



# AUTOBIOGRAFIAS DE MULHERES NOS QUADRINHOS: AS *GRAPHIC NOVELS* COMO MEIO PARA NARRAÇÃO DE EXPERIÊNCIAS FEMININAS

*Maria Isabel Franco de Abreu Falcão*

*Orientador: André Cabral de Almeida Cardoso*

*Mestranda*

**RESUMO:** As novelas gráficas, como se convencionou chamar em português, são um formato relativamente novo. Ao mesmo tempo em que podem ser vistas como um híbrido entre as artes visuais e a literatura, são também um meio único, com especificidades que as diferenciam de ambas as áreas. Enquanto o universo dos quadrinhos sempre foi um domínio tradicionalmente masculino, há hoje uma vasta presença feminina na produção de novelas gráficas autobiográficas. Esse meio, que pressupõe um modelo duplo de autonarração e autorrepresentação através do cruzamento de texto e imagem, tem se mostrado extremamente rico para que as mulheres tomem o papel de criadoras e objeto, relatando suas memórias e trazendo questões e experiências femininas que são frequentemente deixadas de fora quando autores homens constroem suas personagens. Esse trabalho pretende examinar e investigar as ferramentas que as novelas gráficas oferecem às autoras que escolhem esse formato para desenvolver suas obras autobiográficas, se utilizando de um corpus de três livros publicados nos últimos 20 anos (*Fun Home*, de Alison Bechdel, *Persepolis*, de Marjane Satrapi e *Need More Love*, de Aline Kominsky-Crumb). Para essa análise, nós levaremos em conta os questionamentos acerca da autoria feminina e da representação da mulher; noções gerais acerca da autobiografia e autoficção (Phillipe Lejeune, Eurídice Figueiredo, Leonor Arfuch) e da teoria dos quadrinhos e das novelas gráficas (Santiago García, Hillary Chute); além de estudos mais específicos sobre as autobiografias em quadrinhos, ou *graphic memoirs* (Elisabeth El Refaie).

**PALAVRAS-CHAVE:** Quadrinhos, Representação da Mulher, Autobiografia, Autoficção, Narrativas gráficas.

Na introdução de seu livro *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics* (2010), Hillary Chute, pesquisadora da área dos quadrinhos, menciona uma matéria da *New York Times Magazine* de julho 2004 em que o autor afirma que as *graphic novels* são hoje o que as novelas costumavam ser: uma forma acessível com apelo para as massas. No entanto, Chute aponta que nesse texto só autores homens são citados, o que hoje seria impossível, uma vez que *Fun Home*, de Alison Bechdel (2006) e *Persepolis*, de Marjane Satrapi (2003) (que foram best-sellers) são provavelmente as maiores narrativas gráficas desde o famoso *Maus*, de Art Spiegelman. Embora o universo dos quadrinhos sempre tenha sido um meio predominantemente masculino, as *graphic memoirs* femininas têm sido cada vez mais frequentes, e a questão central que esse artigo pretende investigar é: o quê, no formato dos quadrinhos, faz com que tantas autoras mulheres o utilizem para escrever trabalhos autobiográficos? Para tal, utilizarei como corpus principal os trabalhos autobiográficos de Aline Kominsky-Crumb e as supracitadas Alison Bechdel e Marjane Satrapi.

Em primeiro lugar, é importante pensar sobre a ideia dos quadrinhos autobiográficos, assim como sua nomenclatura. Para abordar os livros em quadrinhos considerados mais “adultos” ou “sérios”, em oposição aos quadrinhos infantis ou gibis de super-heróis, a expressão “*graphic novel*”, frequentemente traduzida literalmente para o português como “*novela gráfica*”, é a que mais se popularizou, embora muitos teóricos discordem de seu uso. A crítica principal é a de que a maior parte das obras enquadradas nessa categoria não se assemelham, de fato, a novelas. Hillary Chute prefere chamá-las de “*narrativas gráficas*”, e defende que esse termo seria mais abrangente (2010, p.3; tradução minha).

Sobre os trabalhos autobiográficos também não há um consenso, embora a maioria caia no rótulo de “*graphic memoirs*”. Lynda Barry, ao lançar seu próprio livro, *One! Hundred! Demons!* (2005), cunhou um termo interessante para designá-lo: *autobiofictionalography*.

