norms that are commonly repeated in our daily lives, sounding as if they were natural? To answer these questions, I propose not only to research artists who, through their productions, criticize these norms, but also, this work will be like a dive of self-discovery, that is, an artistic production that I will use in order to question and understand my own genre performance, my current way of being in the world.

Keywords:

Art; Visual arts; Social Genres; Genre performances; Sexualities.

Sumário

Introdução 6

Capítulo 01: “produzindo um gênero” 12

Capítulo 02: “despindo e vestindo gêneros” 18

Capítulo 03: “imagens incorporadas” 34

Considerações 42

Referências 46

Créditos das imagens 49

Apêndices 50

Apêndice A – Reflexão sobre “Arlindo”: estrutura de capítulo 50

Apêndice B – Sinopse de “Fun Home: uma tragicomédia em família” 57

Introdução

O gênero é apenas uma parte do que somos, ou melhor dizendo, de como estamos. Ele não nos resume, não é uma sinopse de nós. É uma pequena parcela de como e com o que nos identificamos. E é esta pequena parcela que quero melhor entender, e quando digo isso, quero mergulhar dentro de meu próprio oceano, abrir as ostras que estão no fundo e achar suas joias: Será que meu gênero social poderia ser entendido como um fazer artístico, um produto, uma obra, algo que construí e que estou modelando de maneira incessante? No caso de sim, como meu "público" reage? E como esta "produção" responde ao "público"?

Quanto da minha obra, isto é, meu gênero social, foi construído pela sociedade em que vivo? Quanto dele nasceu comigo, no meu DNA, na minha pele? Em que medida eu consigo, de maneira consciente, modificá-lo com minha "jornada pelo mundo"?

Não me atrevo a adentrar em detalhes nos campos de estudos das ciências biológicas, pois, seria uma pretensão fora da minha área de estudos, pretendo olhar com atenção para meu próprio lar, isto é, o terreno das artes visuais, o convívio com as pessoas, a maneira como é possível construir meu gênero utilizando a arte.

Importante dizer que, a palavra "gênero" neste trabalho não faz referência às categorias que geralmente classificam as produções artísticas, por exemplo: pintura de paisagem ou pintura de retrato. O termo aqui será utilizado para definir um aspecto das identidades dos sujeitos sociais: é comum que se diga que gênero social é a identificação de uma pessoa como homem ou como mulher:

> "O ato de nomear o corpo acontece no interior da lógica que supõe o sexo como um 'dado' anterior à cultura e lhe atribui um caráter imutável, a-histórico e binário. Tal lógica implica que esse 'dado' sexo vai determinar o gênero e induzir a uma única forma de desejo." (LOURO, 2018b, p.15)

No entanto, prefiro utilizar o termo para além destas fronteiras, no exterior do sistema binário e, pensar nas variadas possibilidades que o termo oferece; olhar sob a ótica de que "não há dois sexos e sim uma multiplicidade de configurações genéticas, hormonais, cromossômicas, genitais, sexuais e sensuais. Não há verdade empírica do gênero, do masculino e do feminino, fora de um conjunto de ficções culturais normativas" (PRECIADO, 2018, p.79). E que estes variados fatores "estão

sujeitos a processos de transformação e de mudança constantes" (PRECIADO, 2014, p.166).

Isto está muito além de uma mera escolha de, por exemplo, roupas ou profissão; mas sim, em posicionamentos políticos, uma maneira de se identificar e de se apresentar socialmente. Assim como, pode ou não, estar relacionado a maneira como um sujeito interpreta a materialidade do seu corpo; não podemos esquecer que a forma como damos significados a determinadas partes de nosso corpo físico também é cultural e histórica (PRECIADO, 2014).

Do mesmo modo, o termo "performance", apesar da possibilidade de ser mencionado como uma categoria dentro da linguagem artística; nesta monografia a palavra corresponde a interiorização de normas e de discursos cotidianamente pelos sujeitos. Normas estas, que são repetidas e reiteradas constantemente e com o tempo ganham a aparência de 'naturais', como se fossem atemporais, o conjunto de normas que regulam entre outras coisas, os diferentes gêneros sociais, acabam por produzir os sujeitos (BUTLER,2019).

> "(…) Butler identificou uma consideração do gênero não mais como uma essência ou uma verdade psicológica, mas como uma prática discursiva, corporal e performativa por meio da qual o sujeito adquire inteligibilidade social e reconhecimento político." (PRECIADO, 2018, p.121)

Ainda sobre os termos utilizados neste texto, é necessário dizer que, apesar da utilização do masculino como neutro, entendo que:

> "a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem *é normal* e de quem é que pode representar a *verdadeira condição humana*." (KILOMBA, 2019b, p.14)

Portanto, podemos nos questionar quais motivos fazem com que o masculino em nossa língua seja utilizado como o padrão "universal" para representar o coletivo, Grada Kilomba (2019a) em sua fala nos pergunta: o que significa a uma identidade existir como um "erro ortográfico"?

A escolha do masculino como neutro na construção deste texto se dá por razões pessoais, pois este é o atual modo com o qual eu me expresso linguisticamente. Foram os termos femininos que me foram designados, portanto, no meu caso, usar o masculino é uma inversão da lógica convencional, uma quebra de expectativa.

Dentro deste raciocínio de quebras com a língua, também adicionarei comentários em linguagem coloquial ao longo dos capítulos. Acredito que, mesmo escrevendo um trabalho acadêmico, estes comentários permanecerão coerentes com o tema e proposta, bem como, a escrita utilizando-se letras minúsculas tanto para nomear os capítulos como o título desta monografia.

Ao fazer estas escolhas para a escrita de meu texto, tenho a pretensão de aceitar o convite de Patricia Hill Collins que, nos provoca a nos apropriarmos dos meios de comunicação e, os utilizarmos como ferramentas de luta política: “quando uma palavra não serve mais seu propósito, você precisa seguir em frente…o quanto antes” (COLLINS, 2019). E isso incluí tanto os termos cotidianos quanto os termos acadêmicos: quando um termo deixa de funcionar “todos temos que deixá-lo para trás ou reclamá-lo e continuar a redefini-lo para que ele signifique o que queremos que signifique” (COLLINS, 2019).

As linguagens artísticas, assim como a língua portuguesa, podem ser utilizadas tanto para perpetuar quanto para perturbar as relações de poder. Segundo Collins, a arte é uma potente ferramenta de protesto, de resistência; mesmo que, por muitas vezes seja comercializada como mero entretenimento (COLLINS, 2019).

Não é de hoje o uso de linguagens artísticas como forma de lançar um olhar crítico para a sociedade, ou seja, a utilização de meios artísticos para olhar sob um novo ângulo as situações cotidianas ou para os padrões vigentes. Este olhar crítico deve se estender a construção da ideia que comumente se têm sobre o conceito de “arte” e sobre a “história da arte”.

Quando, por exemplo, abrimos um livro de história da arte ocidental que contenha a narrativa do Renascentismo à Modernidade, encontraremos uma predominância de produções artísticas assinadas por homens, brancos, europeus ou estadunidenses.

Isto mostra o quanto a história da arte é “uma prática discursiva associada a espaços específicos, de museus a editoras ou departamentos universitários” (VICENTE, 2005, p.216) lugares estes que não são neutros (KILOMBA, 2019b). A escrita sobre o passado é produzida no presente, seleções são feitas, desta maneira, determinadas perspectivas são legitimadas enquanto que outras são silenciadas (VICENTE, 2005).

Estes locais não somente se autodefiniram como detentores de um conhecimento

“universal” e “legítimo”, como também restringiram o acesso a estes espaços (KILOMBA, 2019b). Então, este “saber científico” e as “belas-artes” - como “belas-artes”, pode-se entender as linguagens artísticas que foram validadas por estes espaços – por muito tempo, ficaram em posse de homens, brancos europeus ou estadunidenses. Desta maneira, pessoas que não se enquadravam neste padrão, tiveram suas produções ignoradas e silenciadas por estas instituições.

> “Isso, de forma alguma, significa que esses grupos não criam ferramentas para enfrentar esses silêncios institucionais, ao contrário, existem várias formas de organização políticas, culturais e intelectuais. A questão é que essas condições sociais dificultam a visibilidade e a legitimidade dessas produções.” (RIBEIRO, 2017, p.65)

Isso tem mudado desde a arte moderna, quando outros grupos de artistas (de outros continentes, gêneros, sexualidades, raças, etnias e classes sociais) começaram a ocupar os espaços institucionais e mais recentemente, midiáticos (SIMIONI, 2020). No entanto, ainda é evidente a assimetria, basta uma ida rápida ao cinema e procurar por diretores de filmes que estejam fora do padrão “homem branco americano”. Cinema, é apenas um exemplo para ilustrar uma discrepância ainda existente nas mais variadas mídias.

Crescemos rodeados por textos e imagens, esse conjunto de linguagens faz parte de nossa formação como sujeitos, pois são produtoras de discursos, naturalizam comportamentos e ideias. Portanto, quanto menor a diversificação dos pontos de vista e das narrativas, maiores serão os efeitos da padronização: dispersão de discursos preconceituosos ou estereotipados. Criam-se assim as diferenças, aqueles que desviam do padrão são ridicularizados, sexualizados, objetificados.

> “Os grupos sociais que ocupam as posições centrais, ‘normais’ (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião, etc.) têm possibilidades não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros. Eles falam por si e também falam pelos ‘outros’ (e sobre os outros); apresentam como padrão sua própria estética, sua ética ou sua ciência e arrogam-se o direito de representar (pela negação ou pela subordinação) as manifestações dos demais grupos.” (LOURO, 2018a, p. 19)

Este é um dos motivos pelo qual fica evidente a importância de haver um maior acesso e distribuição de narrativas que quebrem com os discursos recorrentes. É necessário que os espaços artísticos (ou midiáticos) sejam ocupados por uma multiplicidade de vozes, que comuniquem outros lados da história, é importante que os sujeitos, que por tanto

tempo foram silenciados ou excluídos, ocupem seus espaços de enunciação e criem suas próprias representações.

> “Como expressar-se não é um direito garantido a todos e todas, ainda há a necessidade de democratização das mídias e rompimento de um monopólio, a discussão sobre liberdade de expressão também não pode ser pautada unicamente no direito – não absoluto – de expressar opiniões.” (RIBEIRO, 2017, p.89)

Desta maneira, o padrão hegemônico deixará de ser um paradigma único, sem um exemplo “universal” para normalizar aqueles que não se adéquam a este “exemplo”, o “diferente” (o patológico, o esquisito, a aberração, o deficiente, o errado) deixará de existir. Podemos dizer então, que os sujeitos seriam formados de uma maneira mais inclusiva, menos preconceituosa e violenta.

Seguindo por este caminho, tenho como foco neste trabalho, conhecer produções artísticas que possibilitem caminhos de desestabilização e crítica aos padrões – muitas vezes considerados como existências naturais e atemporais – que nossa sociedade ocidental contemporânea impõe para os gêneros sociais e para as sexualidades.

Deste modo, no primeiro capítulo “produzindo um gênero”, busco compreender o significado de “gênero social”, partindo da observação dos registros fotográficos de *“Facial Hair Transplants”* (1972)*,* obra de Ana Mendieta e, da leitura de “Manifesto Contrassexual: Práticas subversivas de identidade sexual” (2014) e “Testo Junkie: sexo, drogas e biopolítica na era farmacopornográfica” (2018) de Paul B. Preciado. O que são gêneros e de quais elementos são constituídos, são questões que perpassam por este capítulo.

No capítulo seguinte, “despindo e vestindo gêneros”, procuro entender como os gêneros funcionam, ou seja, de que maneiras são compreendidos e incorporados pelos sujeitos, como influenciam em suas subjetividades e em que medida podem ser manipulados, ajustados ou modificados. Com este propósito, foi feita a leitura da HQ “Degenerado” (2020) de Chloé Cruchaudet em paralelo com o subcapítulo “O dispositivo *Drag King*”, do livro anteriormente citado, “Testo Junkie” (2018).

Por fim, “imagens incorporadas”, o terceiro capítulo desta monografia, parte da observação da obra “Bastidores” (1997) de Rosana Paulino e, das reflexões da artista sobre sua produção para lançar um olhar crítico sobre a narrativa da “história da arte ocidental”. Por quem, para quem e com quais objetivos a construção da “história da arte” foi realizada? Estas questões demostram as relações de poder que permeiam diferentes

instituições, bem como, as produções artísticas ao longo dos séculos. Buscando compreender estas relações, o capítulo tem como base o livro “Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano” (2019) e, o seminário “Mata da Corda” (2019), ambos de autoria de Grada Kilomba, em paralelo com “O que é: Lugar de Fala?” (2017), livro de Djamila Ribeiro e o texto “Aprendendo com a *outsider within*: a significação sociológica do pensamento feminista negro” (2016) de Patricia Hill Collins.

Capítulo 01: “produzindo um gênero”

> “o cabelo colado sobre o rosto de uma mulher cis permite imaginar a possibilidade de outra vida.” (PRECIADO, 2018, p.385)

Em uma mesma parede é apresentada uma sequência de fotografias. Observo que o foco está em duas pessoas: uma delas está sentada, entendo que é uma figura feminina e ao seu lado está uma pessoa que, percebo como masculina. Esta possui uma barba que se destaca em seu rosto, enquanto que, aquela não possui esse tipo de pelos faciais.



