

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO
CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – HABILITAÇÃO JORNALISMO

STEFANIE DOS SANTOS CIRNE

O FEMININO EM PROCESSO:
(TRANS)FORMAÇÕES SUBJETIVAS EM *GHOST WORLD*

PORTO ALEGRE

2014

STEFANIE DOS SANTOS CIRNE

O FEMININO EM PROCESSO:
(TRANS)FORMAÇÕES SUBJETIVAS EM *GHOST WORLD*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Orientador: Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva

Coorientador: Prof. Ms. Bruno Bueno Pinto Leites

PORTO ALEGRE

2014

CIP - Catalogação na Publicação

Cirne, Stefanie dos Santos

O feminino em processo: (trans) formações
subjetivas em Ghost World / Stefanie dos Santos
Cirne. -- 2014.

83 f.

Orientador: Alexandre Rocha da Silva.

Coorientador: Bruno Bueno Pinto Leites.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Faculdade
de Biblioteconomia e Comunicação, Curso de Comunicação
Social: Jornalismo, Porto Alegre, BR-RS, 2014.

1. Histórias em quadrinhos. 2. Ghost World. 3.
gênero. 4. feminino. 5. processo de subjetivação. I.
Silva, Alexandre Rocha da, orient. II. Leites, Bruno
Bueno Pinto, coorient. III. Título.

STEFANIE DOS SANTOS CIRNE

O FEMININO EM PROCESSO:
(TRANS)FORMAÇÕES SUBJETIVAS EM *GHOST WORLD*

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Comunicação Social, habilitação Jornalismo.

Aprovado em: _____ de _____ de _____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alexandre Rocha da Silva – UFRGS

Orientador

Prof.^a Dr.^a Ana Cláudia Gruszynski – UFRGS

Examinadora

Prof.^a Ms.^a Marcia Veiga da Silva – UFRGS

Examinadora

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO**

AUTORIZAÇÃO

Autorizo o encaminhamento para avaliação e defesa pública do TCC (Trabalho de Conclusão de Cursos) intitulado “O feminino em processo: (trans)formações subjetivas em *Ghost World*”, de autoria de Stefanie dos Santos Cirne, estudante do curso de Comunicação Social – habilitação Jornalismo, desenvolvida sob minha orientação.

Porto Alegre, 21 de novembro de 2014

Assinatura:

Nome completo do **orientador**: Alexandre Rocha da Silva

“Fuck you, bitch... This is my happening and it freaks me out!!”

(Enid Coleslaw, Ghost World)

AGRADECIMENTOS

Os encontros que levaram à materialização deste trabalho são muito extensos em número para caber em uma página. É possível que alguns deles tenham se dado de forma tão orgânica ao ponto de não me ocorrer, a nível de consciência, colocá-los aqui, embora definitivamente não tenham passado despercebidos. Dentro dessas limitações, dedico este espaço aos olhos, às mãos, às palavras e à presença de quem também produziu os sentidos aqui expressos.

Agradeço primeiramente a Carmem Santos e Claiton Cirne, que me acompanham há quase 22 anos e são os grandes responsáveis por fomentar e fortalecer a minha confiança em mim mesma. Este trabalho fecha mais um ciclo ao qual o apoio de vocês – material, emocional, cotidiano – foi absolutamente indispensável.

Agradeço à UFRGS e à FABICO pelo acolhimento nestes cinco anos de faculdade. Independentemente do rumo que eu seguir, espero fazer valer o investimento na minha formação em um espaço público. Agradeço também às apostas dos professores Alexandre Rocha da Silva e Bruno Leites nesta monografia, que se apropria de suas orientações, referências e de sua parceria.

Agradeço imensamente a toda a “gente que não presta” que passou pela minha vida em 2014 e, do alto de seu saber científico, cotidiano, militante, reforçou em mim a paixão pelos estudos feministas e de gênero. Às professoras Marcia Veiga e Juliana Loureiro, um agradecimento especial por proporcionarem um dos únicos espaços curriculares nos quais eu e muitos colegas tivemos a oportunidade de discutir esses temas. O aporte teórico deste trabalho reflete a orientação indireta que vocês me prestaram ao longo deste percurso.

Agradeço carinhosamente aos meus amigos, em especial aos Despilhados, pelas risadas, dicas e pelos ouvidos e ombros emprestados nos momentos mais angustiantes da elaboração deste trabalho. Sinto-me privilegiada de estar encerrando minha trajetória na graduação ao lado de muitos daqueles que dividiram essa experiência comigo desde o primeiro semestre. Dentre estes, dedico ao Arthur Hack, meu companheiro e melhor amigo, o meu mais sensível “muito obrigada”. A aflição desta reta final foi mais uma das coisas que nós vivemos – e superamos – juntos nestes quatro anos indescritíveis.

Agradeço, por fim, ao Daniel Clowes, por ter colocado *Ghost World* no mundo e em minhas mãos. Tal como os nomes supracitados, também Enid e Rebecca me lembraram constantemente de como, mesmo nesse mundo absurdo, eu existo em boa companhia.