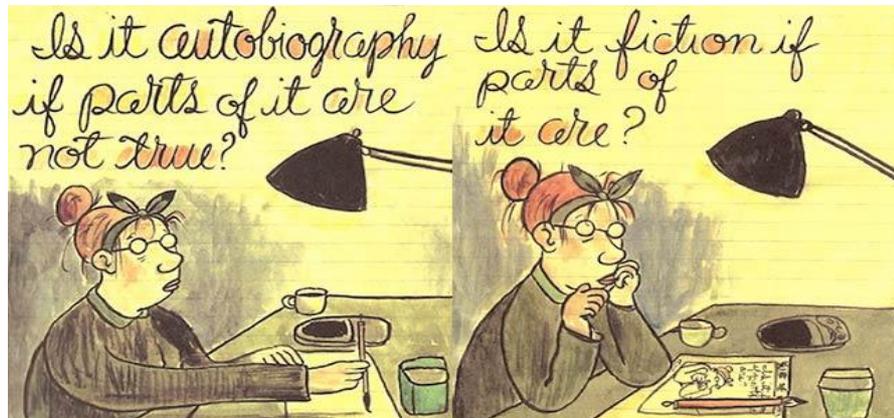


Imagem 1: Tirinha retirada de *One! Hundred! Demons!*, de Lynda Barry. **Quadro 1:** É autobiografia se partes não são verdade? **Quadro 2:** É ficção se partes são? (Tradução minha)

Nesse ponto, é interessante pensar no pacto autobiográfico de Lejeune (2008) e as demais discussões sobre autobiografia e autoficção, ou ainda verdade e ficção. Nas três obras que eu estudo, há a coincidência entre o nome (ou apelido) da autora, da narradora e da personagem, o que, como argumenta Lejeune, sugere ao leitor a ideia de um pacto de verdade.

Por outro lado, Bakhtin (2011) afirma sobre autobiografias que “[d]evo tornar-me outro em face de mim mesmo, que vivo essa minha vida nesse mundo de valores, e esse outro deve ocupar uma posição axiológica essencialmente fundamentada fora de mim” (pp. 103-104). Em seguida, o autor explica: “em nenhum momento o meu reflexo sobre mim mesmo é realista, não conheço a forma do dado a respeito de mim mesmo: a forma do dado deturpa radicalmente o quadro de minha existência interior.” (p. 112)

O autor ainda apresenta uma diferença central entre as perguntas “como eu represento a mim mesmo?” e “quem sou?”. Leonor Arfuch avalia que, de fato, para além do nome próprio de autor e personagem na autobiografia, “da coincidência empírica”, o narrador é *outro*, diferente do personagem que protagoniza aquilo que é narrado, e apresenta a questão: “como se reconhecer nessa história, assumir as faltas, se responsabilizar por essa outridade? E, ao mesmo tempo, como sustentar a permanência, o arco vivencial que vai do começo, sempre idealizado, ao presente ‘testemunhado’, assumindo-se sob o mesmo ‘eu’?” (ARFUCH, 2010, p. 54)

Esse problema nos leva ao debate acerca da autoficção em oposição à autobiografia. Eurídice Figueiredo, ao remontar à criação do conceito de autoficção por Serge Dubrovsky, afirma que a autoficção se contrapõe à autobiografia clássica, que pessoas famosas escrevem ao final de suas vidas. Ela esclarece que a autoficção “seria um romance autobiográfico pós-

moderno, com formatos inovadores: são narrativas descentradas, fragmentadas, com sujeitos instáveis que dizem ‘eu’ sem que se saiba exatamente a qual instância enunciativa ele corresponde” (FIGUEIREDO, 2013, p. 61).

Pensando nos quadrinhos autobiográficos, a característica fragmentada é extremamente relevante, fundamental no estudo dos quadrinhos por remeter à própria natureza de seu formato. Teóricos da área alertam para a importância das *gutters*, ou sarjetas, os espaços em branco entre um quadro e outro. Elisabeth El Refaie (2012, p. 22) explicou que, ao contrário dos filmes, em que as transições entre as tomadas tendem a ser suaves, todos os intervalos e transições no meio dos quadrinhos são óbvios e expostos na nossa frente, nos permitindo examiná-los livremente. Hillary Chute aponta para a semelhança entre essa estrutura dos quadrinhos e a maneira como funciona a memória:

O formato dos quadrinhos tem uma relação peculiar não só com a memória e a autobiografia em geral, como eu desenvolverei, mas também com as narrativas de desenvolvimento. Além disso, quadrinhos e o movimento, ou a ação, da memória, compartilham similaridades formais que sugerem que a memória, especialmente a escavação da memória de infância, é um tópico urgente nesse formato. O cartunista Chris Ware sugere que os quadrinhos em si são ‘uma metáfora possível para a memória e a recordação’. Imagens nos quadrinhos aparecem em fragmentos, precisamente como aparecem na própria recordação; essa fragmentação, em particular, é um traço proeminente da memória traumática. A arte de combinar palavras e imagens juntas em uma narrativa pontuada por pausas ou ausências, como nos quadrinhos, também imita o procedimento da memória. Essas conexões estabelecem como fundamento a infância, portanto, assim como a especificidade do trauma de infância, em um lugar central da narrativa gráfica. (CHUTE, 2011, p. 4; tradução minha)

Sobre esse tópico, Figueiredo parte da ideia de Bakhtin de “tornar-se outro em face de si mesmo”, e nota que no caso das memórias de infância, “a diferença que existe entre os dois ‘eus’ é ainda mais acentuada, pois o eu adulto que escreve está muito distante, não só temporalmente mas como em identidade, da criança que ele um dia foi” e afirma ainda que “a dificuldade maior do relato de infância se deve ao fato de as lembranças de infância serem por demais fragmentárias e evanescentes” (FIGUEIREDO, 2013, p. 44). Percebemos assim como as narrativas em quadrinhos se apresentam como um terreno rico para desenvolver e explorar essas memórias, uma vez que o caráter fragmentário, que seria uma dificuldade para os relatos de infância, é intrínseco à forma dos quadrinhos.

Eurídice Figueiredo, sobre a autoficção feminina, fala ainda que “É graças à possibilidade de criar um duplo de si que as escritoras podem expor-se, com seu próprio nome, nessas formas de autoficção, desvelando assuntos tabus como incesto e prostituição [...]” (FIGUEIREDO, 2013, 73). No trabalho de Kominsky-Crumb, os temas tabus são recorrentes, como podemos perceber na Imagem 2, que reconstitui uma cena de estupro.

Ela afirma que “Se a autoficção é, para Dubrovsky, ‘pacientemente onanista, que espera agora compartilhar seu prazer’ (1977, 10), a autoficção feminina parece querer compartilhar menos seu prazer – quase sempre ausente – e mais suas angústias” (FIGUEIREDO, 2013, 72). Isso parece ser verdade também no caso das narrativas autoficcionalizadas nos quadrinhos. Tomemos como exemplo a Imagem 3, também retirada de Kominsky-Crumb, que revela a falta de prazer no ato sexual, e a Imagem 4, de Bechdel, na qual a autora expressa o desconforto associado ao crescimento dos seios na adolescência.



Imagem 2: Retirado de *Essa Bunch é um amor*, de Aline Kominsky-Crumb. **Quadro 2:** [Meu primeiro pênis:] Como é feio!/ Parece uma tripa... **Quadro 3:** Não mete!/ Não, não! Para! **Quadro 4:** Não, não, não!/ Ai!



Imagem 3: Retirado de *Essa Bunch é um amor*, de Aline Kominsky Crumb. **Quadro 1:** Ela: Vou beliscar com toda a força./ Ele: Chupa, baby!/ Ela: Engasga./ Ele nem sente. **Quadro 2:** Ela: Esporra!/ Que horror... Que tortura! **Quadro 3:** [Pouco depois:] Ela: Ai Deus.../ Ele: Foi muito bacana! Vê se aparece Bunch! A gente vai se divertir!/ Ela: Sim Vinnie claro. Até mais. **Quadro 4:** Ela: Chuf! Chuf!/ Meu pai tem razão! Eu não presto... Nem foi legal... Nem gosto desse cara!/ Por que fiz isso?/ Será que eu vou ser trouxa pra sempre?