Ana Mendieta, sem título (Facial Hair Transplants), 1972, detalhe.

À medida que, meus olhos passam de uma foto a outra, vejo a barda de uma sendo transferida à outra: a figura masculina não está mais em pé, se reclina sobre o que agora percebo ser um espelho, ambas as figuras olham para o objeto. Com o auxílio de uma tesoura, o homem retira de pouco em pouco seus pelos e os passa para a mulher, que os fixa em seu próprio rosto. Aparentemente os gestos foram feitos de maneira simultânea, porém um é o inverso do outro: um retira a barba e outro a coloca. Ao fim da sequência, o rosto “feminino” exibe uma barba e o “masculino” se apresenta apenas com um bigode.

Estas fotografias apresentam um dos trabalhos de Ana Mendieta, artista cubana que utilizava seu corpo como veículo artístico para denunciar, questionar e criticar violências contra seu gênero, sua etnia e cultura. Padrões estéticos e de gênero, assim como, as variadas interferências corporais que as pessoas se sujeitam para se adequar, é um tema constante em suas obras.

Ao observar as fotografias de “*Facial Hair Transplants*”, nome pelo qual esta obra ficou conhecida, podemos fazer algumas questões: a figura que recebeu uma barba transplantada deixou de ser “feminina”? E a figura doadora da barba, se tornou menos “masculina”? Ou melhor: por que eu li uma figura como “mulher” e a outra como “homem”? Quais foram as linguagens que interpretei para chegar a esta conclusão

apenas olhando as imagens? Pois nenhuma das figuras estão acompanhadas por legendas com autodeclarações de “sou uma mulher” ou “sou um homem”.

Desdobrando estas questões chegamos a outras: o que são gêneros? O que os caracterizam? Do que são compostos?



Ana Mendieta, sem título (Facial Hair Transplants), 1972, detalhe.

> “O sistema sexo/gênero é um sistema de escritura. O corpo é um texto socialmente construído, um arquivo orgânico da história da humanidade como história da produção-reprodução sexual, na qual certos códigos se naturalizam, outros ficam elípticos e outros são sistematicamente eliminados ou riscados.” (PRECIADO, 2014, p. 26)

Neste trecho de “Manifesto Contrassexual” (2014) de Paul B. Preciado, percebemos que os gêneros podem ser lidos como textos, ou seja, um conjunto de códigos que são interpretados por quem os lê. Assim como os textos, estes códigos precisam de um contexto social para que tenham sentido. Estes também são produzidos e reproduzidos em meio social. Preciado parte do conceito de “performatividade de gênero”, que Judith Butler expôs no livro “Problemas de Gênero” (2019), para apresentar sua perspectiva.

Gêneros, ou “performance de gênero” para Butler seria o “efeito”, o resultado de uma soma de discursos, estes se repetem e com o tempo se cristalizam, nos corpos e nas subjetividades, na sociedade. Um conjunto de normas que se repetem de forma cotidiana até um ponto que passam a ser vistas como naturais e atemporais. Desta maneira, associamos uma determinada forma de apresentação pública, ou melhor, teatralidade a um determinado gênero. Acabamos por nomeá-lo, como uma lógica de causa e efeito:

alguns comportamentos, gestos, características físicas estariam relacionadas a seu "gênero correspondente".

> "O gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser." (BUTLER, 2019, p. 69)

Quando penso na palavra "cristalizar" que Butler utiliza, me vem à mente a imagem de rochas rígidas, montanhas que levam milhares de anos para serem moldadas pelo vento e pela água, rochas tão antigas que se apresentam como eternas, porém, a passagem do tempo nos diz que elas são sim, mutáveis.

> "Como uma prática discursiva contínua, o termo está aberto a intervenções e ressignificações. Mesmo quando o gênero parece cristalizar-se em suas formas mais reificadas, a própria 'cristalização' é uma prática insistente e insidiosa, sustentada e regulada por vários meios sociais." (BUTLER, 2019, p. 69)

Se observarmos que certas configurações de gênero ficam em evidência, se tornam hegemônicas, ao passo que outras, que não correspondem às normas que regem o padrão, são marginalizadas ou apagadas, fica evidente o caráter político dos gêneros. Vale destacar que, uma pessoa possui diferentes identidades, entre elas: nacionalidade, raça, etnia, classe, sexualidade, sendo o gênero apenas uma delas: "Essas múltiplas e distintas identidades constituem os sujeitos, na medida em que esses são interpelados a partir de diferentes situações, instituições ou agrupamentos sociais" (LOURO, 2018a, p. 13).

E assim como o gênero, cada uma destas identidades possuem diferentes significados dentro de seu contexto social. Dito de outra maneira, estão inseridos em relações de poder, o que significa que em certos contextos um sujeito terá vantagens e em outros desvantagens:

> "poderá permitir que o sujeito (…) seja incluído em ou excluído de determinados espaços; que seja acolhido ou recusado por um grupo; que possa (ou não) usufruir de direitos; que possa (ou não) realizar determinadas funções ou ocupar determinados postos; que tenha deveres ou privilégios; que seja, em síntese, aprovado, tolerado ou rejeitado." (LOURO, 2018a, p. 77)

Percebemos com esta fala de Guacira Lopes Louro, que relações de poder são mais complexas do que uma relação entre opostos (relação binária); quero dizer, não podemos cair na armadilha de achar que o gênero (e a sexualidade) é entendido e interpretado de maneira isolada em seus contextos sociais.

Louro, assim como Preciado, tem como base o conceito proposto por Michel Foucault. Para ele o que comumente se entende como poder, isto é, uma dominação unilateral – normalmente associado a alguma instituição, como os Estados – uma força opressora centralizada, é na realidade, um dos efeitos do poder, suas "formas terminais". O poder não está "num foco único de soberania de onde partiriam formas derivadas e descendentes" (FOUCAULT, 2018, p.101), mas está "em toda parte; não porque englobe tudo e sim porque provém de todos os lugares" (FOUCAULT, 2018, p.101).

Como uma trama que se estende de forma multilateral, não linear, formando cadeias que se relacionam, "o poder se exerce a partir de inúmeros pontos e em meio a relações desiguais e móveis" (FOUCAULT, 2018, p.102). Permeia todas as relações, portanto, não se reduz a uma lógica binária: "a rede das relações de poder acaba formando um tecido espesso que atravessa os aparelhos e as instituições, sem se localizar exatamente neles" (FOUCAULT, 2018, p.105).

Portanto, os gêneros não fogem desta cadeia de relações. Quando pensamos em exemplos de discursos, ou melhor, em grupos de enunciados que os produzem (e reproduzem) os primeiros a aparecer em nossas mentes costumam ser as instituições como família, religião, escola. No entanto, há outras redes promotoras de discursos como médicas, jurídicas, midiáticas.

Em Testo Junkie (2018), Preciado acrescenta o fator "tecnologia" a este emaranhado de relações, com ênfase em nossas conexões com as atuais tecnologias:

> "O gênero no século XXI funciona como um mecanismo abstrato para a subjetivação técnica; ele é conectado, cortado, deslocado, citado, imitado, engolido, injetado, transplantado, digitalizado, copiado, concebido como design, comprado, vendido, modificado, hipotecado, transferido, baixado na internet, aplicado, traduzido, falsificado, fabricado, trocado, dosado, administrado, extraído, contraído, ocultado, negado, renunciado, traído… Ele transmuta." (PRECIADO, 2018, p.139)

Se alguém me pedir para citar uma tecnologia atual com a qual meu corpo se relaciona todos os dias, em segundos, responderei: internet, certamente adicionarei o notebook ou o celular, creio que um número considerável de pessoas responderia de forma semelhante.

Preciado não se limita ao nosso celular, mas, nos lembra que remédios, produtos cosméticos e cirurgias – apenas alguns exemplos entre os inumeráveis com que convivemos – também são tecnologias, que não funcionam de maneira externa a nós, mas que incorporamos. Muitas vezes, sem ao menos nos questionar que tipos de consequências geram aos nossos corpos e mentes, como moldam nossos comportamentos e sensações, sentimentos, prazeres e afetos:

> "Essas novas tecnologias suaves de microcontrole adotam a forma do corpo que controlam, transformam-se em corpo, até se tornarem inseparáveis e insdistinguíveis dele, acabando como soma-tecno-subjetividades. O corpo já não habita os espaços disciplinadores: está habitado por eles. A estrutura orgânica e biomolecular do corpo é o último esconderijo desses sistemas biopolíticos de controle. Esse momento contém todo o horror e a exaltação da potência política do corpo." (PRECIADO, 2018, p.86)

Para o autor não estamos somente conectados a estas tecnologias como se pudéssemos nos desligar, como um plug-in ou interruptor, pois as absorvemos e somos absorvidos por elas. Preciado não deixa de lado o fato de todas estas tecnologias (e por consequência, nós) estão inseridas na atual lógica de produção e distribuição de capital, que tem como motor o constante fluxo de informações:

> "(…) teoria de biomídia, uma teoria sobre a forma da comunicação na qual o corpo já não é só um meio de transmissão, distribuição e coleta de informação, e sim o efeito material desses intercâmbios semiótico-técnicos. Estamos diante de uma nova compreensão do espaço e do corpo, mas também da produção do poder e do sujeito (tanto da sujeição quanto da subjetivação)." (PRECIADO, 2018, p.174)

Então, acrescentemos ao jogo as informações que recebemos e doamos (por vezes sem saber), pensemos o quanto nossos sentidos estão constantemente expostos e em conexão com textos, imagens, vídeos, áudios, publicidades, compras, vendas, enfim, toda a infinidade de atividades que exercemos online. Seguindo por esta trilha, percebemos que somos inundados por: discursos. Preciado argumenta que o gênero (bem como nossa sexualidade e nossas práticas sexuais) é uma tecnologia, justamente por estar inserido nesta lógica: uma tecnologia que se desenvolveu através de outras, uma tecnologia que é moldada por esta rede ininterrupta de capital, informações, e é claro, das mais variadas tecnologias.

Lembremos das relações de poder de Foucault, cada ponto desta cadeia não funciona e não existe de forma isolada, mas estão interligadas, são interdependentes. Assim, o

gênero é um efeito de todos estes fatores que funcionam de maneira conjunta e que agem sobre as subjetividades. Olhar apenas para o corpo e fisiologia não seria falar de gênero, assim como não o seria se nos detivéssemos apenas nas performances culturais e históricas.

Contudo não podemos esquecer de que se fazemos parte deste tecido de relações, não estamos reduzidos à passividade, mas somos participantes. Se somos afetados, também podemos afetar. Foucault menciona que as resistências são inerentes ao poder "introduzem na sociedade clivagens que se deslocam, rompem unidades e suscitam reagrupamentos" (FOUCAULT, 2018, p. 104). Preciado, assim como Butler e Louro destacam a potência que possuímos para subverter as normas, como a água e o vento que transformam as rochas rígidas.

> "Reivindico a pluralidade irredutível do meu corpo vivo: não do meu corpo como 'vida nua', mas a própria materialidade do meu corpo como local político de ação e resistência." (PRECIADO, 2018, p.266)

Na medida com que adquirimos discernimento destes mecanismos, conseguimos ocupar uma posição de enunciador, produtor de discursos, como?

A arte pode ser uma possibilidade, se como Preciado, pensarmos em suas produções como tecnologias – perceber que a arte é uma das instituições que produz e reproduz significados – ou melhor, um dos pontos nesta costura que está intimamente ligada às nossas subjetividades e ao nosso gênero. Da mesma forma como Mendieta em "*Facial Hair Transplants*", podemos criar representações que evidenciem como as atuais normas hegemônicas são apenas uma das possibilidades entre muitas.

Capítulo 02: “despindo e vestindo gêneros”

Apesar de, em sua superfície, este capítulo ter como base uma aparente lógica binaria de gênero, tenho a compreensão de que este raciocínio não corresponde à complexa experiência humana, pois estes dois termos não comportam todos os gêneros sociais e todas as formas de vivenciá-los. Utilizo-os aqui somente como um artifício, um suporte para a escrita; no entanto, apesar do uso, não desejo aprisionar ou limitar minha escrita a esta base binária.

> “[corpos são](…) produzidos através de uma série de artefatos, acessórios, gestos e atitudes que uma sociedade arbitrariamente estabeleceu como adequados e legítimos. Todos nós nos valemos de artifícios e de signos para nos apresentarmos, para dizer quem somos e dizer quem são os outros.” (LOURO, 2018b, p.80)

Seguindo a lógica do capítulo anterior, os gêneros podem ser entendidos como uma tecnologia política, um conjunto de códigos que são legitimados por um determinado grupo social. Mas, o que isso significa de maneira prática em nosso cotidiano? O que são estes códigos e como nós os incorporamos, como são reiterados e modificados, enquanto estamos trabalhando, estudando ou nos divertindo?

Se “gênero” fosse um personagem de um livro ou filme, por exemplo, de que modo o roteiro o apresentaria?