RESUMO

A presente monografia se dedica a analisar, pela ótica da processualidade, como o feminino é concebido na *graphic novel Ghost World* (1998), de Daniel Clowes. Para tanto, propõe-se uma leitura do percurso das protagonistas, as adolescentes Enid Coleslaw e Rebecca Doppelmeyer, através de conceitos como performatividade, processo de subjetivação e devir, os quais ampliam o entendimento do gênero por um viés pós-identitário. O trabalho a seguir se divide em três partes. Em um primeiro momento, localiza-se a *graphic novel* no contexto de sua criação, bem como no universo das histórias em quadrinhos, e apresenta-se um mapeamento da produção acadêmica sobre ela. Em um segundo momento, explora-se as noções de gênero, identidade e subjetivação, relacionando-as ao objeto de estudo. Por fim, as séries de análise associam elementos relevantes do aporte teórico aos recursos expressivos da obra, de modo a compreender como se dão os processos de subjetivação de Enid e Rebecca. Argumenta-se que o fim da trama mostra dois encaminhamentos diversos à questão do feminino em processo presente em *Ghost World* – um deles adequado às categorias identitárias de gênero e o outro apontando para a experiência do gênero em fluxo, múltiplo e fundamentalmente instável.

Palavras-chave: Histórias em quadrinhos, *Ghost World*, gênero, feminino, processo de subjetivação.

ABSTRACT

This monograph is devoted to analyze how the feminine is conceived in the graphic novel *Ghost World* (1998) by Daniel Clowes, regarding the gender in terms of its processuality. To this end, we read into the journey of main characters Enid Coleslaw and Rebecca Doppelmeyer using concepts such as performativity, process of subjectification and becoming, which expand the understanding of gender through a post-identitarian bias. The following paper is divided into three parts. Firstly, we set the graphic novel in the context of its creation and within the comic book universe, presenting a mapping of the academic literature on it as well. Then we explore the notions of gender, identity and process of subjectification, relating these concepts to the object of study. Finally, a series of analyses combine relevant elements of the theoretical approach to expressive features of the work in order to understand how Enid's and Rebecca's processes of subjectification are developed. We argue that the end of the story presents two different solutions to the question of the feminine in process in *Ghost World* – one suited to the identitarian categories of gender and the other pointing to the experience of gender in flux, multiple and fundamentally unstable.

Keywords: Comic books, *Ghost World*, gender, feminine, process of subjectification.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Série de personagens vistos através das janelas	54
Figura 2 – O anunciante solitário encara Enid, Rebecca e Josh	56
Figura 3 – Dois quadrinhos do início (esq.) e o quadrinho final do capítulo um, “Ghost World”	58
Figura 4 – O visual punk de Enid	60
Figura 5 – Enid conhece David Clowes	62
Figura 6 – Primeira (esq.) e segunda visita à casa de Josh	64
Figura 7 – Rebecca visita Josh	65
Figura 8 – Enid e Rebecca no quarto de Enid no capítulo 3, “Punk Day”	67
Figura 9 – Enid desconversa sobre o teste para a universidade	68
Figura 10 – Os quadrinhos finais do capítulo 6, “The Norman Square”	69
Figura 11 – Enid avista Rebecca antes de partir	72
Figura 12 – Josh desce do carro de Enid	75

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 O UNIVERSO DE <i>GHOST WORLD</i>	14
2.1 <i>BABY BOOMERS</i> E <i>SLACKERS</i> : CONFLITO GERACIONAL	14
2.2 <i>GHOST WORLD</i> E A ARTE DE DANIEL CLOWES	18
2.3 <i>GHOST WORLD</i> : ESTADO DA ARTE	25
3 GÊNERO, IDENTIDADE E SUBJETIVAÇÃO	33
3.1 FEMINISMO E POLÍTICA DE IDENTIDADE	33
3.2 PÓS-ESTRUTURALISMO E O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO	38
3.3 PERFORMATIVIDADE E POLÍTICA PÓS-IDENTITÁRIA.....	44
4 O DEVIR FEMININO EM <i>GHOST WORLD</i>	51
4.1 METODOLOGIA.....	51
4.2 A FRONTEIRA DAS JANELAS E O EXTERIOR CONSTITUTIVO	52
4.3 A PERFORMATIVIDADE COMO REITERAÇÃO TRANSFORMADORA	57
4.4 O IMPERATIVO HETEROSSEXUAL	61
4.5 OS DEVIRES HOMOAFETIVOS	66
4.6 (TRANS)FORMAÇÕES SUBJETIVAS	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	77
REFERÊNCIAS.....	80

1 INTRODUÇÃO

Durante o planejamento e a produção deste trabalho, seguiam-se à menção do título *Ghost World* reações que, em geral, expressavam certa ordem de confusão. Defini-lo como o filme estadunidense lançado em 2001 e estrelado por Thora Birch, Scarlett Johansson e Steve Buscemi às vezes lograva sorrisos de reconhecimento e afeição pela história; em alguns casos, a associação a ele era imediata. Por outro lado, identificar *Ghost World*¹ como a *graphic novel* de Daniel Clowes – que originou a adaptação cinematográfica e consiste no objeto de estudo da presente monografia – pouco comunicava às pessoas. Apesar de ser considerada a obra mais célebre do cartunista estadunidense, a fama de ambos é limitada a um público relativamente restrito de fãs de histórias em quadrinhos (HQs), entre os quais nem mesmo a autora deste trabalho se encaixa propriamente. Logo, cada questionamento sobre o tema desta monografia passou a acompanhar um suspiro que reunia fôlego para uma breve contextualização.