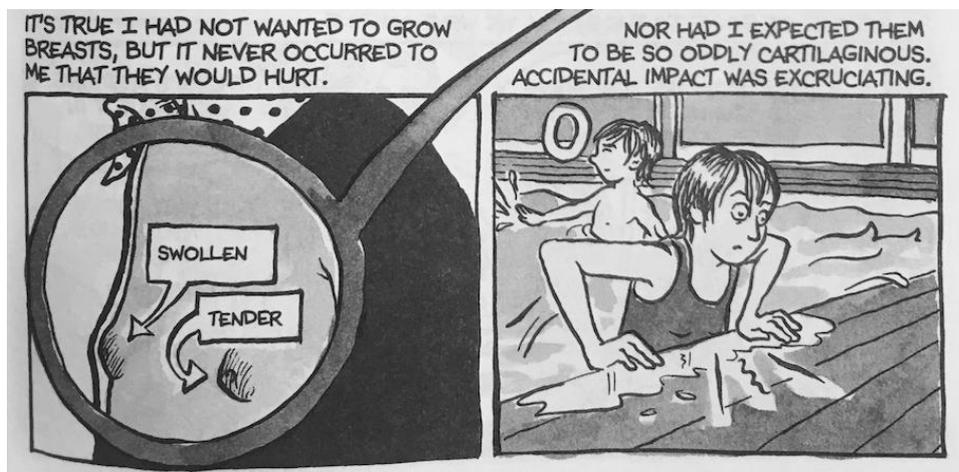


Imagem 4: Retirado de *Fun Home*, de Alison Bechdel. **Quadro 1:** É verdade que eu não queria ter seios, mas nunca me ocorreu que eles iriam doer. [Inchado]/ [Sensível]. **Quadro 2:** Nem eu esperava que eles fossem tão estranhamente cartilagosos. Impacto acidental era excruciante. (Tradução minha)

Hillary Chute observa que a desconfiança (gendrada) que já existe em relação às escritas de si, e especialmente das memórias supostamente “extremas” ou muito explícitas de mulheres, explica porque a ideia desse tipo de narrativa somada com o elemento visual não recebe muita atenção. O registro visual em si já é visto como “excessivo” (Chute, 2010, p. 5).

Por fim, os livros das três autoras que eu analiso trazem narradoras adultas relatando, em boa parte das obras, cenas vividas na infância. As narrações, portanto, trazem um “eu” que conta a história de um outro “eu”, do passado, que por sua vez está visualmente representado e ganha voz nos balões, fazendo com que a diferença entre os dois “eus” se apresente de forma gritante para o leitor. Essa é outra característica fundamental dos quadrinhos para pensar sua relação com as escritas de si: o cruzamento de texto e imagem.

[...] esses textos apresentam histórias de vidas através de uma narração dupla que visualmente e verbalmente representam a si mesmas, frequentemente em registros conflitantes e temporalidades diferentes. [...] Elas usam a dualidade intrínseca da forma – a discursividade cruzada de palavras e imagens – para estabelecer diálogos entre versões de si. (CHUTE, 2010, p.5; tradução minha)

A Imagem 5, retirada da obra de Marjane Satrapi, ilustra essa característica: a narradora adulta, que sabe o que acontecerá no decorrer desse episódio (a jovem encontra seu namorado com outra mulher) ironiza a situação (“tive uma ideia engenhosa”), enquanto a versão do passado é ingênua (“é, eu sou uma garota muito legal mesmo!”). Ambos os pontos de vista (presente e passado) estão evidentes: enquanto o “eu” do presente narra o que aconteceu, o “eu” do passado é exposto vivendo a situação, com seus pensamentos visíveis nos balões de imaginação.



Imagem 5: Retirada de *Persepolis*, de Marjane Satrapi. **Quadro 1:** [...Perdi o trem.] **Quadro 2:** Deve ser um sinal do destino para que eu festeje meus 18 anos com ele. **Quadro 3:** [Tive uma ideia engenhosa: "vou fazer uma surpresa para ele. Levar uns croissants quentes".] **Quadro 4:** É, eu sou uma garota muito legal mesmo! **Quadro 5:** [Girei delicadamente a chave na fechadura, para não acordá-lo e fazer uma surpresa.]

De acordo com Santiago García (2012), “os quadrinhos autobiográficos apresentam uma dificuldade a mais com relação à prosa autobiográfica, pois estabelecem uma representação visual do narrador na terceira pessoa, que se apresenta como “objetiva” quando na verdade já é uma invenção artística.” (p. 218)



Imagem 6: Retirada de *Essa Bunch é um amor*, de Aline Kominsky-Crumb. [Pequena digressão: uma cartunista jovem & bonita me visitou um dia desses & sugeriu que eu desenhasse uma versão bonita de mim mesma. Aqui está... Isso deveria fazer eu me sentir melhor ao meu respeito?! Hmm!] Homens & garotos... é assim que eu sou na verdade!/ Aquela feiosa é apenas como eu me sinto!/ Oops! Desculpa... Sophie me mandou parar de falar sobre meus sentimentos!/ PS: Isso não vai parar por aqui! Estou aprendendo a me amar!