Para pensar sobre estas questões criarei um paralelo entre a narrativa de “Degenerado” (2020), HQ francesa de Chloé Cruchaudet com inspirações historiográficas e “O dispositivo *Drag King*”, um dos subcapítulos do livro anteriormente citado, “Testo Junkie” (2018) de Paul B. Preciado.

Importante citar que, “Degenerado” é uma interpretação poética que a quadrinista fez do livro “*La Garçonne et L’assassin*”, dos historiadores Fabrice Virgili e Danièle Voldman e estes, o escreveram com base em documentos jurídicos, jornais da época, cartas e diários. Portanto, minha compreensão tanto dos personagens quanto dos acontecimentos narrados é feita a partir destas variadas perspectivas, não tenho como meta analisar como se fossem fatos concretos e fiéis à realidade ou baseados em pessoas reais específicas (o próximo capítulo desta monografia tem como foco questionar esta “veracidade” da construção histórica: O que são “fatos reais?”).

“Degenerado” se passa na França, do começo do século XX. Tem como protagonistas dois jovens, Paul e Louise, que se apaixonam-se e se casam. Paul possuí variadas características que normalmente assimilamos com o gênero masculino; sua personalidade é expansiva, gosta de falar alto, vaidoso, não dispensa um bom gole de vinho. Louise pelo contrário, é retraída, pois foi educada para ser uma moça “comportada”. Ambos se encaixam quase perfeitamente dentro dos esteriótipos do sistema “macho-fêmea”. Porém algumas circunstâncias mudam isso.

Sobre a obra de Preciado, no subcapítulo “O Dispositivo *Drag King*” o autor inicia contando sobre sua primeira experiência em uma oficina *drag king.* Uma “d*rag”* pode ser entendida como uma performance artística, um personagem que se apropria dos códigos convencionais relacionados aos gêneros e os exagera de uma maneira paródica “para ser capaz de expô-los, de torná-los mais evidentes e, assim, subvertê-los, criticá-los e desconstruí-los” (LOURO, 2018b p.79). *King*, do inglês, “rei” nomeia as *drags* com características tidas como masculinas, enquanto que, *Queen* do mesmo idioma, significa “rainha”; são os personagens em que se destacam caraterísticas tidas como femininas.

Preciado relata ainda como passou a produzir suas próprias reuniões e a convidar pessoas a participarem; e o uso da “potência da oficina como dispositivo coletivo de ação para a reprogramação de gênero, sua dimensão potencial como laboratório político, sua densidade como espaço público.” (PRECIADO, 2018 p.386) O autor apresenta portanto, estes encontros como locais de resistência política, por meio da criação, troca e divulgação de saberes.

Quem produz e detêm o saber? Ou melhor, quem produz, para quem e com qual finalidade? (KILOMBA, 2019b) Ao utilizar a palavra “dispositivo” Preciado subverte o significado dado a este termo por Foucault em “História da Sexualidade” (2018), pois em vez de, manter relações de poder onde o acesso ao saber seria limitado, as oficinas têm como objetivo tornar disponíveis os conhecimentos produzidos, tornam-se um “dispositivo” de luta política.

As oficinas, segundo o autor, se iniciam com diálogos entre as participantes, em que compartilham experiências pessoais relacionadas as vivências de gênero. Esta parte inicial do encontro, o autor nomeia de “suspeita de gênero”, em que, por meio desta troca de experiências inicia-se o entendimento de que “a feminilidade e a masculinidade são as engrenagens de um sistema mais amplo do qual cada pessoa participa estruturalmente. Esse conhecimento é libertador” (PRECIADO, 2018, p.383).

> “muito além da ressignificação ou da resistência à normatização, as políticas performativas se transformarão em um campo de experimentação, um lugar de produção de novas subjetividades e, portanto, uma verdadeira alternativa às formas tradicionais de fazer política.” (PRECIADO, 2018, p. 387)

O paralelo com o texto de Preciado é uma forma de compreender a produção de gênero, em suas palavras, “ficções somáticas”, seu termo remete a um conjunto de elementos que normalmente são expressos em nossos corpos e que possuem significados sociais que por muitas vezes tomamos por “naturais” (PRECIADO, 2018).

Ou seja, fazer conexões entre, características anatômicas, fisiológicas a um gênero e não a outro, por exemplo, “homens tem barba”, ou “mulheres engravidam”. Associar, da mesma forma, comportamentos sociais, como, por exemplo, o exercício de uma atividade, como uma profissão ou esporte – remunerados ou não – como também, modos de expressão corporal, como a fala, ou a maneira de usar as mãos ao falar, o modo de andar ou sentar, também são exemplos; que incorporamos e identificamos, ou melhor, aprendemos a identificar e relacionar com um, ou outros gêneros.

Gostaria de observar em que medida, o gênero em sua qualidade “construída e arbitraria” (PRECIADO, 2018, p.386) é passível de modificações e intervenções conscientes, ou seja, se o adquirimos de maneira inconsciente, o quanto podemos praticar o que Preciado chama de “suspeita de gênero”:

> “explorar aquilo que com frequência tomamos como fundamentos estáveis da nossa identidade (sexo, gênero e sexualidade) e vê-los como os efeitos opacos das construções culturais e políticas – e, portanto, como possíveis objetos de um processo de intervenção intencional crítica e insubordinada” (PRECIADO, 2018, p. 384).

Na HQ a apresentação dos protagonistas é elaborada de um modo interessante contrapondo a perspectiva de cada um deles; à esquerda tem-se uma página com a Louise e à direita com Paul, ambos aparecem arrumando-se em suas respectivas casas para sair, enquanto conversam com suas mães:



Louise aparece penteando seus cabelos e passando maquiagem em seu rosto e, com uma expressão contrariada escuta sua mãe reclamar sobre sua roupa estar “justa demais”, que ela deve escolher com cuidado um “homem trabalhador” para que ele possa lhe oferecer uma vida estável após o casamento, “…e não se esqueça de baixar os olhos quando olharem pra você, se não quiser parecer vulgar” (CRUCHAUDET, 2020, p.06).

Na página ao lado, vemos Paul que, enquanto faz sua barba, reclama para sua mãe que o cheiro da sopa de alho-poró – que ela está cozinhando – ficará em sua roupa. Em resposta, ela o elogia; diz que aquela roupa valoriza os músculos de seus ombros, “elas vão te cercar como urubus” (CRUCHAUDET, 2020, p.07), fala ao acender um cigarro para ele.



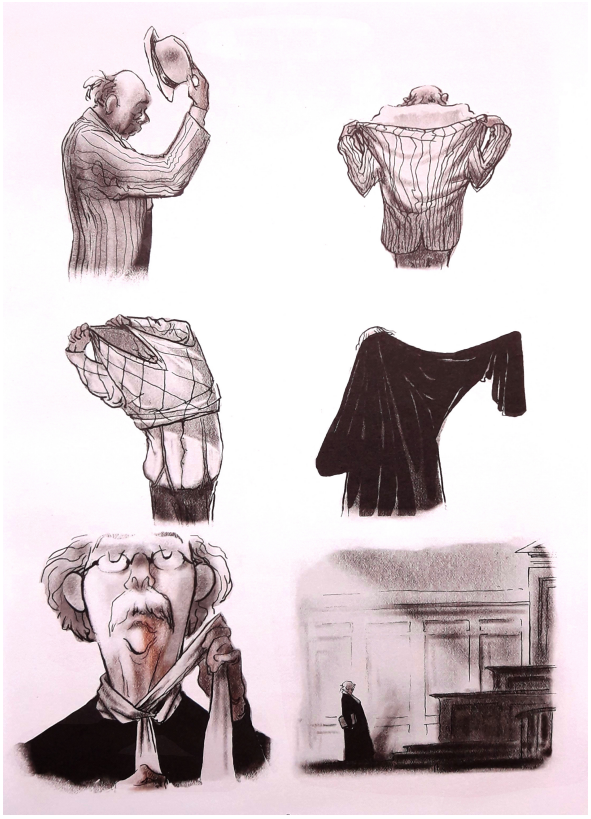
A escolha de Cruchaudet por estas frases na construção dos diálogos, como forma de apresentar os protagonistas para o leitor, não é aleatório. Em seu roteiro, funcionam como marcações de gênero, para mostrar os papéis esperados de cada um deles dentro daquele contexto social. E, apesar da distância no tempo e lugar em os personagens estão inseridos, os esteriótipos escolhidos pela autora ainda possuem significados para leitura, ainda nos comunicam algo.

As páginas seguintes narram a forma como os personagens desenvolvem sentimentos um pelo outro e se casam: duas pessoas recém-casadas e felizes. O fluxo “convencional” é quebrado com a chegada da primeira guerra mundial e a convocação de Paul como soldado.

Destruição, sujeira, dor, desespero, medo, angustia…ver seus amigos morrendo de forma extremamente violenta; a HQ ilustra em uma sequência de páginas a terrível guerra das trincheiras. Neste cenário maldito está o Paul, o mesmo personagem que a pouco foi apresentado como admirador de bons vinhos e conforto (não o julgo, quem não prefere uma casa quentinha a uma trincheira?). Ele não suporta a situação e deserta do exército. Desertores eram condenados a morte, por este motivo, a partir deste momento passa a viver escondido em um quarto de hotel, alugado por sua esposa.

Porém, essa situação de se trancafiar para poder sobreviver se tornou tediosa e insuportável em pouco tempo. Então Louise, cansada de suas constantes reclamações sugere que ele use um de seus vestidos para sair de casa. (já que ele queria tanto um bom vinho para beber, ele que comprasse!) Relutante, ele aceita a sugestão.

Em uma sequência de quadros Paul retira sua calça e seu bigode e os substitui por um vestido longo vermelho e meia-calça. O que Cruchaudet apresenta nesta sequência não é uma mera troca de roupas, mas sim, de significados. Há uma certa semelhança simbólica entre esta cena e a primeira sequência de quadros da HQ, onde o leitor se depara com uma figura masculina de idade que, após se despir de um chapéu e um suéter, veste uma túnica do tipo que é utilizada em tribunais.



(CRUCHAUDET, 2020, p.03)

O que o personagem veste não é uma simples peça de roupa, mas um código de uma profissão, um modo de agir e falar, suas atitudes após vesti-la serão, provavelmente, diferente das suas habituais e, possivelmente as pessoas ao seu redor reagirão a isto. Esta “receita”, isto é, este tipo de sequência se repete algumas vezes no livro.



(CRUCHAUDET, 2020, p.52)

Por fim, a sequência culmina com Paul caminhando sorridente pelas ruas à noite, seu rosto estampa a sensação de liberdade, de desprendimento, o êxito em conseguir comprar o vinho sem ser reconhecido. Ele percebe que ao usar um vestido, ao se “passar por mulher”, poderia voltar a transitar pelas ruas.

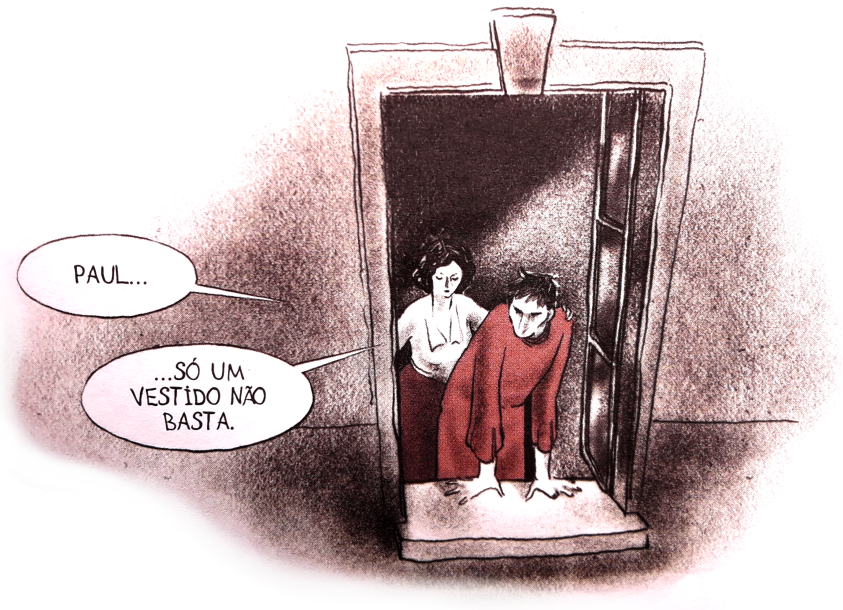
Uma “nova cartografia da cidade se forma”, assim Preciado descreve a sensação de experimentar a cidade sob a óptica de um *drag king*, isto é, se apropriando dos elementos e códigos de outro gênero, diferente “do seu”.