Ghost World surgiu no início da década de 1990 e conta a história de duas melhores amigas, Enid Coleslaw e Rebecca Doppelmeyer. Situadas no hiato entre o fim do ensino médio e o ingresso na universidade ou no mercado de trabalho, as meninas passam o tempo assistindo televisão e vagando pelo subúrbio onde vivem, preenchendo seus dias com personagens e situações que lhes parecem fantásticas em sua ordinaryidade. Pontuam suas incursões cotidianas diálogos que traduzem uma fascinação irônica pelo entorno em que vivem. Ao longo do verão, porém, os processos pessoais das adolescentes passam a divergir cada vez mais um do outro, resultando em desejos, prioridades e planos para o futuro que entram em conflito. Esses atritos levam a um intenso processo de diferenciação que implica na deterioração e, finalmente, na dissolução dessa amizade.

Esta pesquisa pretende investigar quais são as estratégias pelas quais o feminino é concebido em *Ghost World*, compreendendo que as dimensões desse gênero na *graphic novel* só podem ser consideradas em termos processuais, através de conceitos como performatividade, processo de subjetivação e devir. Muito se destaca na narrativa a questão da processualidade, pela exploração das angústias que marcam a transição para uma nova configuração de si. Ao atentarem à adolescência de Enid e Rebecca, autores como Canis e Canis (2005) e Thurschwell (2013) indicam a propriedade da obra para o estudo dos

¹ A *graphic novel* foi traduzida para o português e lançada no Brasil em 2011, pela Gal Editora, com o título de *Mundo Fantasma*. Neste trabalho, optou-se pelo uso do título original por se tratar da referência pela qual a obra é mais conhecida.

processos de subjetivação. Outra característica frequentemente ressaltada pela crítica e pelo público é o protagonismo de personagens femininas (PARILLE, 2013), que constituem um perfil minoritário no contexto dos quadrinhos. Contudo, faltava pensar a sobreposição desses dois aspectos na história, apresentando um estudo do feminino em trânsito, que existe em devir. É nessa direção que este trabalho se encaminha.

Delinhou-se como objetivo geral desta monografia analisar o feminino em processo na *graphic novel Ghost World*, entendido sobretudo a partir dos aportes de Butler (2010; 2013), da teoria *queer*, apresentada por Louro (2001), e dos conceitos relativos aos processos de subjetivação, conforme Guattari e Rolnik (2011). De forma mais específica, intentou-se localizar o *corpus* no contexto histórico e social recente dos Estados Unidos, bem como no universo das HQs no país; apurar a emergência e o desenvolvimento da noção de gênero no âmbito do feminismo, culminando na sua ampliação para além do binário masculino/feminino; traçar paralelos entre essa definição do conceito e os processos de subjetivação; e, finalmente, identificar aspectos que expressem essas relações nas narrativas de Enid e Rebecca.

Vários motivos justificam a pesquisa sobre *Ghost World*. Em primeiro lugar, considerou-se a originalidade do trabalho: ainda que o número de estudos brasileiros e estrangeiros sobre a história seja muito limitado, dentre aqueles previamente produzidos, a maior parte se concentra na análise da adaptação cinematográfica. Além de compilar uma série de temas e técnicas recorrentes nas obras de Daniel Clowes, a *graphic novel* captura o cenário desanimador e, do ponto de vista micropolítico, cada vez mais totalitário que se instaurava nos Estados Unidos na década de 1990 – e cujos efeitos repercutiam principalmente sobre os jovens. Nesse sentido, ela é uma boa porta de entrada para o trabalho do cartunista ao mesmo tempo em que se coloca como um produto cultural relevante.

O subcapítulo de estado da arte também evidenciou que os quadrinhos constituem um ramo recente de pesquisa acadêmica no Brasil, cuja produção se encontra majoritariamente voltada ao estudo dos títulos *mainstream*. Esta monografia contribui para a ampliação e diversificação desse campo pela análise de uma obra do circuito alternativo, levantando questões sobre *Ghost World* e esse nicho criativo que podem ser exploradas em trabalhos posteriores.