Essa, que dialoga com a ideia de criar um outro de si mesmo de Bakhtin e com o duplo de si de que fala Figueiredo, é precisamente o que me chama a atenção no formato das *graphic memoirs* de mulheres. Essa forma híbrida dos quadrinhos se presta a expressar as narrativas das autoras de forma singular. No caso das três obras em questão, os “avatares autobiográficos” (como muitas vezes são chamados) se parecem fisicamente, em algum grau e em estilos diferentes, com suas desenhistas. A criação de um duplo de si mesma é realizada nos quadrinhos não só através da narrativa autorreferente, mas também da autorrepresentação imagética.

A ativista Susan Bright (1995, p. 7) disse que “não há literalmente nenhum lugar além dos quadrinhos em que você encontre mulheres falando a verdade e usando suas próprias imagens para te mostrar, em detalhes vívidos, o que significa viver sua vida fora dos estereótipos e ilusões” (apud CHUTE, 2010, p. 4; tradução minha). Deixando de lado a parte sobre “verdade”, que a discussão sobre verdade e autoficção mostra que é controversa, é importante ressaltar a ideia de que nesses trabalhos as mulheres usam também suas imagens visuais para apresentar suas narrativas, colocando seu corpo na página. A narradora em primeira pessoa está visível, graficamente, para os leitores.



Imagem 7: Retirada de *Essa Bunch é um amor*, de Aline Kominsky-Crumb. **Quadro 1:** Que barulho é esse?/ Unh unh unh. **Quadro 3:** Ohhh ahhhh ahhhh be be be. **Quadro 4:** Vou boiar na piscina e me bronzear. **Quadro 6:** Agora vou precisar de creme. **Quadro 9:** Meu corpo é uma infinita fonte de diversão! [FIM]

Podemos perceber, assim, a riqueza das narrativas gráficas e suas ferramentas para as escritas das mulheres sobre suas experiências. Em primeiro lugar, há o formato



essencialmente fragmentário dos quadrinhos, que reconstitui o processo da memória em si, se tornando um meio extremamente rico, imitando o vai e vem da memória, com temporalidades diferentes em uma só página, ou mesmo em um só quadrinho. Em segundo lugar, a autorrepresentação também visual faz com que “o duplo de si mesmas” fique ainda mais evidente. Dá às quadrinistas a possibilidade de narrar/mostrar suas vivências, ilustrar a si mesmas e suas experiências, exibir através do ponto de vista feminino temas como lesbianismo, sexualidade, estupro e falta de prazer no ato sexual, entre tantos outros, de maneira singular.

## REFERÊNCIAS

- ARFUCH, L. *O Espaço Biográfico: Dilemas da Subjetividade Contemporânea*. Trad. Paloma Vidal. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2010.
- BAKHTIN, M. *Estética da criação verbal*. Trad. Paulo Bezerra. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BARRY, L. *One! Hundred! Demons!*. Seattle: Sasquatch Books, 2005.
- BECHDEL, A. *Fun Home*. Nova York: First Mariner Books, 2007.
- CHUTE, H. L. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- EL REFAIE, E. *Autobiographical Comics: Life Writing in Pictures*. Jackson: University Press of Mississippi, 2012.
- FIGUEIREDO, E. *Mulheres ao espelho: autobiografia, ficção e autoficção*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2013.
- GARCÍA, S. *A novela gráfica*. Trad. Magda Lopes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.
- LEJEUNE, P. *O pacto autobiográfico*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.
- SATRAPI, M. *Persepolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- KOMINSKY-CRUMB, A. *Essa Bunch é um amor*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

## CRÉDITOS DAS IMAGENS



**Anais do VIII Seminário dos Alunos dos Programas  
de Pós-Graduação do Instituto de Letras da UFF  
Estudos de Literatura**

---

Imagem 1 – Retirada de BARRY, L. *One! Hundred! Demons!*. Seattle: Sasquatch Books, 2005.

Imagens 2, 3, 6 e 7 – Retiradas de KOMINSKY-CRUMB, A. *Essa Bunch é um amor*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2010.

Imagem 4 – Retirada de BECHDEL, A. *Fun Home*. Nova York: First Mariner Books, 2007.

Imagem 5 – Retirada de SATRAPI, M. *Persepolis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.