Após a experiência de “desfrutar do prazer do espaço público como um *flâneur* masculino; inexistente para um corpo que até aquele momento estava culturalmente codificado como feminino” (PRECIADO, 2018, p.390), diz Preciado, a “suspeita de gênero” passa a fazer parte da vida diária. Esta consciência traz a percepção dos “outros – todos os outros, incluindo a si mesmo – pela primeira vez como bioficções mais ou menos realistas de gêneros performativos e normas sexuais” aos quais, os “diferentes quadros de inteligibilidade cultural conferem vários graus de legitimidade.” (PRECIADO, 2018, p. 391)



(CRUCHAUDET, 2020, p.51)

Após visualizar esta possibilidade, Paul não quer mais ficar trancado em seu quarto. Percebe que como “mulher” espaços antes proibidos tornam-se acessíveis, isso lhe dá uma sensação de liberdade. Então juntos, Paul e Louise constroem Suzanne:



(CRUCHAUDET, 2020, p.55)

> “A oficina *drag king* não começa com vestir ou maquiar o rosto como o de um homem, mas em conscientizar-se das ortopedias culturais que constroem a feminilidade cotidiana, e em desidentificar-se da natureza normativa do gênero politicamente atribuído.” (PRECIADO, 2018, p.384)

“Só um vestido não basta”, assim como não basta apenas colocar calças e um bigode para modificar as leituras sociais que um corpo representa, faz-se necessário perceber e compreender os códigos e se apropriar deles: “Transformadas por esse saber, começamos a nos vestir” (PRECIADO, 2018, p.384).



(CRUCHAUDET, 2020, p.50)

Em outra sequência de ilustrações em que um personagem faz uma operação de troca de significados, isto é, substituí os elementos que carrega por outros, modificando sua leitura social; Paul, com a ajuda de Louise, transforma-se. Fica evidente para o leitor que não é um processo simples ou indolor, pelo contrário, é notório suas expressões de dor, desconforto – e confusão – ao retirar e queimar seus pêlos ou machucar sua orelha para fazer entradas para brincos.

De maneira semelhante, na oficina de Drag Kings, as participantes despem-se dos elementos que carregam para, aprender a substituí-los por outros. Aprende-se a fazer próteses que tomam a forma de barba, disfarçam seios e criam um volume – como um pênis – sob as vestimentas.

“No que diz respeito ao achatamento dos seios e ao aumento da pelve, pode-se modificar o eixo do corpo e o equilíbrio da proporção entre os ombros, braços e pernas. Desde modo, o centro de gravidade corporal – que para as mulheres cis está culturalmente localizado na altura do peito (lugar por excelência de sexualização e centro do olhar hétero-masculino) – se desloca para a região da pelve.” (PRECIADO, 2018, p.384)



(CRUCHAUDET, 2020, p.59)

Nas páginas seguintes, os personagens aparecem conversando em um restaurante, sentados portanto, em um espaço público. Louise o repreende por chamar atenção demais, com seu jeito de falar alto e gesticular de forma expansiva (ou seja, ele está se comportando de maneira masculina, do ponto de vista dela):



(CRUCHAUDET, 2020, p.62)



(CRUCHAUDET, 2020, p.63)



(CRUCHAUDET, 2020, p.63)



(CRUCHAUDET, 2020, p.63)



Paul, se identificava, até antes de sua experiência na guerra, como um homem cis[1] e heterossexual. No entanto, conforme o leitor avança nas páginas, se depara com, o nascimento e desenvolvimento de uma nova identidade: Suzanne, que ele cria, a princípio, seguindo as indicações de sua esposa Louise e, que vai modelando conforme suas dúvidas e experimentações pessoais.

(CRUCHAUDET, 2020, p.64)[2]

Ao longo do livro o personagem adquire o habito de retirar os pelos corporais e usar maquiagem, deixa seu cabelo crescer, muda suas vestimentas, seus gestos, seu tom de voz, passa a usar termos femininos para referir-se a si. Conforme as páginas passam, o personagem que continha o esteriótipo masculino Paul apresentado no início se distancia, desvanece enquanto que Suzanne é gradualmente desenvolvida e apresentada ao leitor, ela é um processo. Suzanne frequenta lugares da cidade e convive com pessoas diferentes dos que Paul até então conhecia, ela descobre e experimenta desejos e práticas sexuais que ele não considerava como possibilidades: ela abre caminhos, mostra alternativas, transforma suas perspectivas.

Importante ressaltar que não tenho como objetivo fazer uma comparação direta entre as experiências do livro e da HQ, pois *drag king* pode ser entendido como uma performance artística, na qual, Preciado apresenta como uma estratégia de resistência e crítica às normas hegemônicas de gênero. Enquanto que Paul, o protagonista da HQ, cria Suzanne

1 O termo “cis” convencionalmente se refere as pessoas que se identificam com o gênero que lhes foi atribuído – normalmente na gestação ou no nascimento – assim como, “trans” as pessoas que não se identificam com o gênero que lhe atribuíram e, isto não necessariamente acompanha modificações corporais. Porém, concordo com Preciado de que “esses dois status de gênero biopolítico são tecnicamente produzidos” (PRECIADO, 2018, p.137).

2 Vale notar que, para o personagem Paul, um homem que se comporta de forma tida como mulher é, por consequência, homossexual. Há (no mínimo) dois problemas centrais em sua fala: primeiro mostra a confusão entre sexualidade e gênero, como se funcionassem em relação de causa e efeito: um determinado gênero por consequência possuiria uma determinada sexualidade. Segundo, a expressão usada é obviamente depreciativa, a lógica utilizada pelo personagem é preconceituosa, machista e homofóbica, mas que infelizmente é uma “lógica” recorrente em nosso cotidiano.

em sua necessidade de transitar nas ruas sem ser reconhecido, uma maneira de sobreviver durante o período em que era considerado como ilegal pelo Estado.

Conforme dito anteriormente, a história se passa no começo do século XX, há portanto, uma distância temporal e de objetivos, uma comparação seria no mínimo, anacrônica, provavelmente os personagens não possuíam o objetivo de questionar os gêneros da mesma maneira que fazemos no presente século. Considerando esse fato, analisar a história partindo da dúvida se Paul/Suzanne era ou não trans não é meu objetivo, isso, seria desrespeitoso, seria um julgamento que não me cabe.

Porém, é perceptível que ele/ela não são *drags queens,* pois estas não são correspondentes de identidades, uma *drag* é uma personagem que utiliza o exagero e a paródia como forma de evidenciar a artificialidade dos gêneros sociais (LOURO, 2018b), uma performance artística:

> "(…) a paródia se constitui não somente numa possibilidade estética recorrente mas na forma mais efetiva de crítica, na medida em que implica, paradoxalmente, a identificação e o distanciamento em relação ao objeto ou ao sujeito parodiado." (LOURO, 2018b, p. 79)





As *drags* evidenciam os esteriótipos de gênero e a forma como a construção de seus códigos são aleatórios. Vestem-se de um gênero exageradamente construído para justamente criar uma instabilidade, ou seja, desconstruir, demolir os gêneros e seus elementos.

Ainda durante a cena no restaurante, após a breve discussão sobre a gestualidade expansiva de Paul, Louise lhe entrega uma pequena bolsa porta-moedas (ou porta-níqueis, como diria minha avó) com um fecho menor do que as pontas dos dedos de ambos, ou seja, para abri-lo, Paul não poderá fazer gestos expansivos como está habituado. Ele manuseia a bolsinha com delicadeza, utiliza movimentos curtos

(CRUCHAUDET, 2020, p.64)

para retirar, com a ponta dos dedos, uma moeda com a qual paga a conta à atendente. Paul sente orgulho e fica eufórico, não apenas por não ser reconhecido como homem pela atendente, mas também, por ter conseguido simular os gestos “naturais” de sua esposa.

A bolsinha aqui pode ser lida como uma “prótese de gênero”, como nomeia Preciado, não somente é um objeto associado ao gênero feminino, como também condiciona o corpo a um determinado movimento. Paul, assim como Louise, é plenamente capaz de usá-la, porém, nunca a tinha usado, porque aquele item não pertencia a um homem, ou não deveria pertencer a um homem.

A “prótese de gênero”, é um dos pontos centrais do livro “Manifesto Contrassexual” (2014) e, é aprofundada por Preciado em “Testo Junkie” (2018) como “micropróteses”. Para explicar esse termo, podemos partir da ideia comum que se têm de “próteses”, uma tecnologia que serve, como um auxiliar ao corpo e frequentemente, trabalha fixada a este. A esta palavra, normalmente associamos imagens de, por exemplo, soldados no pós-guerra, que tiveram seus membros perdidos e substituídos por algo inorgânico, desta forma, estes homens poderiam voltar ao mercado de trabalho, ou seja, continuariam a possuir “membros funcionais” (PRECIADO,2014).

Preciado, apesar de começar por este exemplo, amplia estas ideias iniciais que relacionamos ao termo e, o aproxima da nossa vida diária. A prótese não como algo acoplado ao corpo, não como um suplemento, mas como “tecnologias se tornam parte do corpo: diluem-se nele, tornando-se *somatécnicas*” (PRECIADO, 2018 p.85).

Tecnologias que incorporamos de forma a criar uma relação de dependência, nós as consumimos, as procuramos e as desejamos. Basta olhar ao nosso redor para perceber o quanto “naturalmente” nosso corpo convive com inúmeras e variadas tecnologias.

> “(…) série de novas tecnologias do corpo (biotecnologia, cirurgia, endocrinologia, engenharia genética etc.) e da representação (fotografia, cinema, televisão, internet, videogame etc.) que se infiltram e penetram como nunca a vida cotidiana. Trata-se de tecnologias biomoleculares, digitais e de transmissão de informação em alta velocidade. Esta é a era das tecnologias suaves, ligeiras, viscosas e gelatinosas que podem ser injetadas, inaladas - ‘incorporadas’”. (PRECIADO, 2018, p.84-85)

Podemos observar desde o momento que acordamos até o momento da volta para cama: quantos produtos cosméticos estéticos ou de higiene para o corpo e para a casa; remédios ou estimulantes temos contato direto? Quanta comida e bebida processadas ingerimos? A lista pode se estender a centenas de itens, a começar pelo celular, internet, jogos e redes sociais, vídeos e fotografias, músicas… Podemos nos perguntar o quanto de nossas atividades de trabalho, estudo, lazer e prazer, inclusive nosso descanso, estão conetadas de maneira dependente de algum tipo de tecnologia, e teremos como resposta uma infinidade de itens. Estamos cercados por estes objetos, ferramentas, dispositivos que funcionam como extensão de nós e nós como extensão deles; moldando nossos comportamentos, nossas percepções, nossas subjetividades.



(CRUCHAUDET, 2020, p.49)

> “essas transformações recentes impõem um conjunto de dispositivos microprotéticos de controle da subjetividade por meio de novos protocolos técnicos biomoleculares e multimídia.” (PRECIADO, 2018, p.36)

Paul e Louise dão forma à Suzanne a partir das expectativas de gênero existentes em seu contexto social, a constroem seguindo suas perspectivas do que seria “uma mulher”, como deveria se comportar, o que deveria vestir; o personagem se apropria dessas linguagens as tornando parte de sua identidade. Ou seja, para sobreviver,

Paul reforça os esteriótipos de um gênero, pretendia que sua leitura social fosse o mais “verossímil” possível.



(CRUCHAUDET, 2020, p.65)

Na oficina de *drag king* apresentada por Preciado, tem-se o caminho inverso. A intenção das participantes era evidenciar os esteriótipos de um gênero, não para que eles se tornassem “naturais”, mas sim, para demonstrar suas artificialidades. Ao se apropriar das linguagens, elas podem modificá-las, subvertê-las.

Enquanto Paul construía a identidade de Suzanne sobre alicerces pré-moldados, as participantes da oficina desconstruíam estes mesmos alicerces. Paul se desconstrói para construir Suzanne, na oficina os elementos que formam os gêneros são discutidos e questionados para que sejam transformados. A semelhança, é que, em ambos os casos, os gêneros, ou os limites impostos aos gêneros, foram quebrados e alterados de maneira consciente.

O que o leitor vê Paul fazer ao longo de “Degenerado” é se apoderar de uma série de códigos performativos de gênero; ele aprende e incorpora o que para ele são, novos códigos, ou seja, até antes da guerra, seu “jeito de homem” lhe era natural, da mesma maneira que seu “jeito de mulher” torna-se natural ao longo da narrativa.

Suzanne dá a Paul a liberdade de experimentar a cidade, explorar sua sexualidade com novas práticas e criar hábitos que como “homem” ele não enxergava como possibilidades.

No entanto, antes de concluir esta capítulo sinto a necessidade de fazer um adendo sobre este personagem e sua relação com Louise, sua esposa.

Conforme a narrativa avança os papéis de gêneros, que no início eram bem delimitados – funcionavam em sistema de oposição – passam a se confundir, como se a linha que os separavam fosse borrada, os limites deixam de ser nítidos. As relações de poder entre o casal são complexas e se modificam de acordo com o ambiente e com as pessoas com que interagem.

Louise, por exemplo, que nas primeiras páginas foi apresentada como uma mulher educada para buscar por um homem com capacidade de a manter financeiramente, passa grande parte da narrativa com o papel de “sustento do lar”. É ela quem saí para trabalhar e é responsável pelo pagamento de todos os suprimentos necessários. No entanto, dentro de casa mantêm uma posição de submissão, de “esposa obediente”, não entende Suzanne como uma igual, mas a trata como “um homem”.