Compreender os processos de subjetivação de Enid e Rebecca com vistas à sua condição adolescente seria suficiente para render um trabalho instigante. Entretanto, investigar a questão feminina se apresenta como uma oportunidade de enriquecer a análise de *Ghost World* a partir de um aspecto que ainda carece de estudos aprofundados. O

levantamento preliminar de monografias, dissertações e teses realizado para a elaboração do projeto retornou poucos trabalhos dedicados à análise de personagens femininas, seja na literatura, seja no audiovisual ou em peças jornalísticas e publicitárias. No que diz respeito à figura feminina nos quadrinhos, os estudos existentes (também limitados em número) geralmente se focam nas super-heroínas das gigantes Marvel e DC Comics. Sendo assim, o presente trabalho contribui particularmente com a pesquisa de gênero aplicada à Comunicação Social – área na qual a autora da monografia gostaria de se aprimorar –, e o faz por uma perspectiva que excede os papéis sociais e padrões de comportamento para considerar o gênero enquanto dimensão de produção de subjetividade.

Agrega-se a essas justificativas um fator pessoal, que foi central para a determinação do foco e o desenvolvimento da análise como ela aqui se apresenta. Prestes a mergulhar no limbo ocupacional entre a universidade e o que quer que se siga a ela, a autora deste trabalho encerra sua trajetória como graduanda em meio a um processo semelhante àquele que Enid e Rebecca vivenciam. Sem um destino certo a lhe aguardar nos próximos meses, ela está aprendendo a importância, a beleza e a fragilidade da existência em fluxo. De certa forma, eleger *Ghost World* como objeto de estudo foi também um movimento de formação pessoal (logo, política): ao longo de um ano, debruçei-me sobre essa história em uma conexão produtiva com os temas abordados nela e no aporte teórico selecionado para analisá-la, exercitando, mais além das horas de estudo, uma visão crítica sobre o que tornar-se alguém – e alguém feminino – pode vir a significar.

Este trabalho se divide em 5 capítulos, dos quais o primeiro consiste nesta introdução. A seção seguinte se ocupa do contexto de *Ghost World*. Primeiramente, ela aborda o conflito geracional entre *baby boomers* e Geração X para compor uma breve contextualização dos Estados Unidos nas últimas décadas do século XX, embasada por Grossberg (2001) e Giroux (1994; 2003). Essa incursão tem por objetivo ampliar o entendimento da criação de *Ghost World* e da carreira de Clowes – que se confunde com o próprio percurso das HQs alternativas estadunidenses. O enredo da *graphic novel*, bem como seu lugar na obra do cartunista, está explicitado em um segundo momento deste capítulo. Realçando características autorais no trabalho de Clowes, Wolk (2007) traz conceitos e sistematizações importantes para situá-lo no universo dos quadrinhos contemporâneos. O capítulo 2 possui ainda um mapeamento da produção acadêmica existente sobre *Ghost World*, integrado por textos que sugerem coordenadas pertinentes ao estudo da obra.

O terceiro capítulo concentra-se em oferecer conceituações acerca de gênero e processos de subjetivação, sinalizando associações úteis à análise proposta. Autoras como

Scott (1990), Louro (1997) e Nicholson (2000) contribuem para a revisão do contexto histórico no qual o feminismo e o conceito de gênero se desenvolveram. Resgatando as ideias de Foucault e Derrida, Scott (1988) introduz o diálogo entre a teoria feminista e o pós-estruturalismo, tensionado pelo questionamento da concepção clássica de representação. Apresenta-se a noção de subjetividade pela perspectiva de Guattari e Rolnik (2011) para, então, conectá-la à teoria da performatividade de Butler (2010; 2013) e aos princípios dos estudos *queer*.

O quarto capítulo é dedicado à análise do objeto. Introduzido pela exposição da metodologia, que inclui a composição em série das análises, ele se subdivide em outras cinco partes que abarcam elementos relevantes à reflexão proposta. Em linhas gerais, figuram entre eles a relação entre os cenários internos e externos; a circularidade e a repetição como estratégias narrativas; a relação de Enid e Rebecca com as figuras masculinas da história; a presença da homoafetividade como devir que atravessa as protagonistas; e a separação das meninas ao fim da trama. A articulação desses itens constrói duas respostas diferentes para a questão do feminino em processo, expressas em Enid e Rebecca e sintetizadas em uma série conclusiva.

A trajetória de desenvolvimento da pesquisa é retomada nas considerações finais, que revisam os principais resultados derivados das análises e comentam outros caminhos possíveis para o aprofundamento das questões levantadas aqui.

2 O UNIVERSO DE *GHOST WORLD*

Em mais de um aspecto, *Ghost World* pode ser considerado um produto de seu tempo. Do cenário no qual a história se passa ao perfil e à ação das protagonistas, o “mundo fantasma” reflete o *zeitgeist* que, em termos gerais, atravessava a juventude estadunidense ao final do século XX. Da ressaca do intenso crescimento econômico do pós-guerra, emergiu uma geração de jovens sem objetivos de vida, indiferentes à política e, quando empregados, ocupando funções improdutivas – uma definição segundo os parâmetros da ética capitalista e das gerações que os precederam.

Neste capítulo, antes de adentrar estritamente na *graphic novel*, realiza-se uma breve contextualização do cenário sociopolítico dos Estados Unidos até meados da década de 1990. Focada nos efeitos de um conflito geracional específico, ela visa aprofundar o entendimento da paisagem da história e do lugar social e cultural no qual suas protagonistas se enquadram. Segue-se uma introdução à *Ghost World* e ao trabalho de Daniel Clowes, situando-o no meio das histórias em quadrinhos, para então apresentar a revisão da literatura já produzida sobre a história, que deve orientar a análise proposta neste trabalho.

2.1. *BABY BOOMERS* E *SLACKERS*: CONFLITO GERACIONAL

O nome da geração *baby boomer* deriva do salto populacional registrado nos Estados Unidos no período imediatamente após a Segunda Guerra Mundial. O *baby boom* ampliou os efeitos da expansão econômica em curso no país na época, da qual também é resultante. Durante toda a década de 1950 até o início dos anos 1960, a chamada “era de ouro” do capitalismo foi marcada pelo aumento da produtividade, da classe média e do consumo, além de progressivos cortes tributários. O cenário próspero, aliado ao retorno dos soldados estadunidenses do combate, levou muitos casais a constituírem família: o nascimento de aproximadamente 75 milhões de norte-americanos entre 1946 e 1964 estimulou a migração das cidades para os subúrbios, acarretando incentivos do governo em moradia, educação e edificação de centros de compras². Ao contrário de seus pais e avós, portanto, os *baby boomers* cresceram em um ambiente livre das dificuldades e tensões causadas por crises como a Grande Depressão e as guerras mundiais.

² BABY BOOM. In: DICIONÁRIO Merriam-Webster. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/baby%20boom>>. Acesso em: 14 set. 2014.

Quando os primeiros estratos do grupo começaram a sair da adolescência, ao longo das décadas de 1960 e 1970, seus estilos e preferências influenciaram fortemente a cultura nacional e deram início à efervescência de ativismos sociais e políticos que culminou no movimento da contracultura. Uma das características mais distintas da geração *baby boomer* em relação às anteriores foi, inclusive, a construção de uma retórica de mudança baseada na juventude de seus membros. Nunca antes essa faixa etária fora tão idealizada pelos mais velhos e pelos próprios jovens:

A juventude se tornou a alegoria da fé universal no futuro. Os *baby boomers*, é claro, mais do que qualquer outra geração, personificaram isso. Essa era a geração que, de certa forma, encerraria a história porque realizaria o Sonho Americano. As crianças se tornaram, de fato, uma espécie de garantia simbólica de que os Estados Unidos ainda tinham um futuro, ainda acreditavam em um futuro, e era crucial ao país investir sua fé nesse futuro.³ (GROSSBERG, 2001, p. 133, tradução nossa)

Eventualmente, a maturidade alcançou os *baby boomers*. Tratando-se de uma geração que, de forma geral, investira tantos esforços em se definir em função de sua juventude, era previsível o choque contra a geração seguinte, que veria construído em torno de si um outro ideal. O resultado dessa tensão surgiu nos anos 1980, quando a mídia estadunidense começou a falar na Geração X. Comparativamente menor em termos demográficos, constituída por cerca de 55 milhões de pessoas nascidas desde os anos 1960⁴, seus integrantes majoritários eram jovens de vinte e poucos anos, “caracterizados como *slackers* entediados, desmotivados, que sentem que têm direito a tudo, reclamam muito, querem ser entretidos mais do que educados e são cada vez mais conservadores”⁵ (GROSSBERG, 2001, p. 119, tradução nossa). O autor explica que essa definição conforma uma tentativa dos *baby boomers* de reivindicar para si a propriedade de determinar a juventude “adequada”, da qual eles mesmos – ontem jovens radicais, hoje adultos racionais – eram o parâmetro (GROSSBERG, 2001).

O termo *slacker*, que tradicionalmente designava os desertores do serviço militar, passou a identificar indivíduos que falhavam em viver – ou deliberadamente se abstinham de fazê-lo – de acordo com a ética do trabalho, evitando o emprego e demonstrando falta de

³ Youth became the trope of the universal faith in futurity. The baby boomers, of course, more than any generation, embodied it. This was the generation that was in a sense to bring history to an end because it would realize the American Dream. Children became, in fact, a kind of a symbolic guarantee that America still had a future, that it still believed in a future, and that it was crucial to America to invest its faith in that future.

⁴ Diferentemente da geração *baby boomer*, não existe um consenso claro entre sociólogos e demais acadêmicos em relação às datas que delimitam a Geração X. Genericamente, ela compreende os nascidos entre as décadas de 1960 e 1980. Neste trecho, foi empregada a estimativa demográfica fornecida por Grossberg (2001).