Paul, por sua vez, apesar de – em boa parte da história – não ser o responsável pelas finanças da casa, é quem ocupa os lugares, é ele que saí para buscar entretenimento e prazer. E mesmo que, em diferentes páginas, peça a sua esposa que o trate pelo feminino, ele ainda detêm um posto de “superioridade masculina” em relação a Louise, chegando muitas vezes a abusar “deste poder” por meios violentos.

Ou seja, os personagens muitas vezes modificam as expectativas de gêneros de sua sociedade, porém, entre eles se manteve uma assimetria de poder. Louise não se vê como alguém independente, quase sempre se sujeitando as vontades de Paul, por entender que “como mulher” lhe deve obediência, conservando um sentimento de responsabilidade: ela precisa cuidar de seu esposo. A mesma cidade que Paul/Suzanne explora para se divertir, Louise entende unicamente como espaço de trabalho.

Vale reforçar que o contexto dos personagens difere do nosso, entretanto, alguns destes comportamentos ainda ecoam em nossa sociedade. Como dito anteriormente, as relações de poder não funcionam por simples oposição; senti que deveria comentar sobre estes pontos para não passar a impressão de que Paul é um herói, afinal, ele e Louise são inspirados em pessoas e, como pessoas, possuem personalidades complexas, na vida, diferente da ficção, não existem “os mocinhos” e “os vilões”.

Por fim, os gêneros também possuem esta qualidade complexa, não é simples a tarefa de descrevê-los em poucas palavras. Mas se há algo que dá para comentar é sua construção arbitraria, que se faz ao longo de nossas vidas; e que temos a tendência de crer que são parte de nossa “natureza”, contudo, podemos interferir em muitos de seus aspectos de maneira consciente.

Nas oficinas de *drag king* apresentadas por Preciado, as participantes adquirem uma maior percepção das engrenagens que agem para produzir e reproduzir os variados componentes dos gêneros sociais; e se utilizam de ferramentas para manipulá-los – sendo a oficina e o conhecimento produzido uma delas. Paul e Loise construíram um gênero com as peças que tinham a disposição, a semelhança está na abertura de possibilidades: a criação de novos modelos, fazer as engrenagens funcionarem de maneiras diversas.

Ao longo deste capítulo foi possível visualizar alguns exemplos de discursos e tecnologias que agem de modo a interferir nas subjetividades. Exemplos estes que vão além de roupas ou comportamentos: quando Preciado e suas companheiras andam nas ruas como *kings*, e Paul como Suzanne, as pessoas reagem, criam-se novas leituras e percepções e as relações de poder se modificam. Suzanne, assim como os *kings* não foram construídos unicamente com trocas de roupas ou modificações da estrutura corporal, foram criados sob novas compreensões, tanto de si mesmo e das demais pessoas, como do ambiente, das tecnologias, das mídias.

Capítulo 3: “imagens incorporadas”

> “Eu tenho certeza de que imagens curam imagens. A gente é muito ingênua, no Brasil, em relação ao poder da imagem. Talvez a maioria do que é colocado como preconceito, principalmente racial, não é colocado em palavras. É colocado em imagens – ou na ausência delas. Não é só ter uma imagem negativa, é não ter as imagens e referências positivas. Isso vai formando um imaginário.” (PAULINO, 2021, n.p.)

Quero abrir este capítulo com uma questão: quantas vezes em um dia paramos para observar uma imagem, pode ser um desenho, uma fotografia, um filme ou mesmo uma publicidade? Não estou me referindo ao simples “passar os olhos” nas centenas de imagens disponíveis em, por exemplo, *feeds* das redes sociais. Quero pensar em quantas vezes paramos para, de fato observar uma imagem e, questionar: qual é a ideia (conceito, informações), ou melhor, qual é o discurso que esta imagem me mostra?

Na citação anterior, Rosana Paulino chama a atenção não apenas para quais discursos são veiculados pelas imagens, mas também, quais são pela ausência delas. Quando Paulino fala em “poder da imagem”, a palavra “poder” aqui, penso eu, pode ser interpretada em seus sentidos de autoridade, isto é, exercer domínio, influência.

Poder para criar padrões, por exemplo, de estética, de comportamento…de gênero. Poder para criar verdades e, com o tempo as fixar, naturalizar. (Isso soa familiar, não?) Observo certa semelhança com as formas, apresentadas nos capítulos anteriores, de como os gêneros sociais são construídos (e constituídos).

> “Durante muito tempo, pensou-se que as imagens desempenhavam um papel menor. Quando não, porque ela entra direto, sem filtro. Um texto você lê, dá uma parada, relê. A imagem, muitas vezes, você dá de cara com ela e nem percebe. Tem imagem que você leva anos para digerir, mas ela já está dentro de você. Ela é direta, muito parecida com o olfato. Em termos de sentidos, o cheiro é o que entra mais rápido, ele invade. E as imagens funcionam de maneira muito semelhante.” (PAULINO, 2021, n.p.)

Gosto de sua comparação com o olfato, a incorporação, por vezes inconsciente, destas imagens, destes discursos, ou para citar o termo de Preciado apresentado no capítulo anterior, destas “micropróteses”. Imagens são, obviamente, linguagem: “são capazes de reproduzir violência” (KILOMBA, 2019a)

Em sua produção artística, Rosana Paulino adverte sobre este poder que as imagens possuem. Com olhar crítico sobre a história, em especial a de nosso país e, sobre a ciência (em particular as chamadas “ciências naturais”), Paulino se apropria de imagens

que comumente circulam, de maneira vulgar e carregadas de fetichismo – como descreve Grada Kilomba (2019a) – de livros didáticos à exposições de arte; imagens de violência e desumanização, imagens que depreciam sobretudo, corpos e identidades afrodescendentes, negro/as.

A artista, por meio de colagens e suturas, transforma o contexto destas imagens, criticando desta maneira, o modo como a história (e por quem) foi escrita. Denuncia o quanto estas imagens naturalizam a violência e o racismo. Com este processo, Paulino reverte o significado destas imagens, torna humano e poético aquilo que foi usado para desumanizar, depreciar e agredir, tem como intuito "devolver essa humanidade que as imagens de ciência, ou melhor, de pseudociência retiraram desses indivíduos" (PAULINO, 2021, n.p.) trazendo de volta a subjetividade das pessoas retratadas.

Como as informações chegam a nós? Por informações, incluem-se as narrativas históricas, científicas, as imagens, as obras de arte (estando ou não entre aspas). Assim como Rosana Paulino, Kilomba (2019a) nos convida a questionar nosso passado, como e por quem ele foi construído. Questionar como as informações chegam até nós e por que determinadas informações chegam (enquanto outras não). E como, costumeiramente, as aceitamos como verdades: "a teoria está sempre posicionada em algum lugar e é sempre escrita por alguém" (KILOMBA, 2019b, p.58).

Voltando à citação de Paulino, no início deste capítulo, a falta de imagens positivas, também pode ser entendida como os apagamentos e silenciamentos que foram causados pela hegemonia de uma determinada perspectiva em detrimento de outras. "Isso vai formando um imaginário", isto é, alguns discursos vão se cristalizando, ganhando potência, na medida que esmaga outros (não que condizem com seus interesses).

Isto significa que a construção, ou melhor, a legitimação dos saberes se dá por relações de poder ("relações de poder" no sentido apresentado por Foucault (2018), e comentado no primeiro capítulo desta monografia): "quem possui o privilégio social possui o privilégio epistêmico, uma vez que o modelo valorizado e universal de ciência é branco" (RIBEIRO, 2017, p. 26). Grada Kilomba diz que o processo de conscientização destas estruturas não é uma questão moral, mas sim uma questão de responsabilidade (2019a):

> "a academia não é um espaço neutro tampouco simplesmente um espaço de conhecimento e sabedoria, de ciência e erudição, é também um espaço de v-i-o-l-ê-n-c-i-a." (KILOMBA, 2019b, p.51)



Rosana Paulino. Série Bastidores. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm de diâmetro cada, 1997.

Na série “Bastidores”, Paulino imprime fotografias de mulheres negras sobre um delicado tecido, preso a um bastidor – remetendo a arte de bordar – costumeiramente, temos a expectativa de ver trabalhos delicados, com temas agradáveis sobre este tipo de suporte. No entanto, a artista frustra esta expectativa em sua composição, pois as mulheres retratadas têm as áreas de suas bocas ou olhos cobertos por uma intricada e grossa costura, ou melhor, suturas, como a artista prefere chamar (PAULINO, 2021, n.p.); pois o que pretende mostrar não é delicadeza, mas violência, física, psíquica e intelectual. Não apenas contra indivíduos isolados, mas contra nações inteiras.

> “Numa sociedade supremacista branca e patriarcal, mulheres brancas, mulheres negras, homens negros, pessoas transexuais, lésbicas, gays podem falar do mesmo modo que homens brancos cis heterossexuais?” (RIBEIRO, 2017, p.79)

É marcante a presença da violência racial e de gênero nesta obra, destacando a marginalização específica sofrida por mulheres negras ao longo de gerações. Uma outra leitura possível à série é o silenciamento histórico, epistemológico, pois isto também é uma forma de violência, como nos mostra Djamila Ribeiro:

> “As experiências desses grupos localizados socialmente de forma hierarquizada e não humanizada faz com que as produções intelectuais, saberes e vozes sejam tratadas de modo igualmente subalternizado, além das condições sociais os manterem num lugar silenciado estruturalmente.” (RIBEIRO, 2017, p.65)

Ribeiro chama a atenção para o fato de que “liberdade de expressão” também está relacionado às relações de poder e, que não é possível ter esta “liberdade” se o acesso aos espaços institucionais e midiáticos – locais que possuem esse “poder” de validadão – são restritos.

Patricia Hill Collins (2016) apresenta os conceitos de “*insider*” e “*outsider*”, em tradução do inglês, “*in*” e “*out*” neste contexto, dentro e fora, respectivamente. O “*insider*” seria aquele(s) que ocupam os lugares centrais, e o “*outsider*” estaria à margem destes locais; um exemplo deste local seria a acadêmia e seus “*insiders*” seriam seus “frequentadores legítimos”, os que possuem o privilegio de habitar este lugar. Portanto, o “de dentro” é o residente, o morador – de um sistema, de uma instituição – ao passo que o “da margem” é tido como o visitante, o forasteiro, o estrangeiro, ou seja, mesmo que transite entre a margem e o centro, é interpretado como sendo um “estranho” ao local.

Os que residem no centro, por ocuparem um lugar de privilegio, colocam-se como sujeitos da fala, e estabelecem os seus parâmetros como medida. O “sujeito” é aquele que fala de si, que se representa. Estes autodeclarados sujeitos utilizam de suas próprias lógicas para classificarem os demais, isto é, os que estão fora, à margem como o “outro”, o “objeto” – de estudo, de representação: “O *status* de ser o ‘outro’ implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco” (COLLINS, 2016, p.105).

Na série “Bastidores”, é possível entender que Paulino está criticando estas posições convencionalmente aceitas, como artista e mulher negra, está se colocando como sujeito, autora de sua própria representação.

Um exemplo para visualizar este processo é as “caça às bruxas”, como ficou conhecida a perseguição, sequestros, torturas e assassinatos que aconteceram no período da inquisição cristã; que coincide (uso a palavra “coincidência” aqui de maneira irônica) com o início do estabelecimento do capitalismo, ou seja, a exploração colonial, a escravização e a demarcação (privatização) de terras. Em outras palavras: a privatização de recursos naturais; o sequestro ou expulsão das pessoas de seus locais de origem e nascimento; perseguição (e tentativa de extermínio) de saberes e conhecimentos (ditos) populares; em paralelo com o crescente trabalho do ‘especialista’, ou seja, institucionalização dos saberes (legalização das ciências – favoráveis ao capitalismo) (PRECIADO,2018).

Então, algo que está escondido no termo “caça às bruxas” é a perseguição aos “conhecimentos populares”, ou seja, as bruxas, xamãs, parteiras, druidas, pajés tiveram seu acesso à terra e aos recursos naturais restritos. Seus conhecimentos não foram

institucionalizados, foram empurrados à margem, isto significa que, foram deslegitimados e, com a elevação da medicina institucional ao *status* “verdadeira”, os saberes não pertencentes a ela poderiam ser descartados (PRECIADO,2018). Para além disso, o que houve foi uma demonização da imagem destas pessoas, sendo recorrentes ao longo dos séculos histórias e imagens as associando ao mal (ou seja, inimigas da religião e da ordem capitalista). Parte destas representações negativas (e perversas) ainda estão presentes em nosso cotidiano.

> “Não à toa, quando existiam as guerras por sucessão de tronos de dinastias diferentes, uma ia lá e apagava a imagem da outra. A dinastia que assumia, apagava os registros da anterior, se não fosse aliada. A imagem conta histórias e forma narrativas.” (PAULINO, 2021, n.p.)