⁵ “[...] characterized as bored, unmotivated slackers who feel entitled to everything, who whine a lot, who want to be entertained rather than educated, who are increasingly conservative [...]”

ambição. Também se mostravam indiferentes em relação às questões sociais e políticas⁶. Na análise de Marlovits (2013) de *Slacker* (1991), filme de Richard Linklater que popularizou o estereótipo, a figura é descrita como uma afronta ao ideal cultural do individualismo heroico e produtivo. “A habilidade do *slacker* de agir (certo) é limitada, e *ainda assim*, eles irritantemente perdem seu tempo *com satisfação*”⁷ (MARLOVITS, 2013, p. 152, tradução nossa). Complacentes e distraídos, perdidos em minúcias cotidianas e se recusando a performar a crise e a reação que mobilizam os heróis e articulam a narrativa coesa, com começo, meio e fim, os *slackers* sublinham “um profundo sentimento de desorientação cultural”⁸ (MARLOVITS, 2013, p. 152, tradução nossa), advindo do deslocamento do pensamento teleológico no período pós-moderno.

Essa atitude passiva se engendrou, como traz Giroux (1994), com a recessão do *boom* econômico estadunidense em favor de um cenário de desaceleração do crescimento, que não tinha perspectivas de retomada nas décadas imediatamente posteriores e configurava um contexto cada vez menos animador e estável. Giroux (1994) explica que, a fim de manter a competitividade na economia global, muitas empresas adotaram um regime de contenção de custos de produção: proliferaram trabalhadores empregados em serviços de meio turno, muitas vezes sem benefícios ou garantias trabalhistas, e a juventude passou a enfrentar expressivas taxas de desemprego. “Para a maioria dos jovens contemporâneos, a promessa de mobilidade econômica e social não retém mais os apelos legitimadores oferecidos aos jovens das gerações anteriores. Os sinais de desespero entre essa geração estão por toda a parte”⁹ (GIROUX, 1994, tradução nossa). Durante toda a década de 1990, a juventude corresponderia ao grupo mais afetado pela pobreza nos Estados Unidos (GROSSBERG, 2001).

Crescendo na trilha do envelhecimento dos *baby boomers*, a Geração X arcou ainda com o início de uma série de restrições que as novas demandas da geração anterior – tocantes principalmente à previdência social e aos auxílios de saúde – contribuíram para articular no âmbito da agenda política e social mais ampla. Entre as tendências que se seguiram, tomando um rumo mais sombrio e pessimista ao longo dos anos 1990, estavam, por exemplo,

[...] cortes na contribuição do Governo Federal à educação; reprimendas populares contra impostos locais e obrigações para apoio à educação (de modo que gastemos

⁶ SLACKER. In: DICIONÁRIO Merriam-Webster. Disponível em: <<http://www.merriam-webster.com/dictionary/slacker>>. Acesso em: 14 set. 2014.

⁷ “[...] the slacker’s ability to act (right) is curtailed, and *still* they, most irritatingly, fritter their time away *happily* anyway.”

⁸ “[...] a deep sense of cultural confusion.”

⁹ “For most contemporary youth, the promise of economic and social mobility no longer warrants the legitimating claims it held for earlier generations of young people. The signs of despair among this generation are everywhere.”

significativamente menos, ajustado à inflação, por estudante do que gastávamos nas décadas anteriores); a retórica alarmante do fracasso do ensino público; a crescente detenção de crianças em prisões e instituições psiquiátricas; a sistemática retirada de liberdades civis dos jovens, muitas das quais foram obtidas nos anos 1960. [...] escolas de todos os níveis estão cada vez mais envolvidas na regulação da vida cotidiana dos alunos. O ensino superior está cada vez mais restrito às classes elevadas. [...] Assistimos, como muitos críticos já apontaram, à extraordinária, e, em minha opinião, imperdoável comercialização e comodificação da juventude.¹⁰ (GROSSBERG, 2001, p. 117, tradução nossa)

Grossberg (2001) observa que todos esses fenômenos exigiram e fomentaram uma mudança ainda mais significativa na percepção da sociedade estadunidense sobre a juventude. Até então símbolos privilegiados do futuro e do progresso, que deveriam ter a inocência preservada da corrupção pela cultura popular e pelo declínio da família, as crianças e os jovens passaram a ser encarados como uma espécie à parte que os Estados Unidos estavam falhando em civilizar. Quando o país quebrou o ritmo de 15 anos de decréscimo na população adolescente, em 1992, a retórica reproduzida na mídia a respeito desse grupo anunciava uma epidemia de violência, consumo de drogas, gravidez precoce e suicídios entre os jovens (GROSSBERG, 2001). Muito menos abordada, porém, era a crucial participação dos adultos nesses fenômenos – sobre os quais a cobertura midiática é acusada por Grossberg (2001) de imprecisão e sensacionalismo –, bem como sua responsabilidade na manutenção de um cenário propício para a multiplicação de crises sociais¹¹.

Segundo Grossberg (2001), a exploração desses “transtornos” sociais atuou no reforço de agendas macropolíticas em voga, como a internação compulsória, a guerra às drogas e o ataque ao *welfare state*. A estratégia cristalizou a ideia de que a juventude era não somente um perigo para si mesma, responsável pelos próprios problemas, como também representava uma ameaça à ordem social, urgindo disciplina e vigilância (GROSSBERG, 2001). Em consonância com as ideias de Giroux (2003), para quem “a juventude hoje simboliza [...] uma população sob o sítio de uma ordem dominante ávida para apagar sua responsabilidade com

¹⁰ [...] cuts in the Federal Government’s contribution to education; popular backlashes against local taxes and bond issues to support education (so that we spend significantly less, adjusted for inflation, per student than we did in previous decades); the panicked rhetoric of the failure of public education; the increasing incarceration of children both in prisons and mental institutions; the systematic withdrawal of the civil liberties of youth, many of which were gained in the 1960s. [...] schools at all levels are increasingly involved with the regulation of students’ everyday lives. Higher education is increasingly being restricted to the upper-middle classes. [...] We have witnessed, as many critics have pointed out, the extraordinary and, in my opinion, unforgivable commercialization and commodification of youth.

¹¹ Os dados trazidos por Grossberg (2001) indicam que, na década de 1990, embora os casos mais recorrentes de violência envolvendo jovens na mídia fossem de jovens contra jovens – e cujas causas eram atribuídas à influência de estilos musicais como o *heavy metal* e dos videogames –, os adultos eram responsáveis por 75% dos assassinatos de crianças e adolescentes nos Estados Unidos. Não havia evidências consistentes sobre o maior consumo de drogas entre jovens no país, e estatísticas sugeriam que uma porcentagem assustadoramente alta das gestações adolescentes eram resultantes de relações sexuais (consentidas ou não) com homens adultos (GROSSBERG, 2001).

um futuro democrático”¹² (GIROUX, 2003, p. 160, tradução nossa), Grossberg (2001) relaciona a “guerra aos jovens” ao projeto neoliberal que visa, em última instância, ao desaparecimento do social pela descrença generalizada e consequente desinvestimento dos cidadãos na política e suas instituições.

Paralela e simultaneamente à campanha contra a juventude, aparenta estar em curso nos Estados Unidos um processo mais amplo de desconstrução da sociedade moderna e do sujeito liberal a partir do gradual apagamento dos pilares que os sustentam: o trabalho, a cidadania e o investimento no futuro (GROSSBERG, 2001). Destaca-se como fator relevante nessa manobra a centralidade assumida pelo capital financeiro na economia contemporânea – o que vem promovendo, pela desvalorização do trabalho e da produção em favor de uma nova organização erguida sobre o crédito e o consumo, a proliferação de empregos mal remunerados e do desemprego e, finalmente, a marginalização social e política da infância e da juventude (GROSSBERG, 2001).

Concebida durante a década de 1990 e protagonizada por adolescentes nascidas nos anos 1970, *Ghost World* insere-se nesse contexto incorporando a incerteza e a angústia em relação ao futuro entre seus principais eixos temáticos. A história é ambientada em um subúrbio habitado por personagens ociosas ou presas em empregos de baixa qualificação. As figuras adultas são, via de regra, percebidas por Enid e Rebecca como reflexos de um futuro desanimador rumo ao qual elas parecem inevitavelmente se dirigir. A situação temporal entre o ensino médio e o que quer que se siga a ele na vida das protagonistas também constrói a sensação de vazio e desorientação que permeia a história. Ainda, a constante presença da televisão na rotina das adolescentes pontua seu cotidiano com a retórica alarmista dos telejornais e com a insipidez do entretenimento de massa. Para estabelecer relações mais precisas com o cenário histórico e sociopolítico aqui exposto, faz-se necessária a apresentação da *graphic novel* e do contexto de sua criação.

2.2. *GHOST WORLD* E A ARTE DE DANIEL CLOWES

Nascido em Chicago em 1961, Daniel Clowes graduou-se em Belas Artes pelo Pratt Institute de Nova Iorque em 1984. Após um ano trabalhando como ilustrador *freelancer*, tendo desenhos publicados na extinta revista *Cracked*, criou sua primeira história em quadrinhos: as aventuras humorísticas do detetive particular Lloyd Llewellyn, que

¹² “Youth now symbolises [...] a population under siege by a dominant order eager to erase its responsibility to a democratic future.”

parodiavam os filmes *noir* da década de 1950. Após o envio de cópias pessoais da HQ para *feedback* à Fantagraphics Books, a editora ofereceu a Clowes uma revista em quadrinhos dedicada à personagem. *Lloyd Llewellyn* foi lançada em 1986 e, como muitas revistas menores da época, era editada em preto e branco. As vendas não foram satisfatórias, e, após seis edições, a HQ foi descontinuada.

Em 1989, Clowes criou a *Eightball*, uma nova revista cujo diferencial era a compilação de diversas histórias independentes. Em cada edição, o leitor encontrava quadrinhos em tiras, HQs de página única, histórias curtas e ficções mais densas e longas, continuadas nas edições seguintes. Além de percorrer o caminho do humor ao drama e às narrativas surreais, Clowes adequava o visual dos desenhos ao tom das histórias, entregando estilos variados que destacavam o caráter antológico da revista¹³. Publicada também pela Fantagraphics, a *Eightball* foi editada até 2004, totalizando 23 números, e firmou Clowes como um importante cartunista da atualidade. Praticamente todas as suas obras foram lançadas na revista, que ganhou duas antologias e é considerada uma das mais bem-sucedidas plataformas dos quadrinhos alternativos contemporâneos.