Esta citação é interessante para ilustrar como as histórias (também) são contatas pelas imagens, e a força que as imagens possuem para perpetuar e naturalizar discursos. Podemos expandir estas “guerras por sucessão de tronos de dinastias”, para além de literalmente guerras pelo “trono”, cargos de liderança e, trazer a nossa mente as guerras e invasões ao longo dos séculos: sendo comum a destruição de artefatos que carregavam simbologias de uma determinada nação, objetos que as representavam, como edifícios religiosos ou estatais, obras de arte e bibliotecas. Destruir estes símbolos não somente era uma forma de humilhar seus adversários, mas também uma tentativa de apagá-los, subjugá-los e como no exemplo das “caças as bruxas”, uma forma de regular e restringir seus conhecimentos. Comum que esta destruição fosse acompanhada de representações (por parte dos “ganhadores”) que depreciavam seus adversários (os “perdedores”).

De uma maneira simplificada, os “ganhadores” destas guerras se autointitulavam como os sujeitos da fala, empurrando as populações que não se enquadravam em seus padrões de referência para as margens, posicionando-os como objetos. Na história da arte ocidental o processo não foi diferente (como dá para perceber com este exemplo das destruições dos símbolos de representação).

Até o renascimento “pintores, arquitetos e escultores pertenciam ao mesmo grupo social dos estucadores, pintores de paredes, ourives, entalhadores, bordadores etc., todos reunidos nas corporações de ofícios, ou guildas” (SIMIONI, 2020, p.08), em outras palavras, não havia uma distinção social entre estas profissões. Porém, a partir do renascimento houve um movimento de valorização das primeiras modalidades – pintura, escultura, arquitetura – que passaram a ser associadas a um trabalho intelectual (como

se as demais não usassem o cérebro e estas não usassem as mãos!), acompanhado de uma crescente individualização do artista, isto é, agregar valor a autoria individual de uma obra.

Não apenas as técnicas, mas os materiais e suportes utilizados também acabaram por receber esta valorização (inflação). Assim, pinturas a óleo ou esculturas de mármore, por exemplo, assinadas por um "artista" (um "erudito") passaram a ter vantagens na legitimação ao *status* de "obra de arte". Bem como, houve o movimento contrário: de classificar, ou melhor, o de estereotipar as demais técnicas – e seus materiais e suportes – como "meramente técnicos", "não artísticos". Processos que se acentuaram com a propagação das academias de arte, que passaram a ser o "centro", o sujeito da fala.

Estas instituições – em conjunto com outras, como museus e galerias, incluindo seus "*insiders*", como criticos de arte, historiadores e colecionadores – passaram a ter o poder (no sentido de autoridade, domínio) de definir o que era e o que não era considerado como "arte" e quem eram os "artistas". E para isso, estabeleciam critérios de "qualidade"; um recorrente era a sobrevivência de uma obra a passagem do tempo, ou seja, possuía valor artístico uma obra que passasse ao conhecimento de outras gerações.

Mas, como é feita a seleção do que vai sobreviver ao tempo; se estas instituições não são locais neutros, como nos chama a atenção Grada Kilomba?

Filipa Lowndes Vicente (2005) nos convida não a olhar a "qualidade" do objeto, mas questionar quem atribuiu a "qualidade" ao objeto, isto é, a obra de arte (ao seu autor) e, com base em quais critérios. Pois, se um objeto não era considerado artístico seja pela sua autoria, técnica ou material, este portanto, não "sobreviveria ao tempo", pois dificilmente seria conservado, restaurado ou citado em livros e catálogos. Isso cria o efeito de marginalizar todas as expressões – e autorias, sejam individuais ou coletivas – que não se adéquam aos padrões das instituições.

Infelizmente, parte (muitos) destes critérios e padrões definidores do que "é a boa arte" ainda se fazem presente em diferentes instituições sociais. Na série "Bastidores", Paulino potencializa sua crítica a estes critérios institucionais ao utilizar técnicas e materiais consideradas não tradicionais para representar a violência destes apagamentos históricos.

> "as opressões estruturais impedem que indivíduos de certos grupos tenham direito à fala, à humanidade." (RIBEIRO, 2017, p.69)

> “O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social.” (RIBEIRO, 2017, p.66)

Fazendo um paralelo com o exemplo das “sucessões de dinastias”, na história da arte ocidental, os “ganhadores da guerra” passaram a definir suas criações como as portadoras de valor. E ao produzirem suas representações – suas imagens, textos, produções artísticas no geral – se definiram como os sujeitos, ao mesmo tempo que, retratavam os grupos excluídos por eles como os objetos – isto é, o “não sujeito”, quem está à margem.

Alguns destes discursos, destas representações, foram veiculados de maneira massiva ao longo dos séculos; criando um efeito similar as normas (hegemônicas) dos gêneros: algo que se torna tão corriqueiro, é repetido de maneira tão constante que com o tempo ganha um aspecto de natural, como se fosse um fato que sempre existiu, eis a importância de se ter olhar atento e questionador.

Quando se compreende estes processos – ou pelo menos, parte deles – consequentemente ficamos com um olhar mais desconfiado, ou melhor dizendo, quanto melhor se entende estas estruturas, mais elas nos parecem artificiais, montadas, propicias, portanto, à modificações e intervenções.

> “uma estrutura de justiça social é algo que fornece meios a uma pessoa para que ela enxergue o conhecimento dominante e possa criticá-lo em seus próprios termos.” (COLLINS, 2019)

Duvidar e desconfiar é abrir novos caminhos, novas perspectivas, neste sentido Kilomba comenta sobre a potência que reside na “confusão” (KILOMBA, 2019a). Propõe repensarmos o passado e estas representações “naturais” com as quais nossos olhos estão habituados; então, criar novas ferramentas e linguagens, “algo de extraordinário pode nascer da confusão” (KILOMBA, 2019a). Longe de ter o sentido que normalmente possui, a confusão aqui está em abalar: que “confusões” não criaríamos em quebrar estruturas que aparentemente são tão resistentes (e naturais) quanto rochas? Para Kilomba temos a responsabilidade de repensar e reescrever nosso passado.

> “margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade.” (KILOMBA, 2019b, p.68)

Quando Paulino nos diz que somos ingênuos por não perceber que imagens possuem poder, que nos fazem (inúmeras vezes) acreditar em mentiras e que possuem a capacidade de moldar nossos comportamentos e nossa visão de mundo, está na realidade, nos convocando a nos apropriarmos destas imagens, a modificar seus significados, a criar nossas próprias imagens.

É comum que caiamos na armadilha de não compreender o fazer artístico como um ato politico, uma ferramenta de protesto:

> “Os vemos apenas como arte. Mas qualquer coisa que empodere as pessoas alimentando suas almas é, na verdade, uma forma de política”. (COLLINS, 2019)

As imagens podem ser lugares (transmissores) de violência, mas também podem ser de resistência, ou como Collins (2019) nos mostrou, **devem** ser de resistência, ferramenta de luta e de denúncia. Acredito que é neste sentido que Paulino diz que **“imagens curam imagens”**.

Considerações:

Em sua superfície esta monografia aparenta não tratar de um assunto pessoal (individual), pode parecer que o tema apresentado e as obras escolhidas foram, ou são apenas objetos de estudo de seu autor (eu!). Mas, ao olhar para camadas abaixo desta superfície, o contrário é encontrado, pois apesar de não colocar exemplos diretos da minha vida cotidiana, ou de minhas produções artísticas, este trabalho contêm uma carga pessoal forte. Antes mesmo de pensar em escrevê-lo, antes de seus primeiros rascunhos, eu estava a procura de respostas para muitas das questões aqui apresentadas.

Quando por exemplo, descrevo os processos de Paul/Suzanne e dos *kings* das oficinas apresentadas por Preciado, estou de certa forma, pensando nos meus próprios processos, procurando refletir sobre meus próprios percursos. O quanto consigo modificar de maneira consciente meu gênero e quanto dele foi absorvido (incorporado) por mim inconscientemente, são questões que me incomodaram inúmeras vezes nos últimos anos. Mas foi estudando e escrevendo que compreendi as faces políticas destes processos. Pode parecer ignorância da minha parte, mas isto não me era obvio: ler, escrever, conhecer experiências de outras pessoas, foi assim que me dei conta de que isto também é uma forma de política.

Na introdução deste trabalho, indaguei se meu gênero poderia ser entendido como uma obra de arte e, infelizmente, julgo que não encontrei uma resposta definitiva para isso. No entanto, compreendo que sendo ou não interpretado como uma obra de arte, interfere em minha “percepção de mundo”, isto é, em minhas interações e relações cotidianas; gerando, em alguma medida, um ciclo de correspondências com as pessoas em meu entorno, o “público”. E que, tenho certeza, trata-se de um longo processo.

> “os corpos se reconhecem a si mesmos não como homens ou mulheres, e sim como corpos falantes e reconhecem os outros corpos como falantes. Reconhecem em si mesmos a possibilidade de aceder a todas as práticas significantes, assim como a todas as posições de enunciação, enquanto sujeitos” (PRECIADO, 2014, p.21)

Preciado comenta que ter este conhecimento é libertador e nesta jornada, fui levado a concordar com o autor: é libertador.

A princípio, não havia planejado uma conclusão, mas tinha como plano seguir os moldes do capítulo dois “despindo e vestindo gêneros” e criar um paralelo entre outras duas obras, para pensar sobre esta troca de posições de enunciado. Se por um lado, fiquei

triste por me dar conta de que não seria possível por causa de diferentes fatores; fico feliz em perceber que isso pode abrir outras possibilidades. Como a escrita deste texto está atrelado a questões pessoais é, portanto, um processo em andamento e não um ponto final, uma chegada.

Havia selecionado duas HQs, sendo uma delas "*Fun Home*: uma tragicomédia em família" da americana Alison Bechdel e "Arlindo" da brasileira Ilustralu. Tinha como intuito apresentar seus pontos semelhantes e discordantes, seguindo a trilha apresentada por Collins: "A política cultural pode parecer ser apenas entretenimento, e é exatamente nisso que o capitalismo quer transformá-la, mas nunca é somente entretenimento." (COLLINS, 2019).

Ou seja, tinha como pretensão escrever observando as possibilidades políticas de narrativas que possuíam inversão de enunciados, pontos de vista fora dos paradigmas hegemônicos. Creio que estas duas HQs possuem pontos e questões interessantes que possibilitam a discussão sobre as diferentes representações dos gêneros (e sexualidades), sobre expectativas sociais – dos pais, dos amigos e das instituições, como a escola – e as quebras (a não submissão) a estas expectativas. E pensando que ambas as narrativas possuem um grande alcance público, podem ter um papel político.

Anexado a este trabalho coloquei o que seria a base deste capítulo embrionário, ou melhor dizendo, o rascunho da reflexão sobre a HQ "Arlindo", acompanhado de breve sinopse de *"Fun Home"*.

Acredito ser interessante mencionar o porquê de minhas escolhas, não somente destas duas HQs, mas das outras obras apresentadas ao longo desta monografia. Poderia dizer que usei rígidos critérios, mas isso não seria a verdade. Durante a pré-produção deste texto me deparei com inúmeras produções, e não foram poucas as me instigaram e inspiraram, porém uma redução na quantidade se fez necessária; então para a seleção de obras parti de "critérios pessoais".

Escolhi primeiramente obras com as quais me identificava e que em algum momento tive contato "direto"; por exemplo, no caso das HQs, dei preferência as que tinha lido completamente. Assim como as obras de Ana Mendieta e de Rosana Paulino – admito que escolher apenas uma na extensa produção dessas artistas foi difícil, para não falar triste – optei por obras que tinha visto pessoalmente em exposições e, não apenas fotos em livros.

Um dos motivos que me levou a escrever sobre HQs ao lado de "obras museológicas", foi a intenção de questionar a comum distinção que ainda persiste em muitos círculos

institucionais, como a academia ou mesmo os museus, e falar sobre estas produções sem me basear em separações ou hierarquias historiográficas.

Há uma outra razão mais simples, quadrinhos fazem parte do meu cotidiano – desde a infância – tanto como consumidor desta arte, como por entender que existe certa aproximação com minha própria linguagem artística – que contêm influência de diferentes quadrinistas.

Acima destes “critérios”, há as emoções e questionamentos que estas obras criaram, digo, escolhi estas obras porque todas elas mexeram com minhas sensações, me deram aquele sentimento de sair do lugar. Lembro, por exemplo, quando vi “*Facial Hair Transplants*” pela primeira vez, foi em uma exposição coletiva, haviam por volta de umas cinquenta artistas participantes; e quando penso naquela mostra, esta sequência de fotos sempre me vem a mente. No momento que vi as fotografias é como se algo em mim tivesse se reconhecido, talvez não diretamente como em um espelho, mas de algum modo eu me vi.

Infelizmente nesta durante esta busca e seleção, com uma frequência maior do que eu desejava – ou imaginava – encontrei variadas produções que reproduziam esteriótipos e discursos preconceituosos, muitos dos quais era possível ver agressões e violências de forma naturalizada ou romantizada. Minha preferência foram as obras que saíssem desse tipo de discurso, ou que criticassem, ou que servissem de caminho para questionar estes “imaginários”.

Isso, de certa maneira, me mostrou a necessidade de haja uma maior distribuição de saberes e de perspectivas não hegemônicas pois “pensar a partir de novas premissas é necessário para se desestabilizar verdades” (RIBEIRO, 2017, p.26), ou seja, desestabilizar estes “imaginários” comuns que, ainda estão enraizados em variadas produções e são reproduzidos – muitas vezes – sem que haja questionamentos.

Por fim, não foram raras as vezes que, durante a jornada de pesquisa e escrita senti que deveria olhar para minhas próprias “verdades” e questioná-las. Assim, comecei a olhar de maneira mais crítica as “fórmulas” que uso na “fabricação” atual do meu gênero, em minhas produções (materiais) artísticas e no meu comportamento como consumidor de arte (em suas variadas formas). Passei a enxergar nestes processos um potente lugar de crítica e resistência, não individual, mas coletivo. Compreendi que estas ações podem afetar o contexto em que vivo.

Por vezes não damos importância aos nossos comportamentos e produções artísticas por acreditar que são apenas gotas em um oceano, porém, este trabalhou me mostrou que

uma multidão de gotas geram tempestades. E tempestades possuem o poder de provocar, causam fúria, movimento e desestabilizam a aparente calmaria do oceano.

Referências:

BECHDEL, Alison. **Fun Home:** uma tragicomédia em família. São Paulo: Todavia, 2018. 240 p. Tradução de: André Conti.

BUTLER, Judith. **Problemas de Gênero:** feminismo e subversão da identidade. 17. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019. 288 p. Tradução de: Renato Aguiar.

COLLINS, Patricia Hill. Aprendendo com a outsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro. **Sociedade e Estado**, [S.L.], v. 31, n. 1, p. 99-127, abr. 2016. FapUNIFESP (SciELO). http://dx.doi.org/10.1590/s0102-69922016000100006.

COLLINS, Patricia Hill. **Feminismo negro e a política do empoderamento**. In.: Seminário Internacional “Democracia em Colapso?”. São Paulo, 2019. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=3xOO50dr3bk&list=PLfqbJwYdwoP-qPsUOvVdPmpboynfLMcsu&index=47&t=638s> Acesso em: 11 out. 2021.

CRUCHAUDET, Chloé. **Degenerado**. São Paulo: Nemo, 2020. 192 p. Tradução de: Renata Silveira.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe.** São Paulo: Boitempo, 2016. 262 p. Tradução de: Heci Regina Candiani.

FOUCAULT, Michel. **História da Sexualidade:** a vontade de saber. 7. ed. Rio de Janeiro/ São Paulo: Paz e Terra, 2018. 175 p. Tradução de: Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade.** 8. ed. Rio de Janeiro: Dp&a, 2003. 102 p. Tradução de: Guacira Lopes Louro e Tomaz Tadeu da Silva.

KILOMBA, Grada. **Mata da Corda.** In.: Flip- Festa Literária Internacional de Paraty. Parati-Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=H-2dFZHFaiU&list=PLfqbJwYdwoP-qPsUOvVdPmpboynfLMcsu&index=46&t=971s> Acesso em: 11 out. 2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação:** episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019. 249 p. Tradução de: Jess Oliveira.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação:** Uma perspectiva pós-estruturalista. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1997. 179 p.

LOURO, (org.) Guacira Lopes. **O Corpo Educado**: Pedagogias da sexualidade. 4. ed. Belo Horizonte: Autêntica (Argos), 2018. 222 p.

LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho:** Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 112 p.

MENDIETA, Ana. **Sem Título, (Facial Hair Transplants)**. 1972. 7 fot., color, 33.7x50.8 cm e 50.8x33.7 cm.

PAULINO, Rosana. Atlântico Vermelho. In.: **Memória Futura, EGEAC Cultura em Lisboa.** Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=dGSL3gcOfd4&list=PLfqbJwYdwoP-qPsUOvVdPmpboynfLMcsu&index=49> Acesso em: 11 out. 2021.

PAULINO, Rosana. Costurando Sentidos: o uso de bordados e costuras na discussão de gênero e etnia em uma poética contemporânea. In: SESC: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Transgressões do Bordado na Arte.** São Paulo: Sesc São Paulo, 2020. p. 30-43. Disponível em: https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/exposicao-transbordar/catalogo-transbordar. Acesso em: 11 out. 2021.

PAULINO, Rosana. O poder da Imagem. [Entrevista concedida a] Boletim 3x22. **Biblioteca Brasiliana Guita e José Mindlin.** Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=u72jqgdcmeo&list=PLfqbJwYdwoP-qPsUOvVdPmpboynfLMcsu&index=48> Acesso em: 11 out. 2021.

PAULINO, Rosana. “Somos muito ingênuos em relação ao poder da imagem”, afirma Rosana Paulino. [Entrevista concedida a] Anna Ortega. **UFRGS Jornal da Universidade**,

Porto Alegre-Rio Grande do Sul, 24 jun. 2021. Disponível em: <https://www.ufrgs.br/jornal/somos-muito-ingenuos-em-relacao-ao-poder-da-imagem-afirma-rosana-paulino/> Acesso em: 11 out. 2021.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual:** Práticas subversivas de identidade sexual. São Paulo: N-1 Edições, 2014. 224 p. Tradução de: Maria Paula Gurgel Ribeiro.

PRECIADO, Paul B. **Testo Junkie:** sexo, drogas, e biopolítica na era farmacopornográfica. São Paulo: N-1 Edições, 2018. 448 p. Tradução de: Maria Paula Gurgel Ribeiro.

Radical Women: Latin American Art, 1960-1985 Arquivo Digital. Los Angeles: Hammer Museum, 2019. Disponível em: https://hammer.ucla.edu/radical-women

RIBEIRO, Djamila. **O que é: Lugar de Fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017. 114 p. (Feminismos Plurais).

SALIH, Sara. **Judith Butler:** e a Teoria Queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2018. 235 p. Tradução e notas de: Guacira Lopes Louro.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti. Transgressões do bordado na arte. In: SESC: SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO. **Transgressões do Bordado na Arte**. São Paulo: Sesc São Paulo, 2020. p. 06-29. Disponível em: https://sesc.digital/conteudo/artes-visuais/exposicao-transbordar/catalogo-transbordar. Acesso em: 11 out. 2021.

SOUZA, Luiza de. **Arlindo**. Rio Grande do Norte, 09 jan. 2019 à 24 dez. 2020. Twitter: @ilustralu. Disponível em: https://twitter.com/ilustralu. Acesso em: 11 out. 2021.

VICENTE, Filipa Lowndes. A Arte sem história: mulheres artistas (Sécs. XVI-XVIII). **Artis:** Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa, Lisboa, n. 4, p.205-242, 2005.

Créditos das imagens:

Imagens do capítulo 01: “produzindo um gênero”:

Ana Mendieta, sem título (Facial Hair Transplants). Conjunto de sete fotografias em cores, 33,7 × 50,8 cm e 50,8 × 33,7 cm, 1972.
Imagens retiradas do site do *Hammer Museum:* The Estate of Ana Mendieta Collection, LLC, e Galerie Lelong, Nova Iorque
Disponível em: <https://hammer.ucla.edu/radical-women/art/art/untitled-facial-hair-transplants>

Imagens do capítulo 02: “despindo e vestindo gêneros”:

Chloé Cruchaudet, Degenerado. História em quadrinhos, p. 192, 2013.
Fotografias feitas a partir da HQ:
CRUCHAUDET, Chloé. **Degenerado**. São Paulo: Nemo, 2020. 192 p. Tradução de: Renata Silveira.

Imagem do capítulo 03: “imagens incorporadas”:

Rosana Paulino, série Bastidores. Imagem transferida sobre tecido, bastidor e linha de costura, 30 cm de diâmetro cada, 1997.
Imagem retirada do site da Revista Continente, fotografia de: Cláudia Melo
Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/edicoes/234/rosana-paulino>

Imagens do apêndice A – Reflexão sobre “Arlindo”: estrutura de capítulo:

Ilustralu (Luiza de Souza), Arlindo. História em quadrinhos, p.183, 2019-2020.
Fotografias feitas a partir da versão física da HQ – no entanto, por esta não conter numeração de páginas, utilizou-se a paginação e datas de postagem do *Twitter* da autora: @ilustralu:
SOUZA, Luiza de. **Arlindo**. Rio Grande do Norte, 09 jan. 2019 à 24 dez. 2020. Twitter: @ilustralu. Disponível em: https://twitter.com/ilustralu.

Apêndice A – Reflexão sobre “Arlindo”: estrutura de capítulo

Inicialmente publicado em formato *webcomic*[3], no *Twitter* de sua autora Ilustralu (Luiza de Souza), “Arlindo” é uma ficção que narra as experiências do adolescente que dá nome à história. Sua versão física compila todas as tirinhas da narrativa e, a editora responsável a divulga como publicação infantojuvenil. Acredito ser interessante mencionar este fato por dois motivos: primeiro por mostrar como essa história pode ser abrangente em questão de público – levando em consideração que sua primeira versão se deu online – segundo, mostra a intenção da editora, isto é, vender para um público que se identifique com a faixa etária dos personagens.

A narrativa tem como cenário uma cidade localizada no Rio Grande do Norte, estado natal de sua autora, sendo este um ponto importante de mencionar, pois não apenas saí do eixo “Rio-São Paulo de produções”, como também saí das narrativas estereotipadas e generalistas que convencionalmente se têm dos estados nordestinos.

Então, apesar de fictícia, a história de “Arlindo”, faz referências “reais”, não somente ao local, mas especialmente à músicas, moda, filmes, tecnologias (entre outras coisas) da década de 2000, na qual é ambientada. Este é um dos aspectos que cria certa identificação[4] com a narrativa por parte do leitor. Um exemplo (me permito opinar: bem divertido) são variados quadros, ao longo de toda a narrativa, em que letras de músicas nacionais famosas acompanham os fatos ilustrados, é como se a HQ possuísse uma “trilha sonora”, apesar de não ser uma mídia em áudio.

Outro ponto que gera esta identificação são os temas comuns a adolescência, que a primeira vista pode ser lido apenas como momentos divertidos com os amigos na escola, em uma festa, ou assistindo a um filme; mas que guardam emoções e sentimentos (e que, de uma forma ou outra continuam na fase adulta): os medos e incertezas, as descobertas após um primeiro contato com algo inesperado. Utilizando temas com esta aparência corriqueira e divertida, a HQ consegue tratar de temas mais densos, como autoestima e autoaceitação, violência física e psicológica, conflitos familiares e sexualidade, sem deixar os assuntos mais “agradáveis” de lado, como a empatia e o companheirismo.

---

3 *Webcomic*: é uma publicação em formato digital, normalmente veiculada de forma seriada em redes sociais ou sites de maneira independente.

4 Com a palavra identificação aqui, me refiro as técnicas utilizadas no roteiro para “prender” a atenção do leitor ao conteúdo, isto é, o leitor se reconhece na história por meio de empatia e curiosidade (ou mesmo, bom humor).

Arlindo, o protagonista é um adolescente comum: mora com sua carinhosa mãe, uma irmã mais nova e com seu pai; participa de um grupo de atletismo na escola que frequenta; gosta de ouvir músicas – de cantá-las – e de ver filmes com suas amigas.

Sua apresentação deixa evidente uma pessoa que se preocupa em ser amável com todos a volta. Há sequências que mostram seu cotidiano, como por exemplo, ajudar a mãe fazendo doces para festas, visitando sua avó e o dia a dia na escola com as amigas. Estas cenas se mesclam com outras, que mostram uma pessoa que sofre em silêncio: o fato de ajudar sua mãe, por exemplo, desagrada seu pai, o que gera constantes brigas entre o casal, Arlindo, por consequência, se sente culpado por isso. Em algumas sequências o leitor também toma conhecimento que Arlindo não é aceito por outros garotos de sua idade, que frenquentemente o atormentam com “brincadeiras”: o protagonista é vítima de violência verbal e psicológica em sua casa, em seu bairro e em sua escola porque não se enquadra nos padrões de um “macho de verdade”.

Com estas interações, ao decorrer das páginas, os demais personagens são apresentados, bem como seus contextos, assim, mais detalhes são acrescentados e as relações são aprofundadas.

O leitor é levado ao contexto escolar, lugar onde conhece não somente as amigas próximas de Arlindo, mas também outros adolescentes; e o fio que os conecta: estes personagens estão descobrindo (e questionando) suas sexualidades, estão passando por suas primeiras experiências amorosas e também as primeiras decepções. Esse tema é colocado de forma delicada e condizente com as idades dos personagens e não sexualizada, ou seja, na maioria das vezes estão confusos e com muitas dúvidas, não sabem o que fazer nas situações e normalmente pedem ajuda aos seus amigos próximos (não que isso mude muito na fase adulta da vida!).

Uma cena deste contexto é quando Arlindo vai a uma locadora de vídeos com um amigo, o Pedro que, diferente dos outros garotos, não excluí o protagonista, pelo contrário, aparentemente se identifica com ele. Na cena ambos estão escolhendo um filme para assistir, Pedro pergunta se Arlindo não tem curiosidade de entrar na ala “para maiores” da locadora; o que deixa o protagonista com muita vergonha, porém, com pouca determinação para negar.

Pedro tem uma participação central no desenvolvimento do protagonista, pois ele não somente o apoia e o ajuda em muitas situações, como aparentemente tem uma maior “segurança” sobre os próprios sentimentos; ele é o personagem que mostra a Arlindo que eles não são assim “tão diferentes” de outros garotos por não se interessarem

romanticamente por garotas. Em Pedro, Arlindo vê alguém que sente e passa por situações semelhantes, como por exemplo, o medo de não ser aceito pela família por ser marcado por esta tal “diferença”.



(SOUZA, 16 de abr. de 2019, 018)

Quando, no início da HQ o pai de Arlindo é apresentado, vemos que ele considera errado que um “filho homem” passe muito tempo na cozinha, pois acredita que este local “feminino” estragará a masculinidade do garoto, como se isso fosse algo que deveria ser protegido.

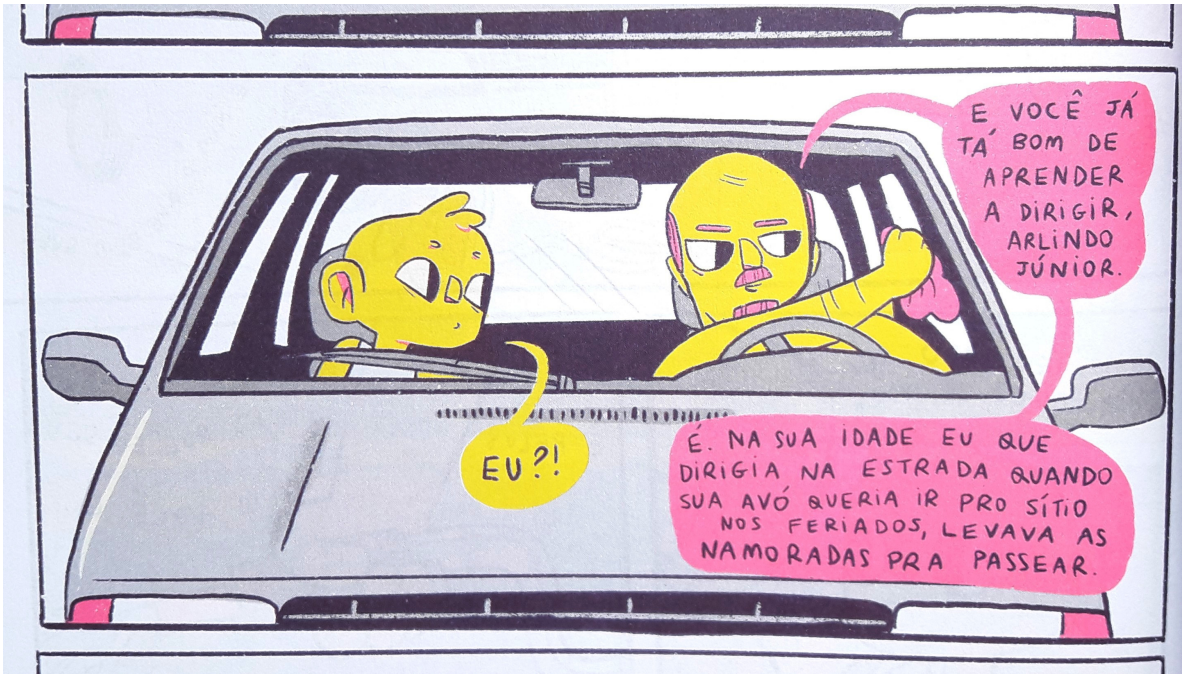
A cozinha, em conjunto com o preparo de doces, é usada para ilustrar uma relação mais profunda, a cozinha simboliza tudo aquilo de “feminino” que o pai não quer ver em seu filho.

Descobrimos que a relação entre eles não é fácil, havendo uma angustia de ambos os lados: o pai projeta sua própria masculinidade – que compreende como a única possível – no filho e, este sente que não cumpre com estas expectativas, é como se uma sombra o acompanhasse, a sombra de saber que não agrada o próprio pai.

Seu pai o agride de maneira constante, por achar que ele não se enquadra no seu parâmetro de homem, de masculinidade, o filho para ele “não é homem o suficiente”. Ao longo da narrativa são comuns quadros que mostram esta relação conflituosa, incluindo cenas de agressões diretas, físicas ou verbais.

Há duas cenas que gostaria de mencionar pois apresentam, na superfície, uma aparente calmaria nesta relação, mas que na realidade, mostram o quanto o protagonista mantêm uma esperança de que seu pai o aceite. Estas cenas mostram que, apesar de tudo, o personagem ama o pai e anseia pelo seu afeto, ao mesmo tempo que dão exemplos do que seriam comportamentos “masculinos”, ou seja, algumas das expectativas de comportamento que o pai espera de seu filho.

Ambas as cenas possuem um carro como “pano de fundo”, o veículo portanto, seria um inverso da cozinha, este é o lugar que o pai deseja que Arlindo ocupe. Na primeira sequência, o pai diz quer a ajuda do filho em um trabalho: lavar o carro, tarefa que é realizada com sucesso. Em uma cena “musical” – as ilustrações desta sequência são acompanhadas por letras de músicas – o leitor se depara com ambos os personagens em um raro momento de cooperação.



(SOUZA, 18 de fev. de 2020, 072)



Após um dialogo calmo, o pai saí do carro, deixando um Arlindo emocionado para trás. É possível perceber o quanto este momento de aproximação tem importância para o personagem.

(SOUZA, 25 de fev. de 2020, 073)

O ritmo desta sequência é quebrado, ou melhor, a autora faz um contraste, pois as cenas seguintes são do protagonista recebendo a notícia de que um colega foi agredido na rua por andar de mãos dadas com outro garoto. Seu pai além de, demonstrar satisfação com

o fato, não percebe que o filho se esforça para não chorar em sua frente – isto seria também uma autopreservação por parte do personagem.

A outra sequência relacionada ao automóvel acontece quando o pai vai buscá-lo na escola, pois Arlindo tinha se envolvido em uma briga. Desconhecendo o motivo do atrito, seu pai elogia seu comportamento “de macho”.

O que seu pai ignora é que a briga começou porque Arlindo e suas amigas sentiram a necessidade de se defenderem do *bullying* que estavam sofrendo. Seu comportamento “de macho” era para defender Pedro, que neste momento da narrativa é seu primeiro namorado. Para o pai de Arlindo, o importante era ter o filho participando de uma briga, pois isto era uma atitude esperada para um “homem de verdade”, o que ele ignora, ou melhor, o que ele deseja ignorar é o motivo do confronto: que seu filho não atende a estas “atitudes de homem”. Tem-se uma contradição: o pai ignora que o motivo de seu orgulho, isto é, o comportamento “de homem” do seu filho foi ocasionado pelo que ele acredita ser o inverso disso, pois para ele é inconcebível que um “homem de verdade” se relacione amorosamente com outro.

O pai ainda diz se sentir aliviado pelo filho não ser como sua tia Amanda, como se ela tivesse nascido com um defeito que ele temia ver refletido no filho. Amanda, irmã de seu pai, é representada como uma tia amorosa que, apesar de morar em outra cidade, é bastante presente na vida de Arlindo. O pai de Arlindo a despreza por ser casada com uma mulher; ter uma irmã assim é sinônimo de vergonha, por isso, para ele é como se Amanda não existisse.

Ela conta que sua decisão por morar em um local distante é por sentir que não se encaixava na cidade onde nasceu; nota-se em sua fala certa agonia, como se uma opressão a envolvesse: a dificuldade em se sentir “em casa” quando todos a sua volta parecem te julgar como um erro, algo fora do lugar.



(SOUZA, 06 de nov. de 2019, 054)

“Arlindo” é uma narrativa de “formação”, ou seja, o leitor acompanha a trajetória de crescimento, desenvolvimento dos personagens. A medida que as páginas passam, vemos a transformação de Arlindo: no início o protagonista apresenta certa confusão com relação aos seus sentimentos e por muitas vezes se sente indefeso dentro de relações que o machucavam. Ele percebe que há algo nele que faz com que as pessoas o tratem como “diferente” (diferente de um padrão, que teoricamente ele deveria seguir), o que causa certa frustração no personagem: por que sente que seu pai não o ama, ou aceita? Por que sua tia tem que viver longe? Por que os outros garotos de sua idade se incomodam com sua presença? Por que deveria se ajustar, ou melhor, por que deveria mudar seu jeito de ser? Por que não poderia gostar ou fazer determinadas coisas?



Em sua evolução, o protagonista – acompanhado de suas amigas – busca responder estas inquietações, então passa a questionar as pessoas, afinal ele é como todos os outros adolescentes, mas se sente “diferente” porque o apontam como “diferente”. Assim, começa a afirmar esta “diferença” e aprende a se defender e a ter confiança – o contrário do início da história, em que Arlindo era inseguro.

(SOUZA, 02 de jul. de 2020, 119)

É perceptível portanto, os temas de autoaceitação, autoestima e autoafirmação. Para além disso, é sobre, respeito e empatia, pois em seu percurso, Arlindo sofre violências de

vários lados: de seu pai, de seus vizinhos, de outros adolescentes, mas também descobre uma rede de apoio: sua mãe, sua avó, suas amigas.



Descobre que não está só, quando começa a se sentir "diferente" ele percebe que "cada um tem seu jeito", conhece outros garotos e garotas que como ele não se enquadram; da mesma forma que ele, mas por motivos diversos, são rotulados como "diferentes", "esquisitos". Em diferentes momentos a HQ ilustra situações de ajuda mútua entre os personagens, desta maneira, Arlindo tem a sensação de pertencimento e não mais de isolamento como no início da história.

(SOUZA, 02 de jul. de 2020, 119)

A narrativa usa elementos de roteiro acessíveis, como por exemplo, linguagem e situações do cotidiano, criando uma aproximação com o leitor. Eu por exemplo, em variados momentos lembrei da minha adolescência (que também foi nos anos 2000); a narrativa conseguiu me levar até meus tempos de escola, relembrei de amigos da época e das atividades que fazíamos para passar o tempo e se divertir.

Mas acredito que mesmo os jovens atuais se reconheceriam na narrativa, por trazer estas características e questões comuns da adolescência. Ilustralu apresenta temas como gênero, expressão de gênero, ("descobrimento" da) sexualidade, e até mesmo violência, *bullying* de forma suave (tranquila), pois o roteiro não segue um formato "didático", explicativo, mas sim, diálogos fluidos, músicas e humor.

Vale lembrar que, inicialmente a narrativa foi publicada de forma seriada no *Twitter* da autora, sendo portanto, uma leitura de fácil acesso e com potencial para atingir um grande público.

Apêndice B – Sinopse de “*Fun Home*: uma tragicomédia em família”:

Na HQ autobiográfica “Fun home: Uma Tragicomédia em família”, Alison Bechdel se concentra em sua relação com seu pai e em seus sentimentos após seu falecimento. Em sua perspectiva, a morte de seu pai poderia ser acidental como planejada por ele, pois, para ela é como se ele tivesse vivido uma ficção, como se fosse um ator interpretando um personagem ao público, Bechdel apresenta isso por meio de metáforas e paralelos entre personagens da literatura inglesa e membros de sua família.

Sua intensa relação com os livros é um dos pontos centrais na narrativa, pois é no amor a literatura onde reside a convergência entre pai e filha, que em outros termos se mantêm a distância. Também porque a autora se identificou como lésbica em meio aos livros, conta que foi seu amor por eles que a fez compreender o significado disso.

Nas primeiras páginas da narrativa, apresenta seu pai como alguém rígido, meticuloso, detalhista e rigoroso tanto com objetos como com pessoas; e isto também se estendia aos seus *hobbies*: restauro de antiguidades e jardinagem. Dirigia a agência funerária da família, mas porque não haviam muitas mortes em sua cidade, seu pai, assim como sua mãe, eram professores de inglês.

O título “*Fun Home*” é uma espécie de humor da autora, que cresceu brincando em meio a caixões e observando rituais fúnebres, mas também pode ser uma menção a rigidez e distanciamento de seu pai, que não é nada “*fun*”, do inglês, divertido – as expressões faciais de todos os personagens são representadas de maneira a contrastar com o título, pois aparentam tédio, nervosismo ou sentimentos semelhantes a estes.

Apenas quatro meses antes do falecimento de seu pai, Bechdel conta a sua família sobre sua sexualidade; e se surpreende quando sua mãe responde dizendo que seu pai mantinha relações com garotos mais jovens. Esta informação gera inúmeras dúvidas sobre seu pai. Estes questionamentos se ampliam após sua morte, pois Bechdel começa a questionar se os motivos que o levaram a falecer foram de fato acidentais. Ao longo de todo o roteiro, a autora busca em suas memórias de infância e adolescência as respostas para estas inquietações.

Aos poucos percebe que de certa maneira seu pai viveu uma vida fictícia, como se houvesse um personagem público e outro privado: como se ele possuísse uma personalidade que devia ser mantida em segredo, a qual sentia a necessidade de ocultar por meio da aparente perfeição – construída de forma meticulosa – de sua figura “pública”: o pai, o marido, o agente funerário, o artista.