Consagrada desde os anos 1990 como referência no ramo das HQs alternativas nos Estados Unidos – publicando, além de Clowes, o trabalho de Chris Ware, Peter Bagge, Joe Sacco e dos irmãos Hernandez –, a Fantagraphics buscava na época estabelecer-se no mercado dos quadrinhos apostando em gêneros quase inexplorados pelas grandes editoras, que veiculavam principalmente histórias fantásticas de super-heróis. Ela foi uma das pequenas empresas que surgiram em decorrência do sistema de mercado direto, que teve um grande impacto na indústria das HQs a partir dos anos 1970 (WOLK, 2007). Até então, os produtos eram comercializados em bancas de jornal, mercearias e farmácias, onde não havia espaço para o armazenamento de edições antigas. O material que não era vendido retornava às editoras, frequentemente em más condições. Também vigorava a regulação da Comics Code Authority, entidade criada pela própria indústria na década de 1950 com o objetivo de orientar e filtrar o conteúdo das HQs estadunidenses, por força do discurso de que as histórias “moralmente suspeitas” contribuíam para a delinquência juvenil (WOLK, 2007).

Coube ao movimento das HQs *underground* da década de 1960, alinhado ao contexto da contracultura, a introdução de “um modelo comercial financeiramente viável para a criação e produção dos chamados quadrinhos de propriedade do autor, que não eram restringidos

¹³ A partir da edição número 19, lançada em 1998, a *Eightball* passou a consistir em uma narrativa única, além de ser editada nas dimensões de uma revista tradicional e 100% colorida.

pelas políticas ou formatos editoriais adotados pela grande indústria”¹⁴ (STEIN, MEYER & EDLICH, 2011, p. 515, tradução nossa). Antes baseado em uma rede informal de *head shops* e lojas de música nas quais as revistas eram distribuídas, o modelo de comércio deu origem às gibiterias, lojas especializadas de distribuição não retornável de HQs. Nesse espaço de nicho, a estimativa da demanda era mais precisa, o que reduzia os riscos de prejuízo. As editoras passaram então a negociar seus produtos diretamente com as lojas a preços mais baixos, com a condição de não devolução das edições que não fossem vendidas (WOLK, 2007).

O novo modelo teve desdobramentos importantes. Primeiro, ele possibilitou a permanência em catálogo das edições passadas de HQs em série, o que levou os escritores a prezar mais pela continuidade e consistência das tramas (STEIN, MEYER & EDLICH, 2011) e propiciou a formação de uma comunidade de colecionadores e aficionados. Como foi o caso da Fantagraphics, ele também gerou a proliferação de editoras independentes que negociavam exclusivamente com gibiterias – fenômeno que, por sua vez, tornou mais viável a publicação de projetos artísticos e menos convencionais, que não seriam rentáveis em bancas de jornal (WOLK, 2007). A longo prazo, isso acarretou a diversificação dos formatos dos produtos (STEIN, MEYER & EDLICH, 2011), dentre os quais o mais notável a emergir foi provavelmente a *graphic novel*. O termo foi popularizado pelo cartunista Will Eisner no fim dos anos 1970 e, ainda hoje, não há consenso acerca da sua definição¹⁵; em linhas gerais, ele designa HQs de narrativas mais longas e elaboradas, publicadas em volumes ou em volume único. Tanto pelo nome quanto pelo formato, a *graphic novel* contribuiu de forma decisiva para a entrada dos quadrinhos em espaços mais tradicionais, como livrarias e bibliotecas.

Enquanto estratégia para compilar HQs em série, a *graphic novel* abriu aos autores independentes e de menor tiragem oportunidades reais de viver de suas obras, pois “se você produzisse edições suficientes para encher uma brochura, ela permaneceria em catálogo e renderia lucro enquanto novos leitores se interessassem pelo seu trabalho”¹⁶ (WOLK, 2007, p.

¹⁴ “[...] a financially viable business model for the creation and production of so-called creator-owned comics, which were not restricted by the editorial policies or publishing formats adopted by the mainstream industry.”

¹⁵ Stein, Meyer e Edlich (2011) estão entre os autores que problematizam o termo *graphic novel*, observando que muitos estudiosos o compreendem como um rótulo que promete maior sofisticação narrativa à HQ sem necessariamente dizer muito sobre a história em si. De fato, muitas obras normalmente enquadradas como *graphic novels* não são nem mesmo ficções, como é o caso dos quadrinhos (auto)biográficos *Maus: a História de um Sobrevivente* (1991), de Art Spiegelman, e *Persépolis* (2000), de Marjane Satrapi. Os autores explicam que a indeterminação terminológica é sintomática do recente ingresso dos quadrinhos no meio acadêmico, que forçou a adoção de jargões próprios de outras áreas para sua análise. O próprio Clowes (2013) se manifesta cético em relação ao termo por considerá-lo “pretensioso” e impreciso. Apesar de remeter a um leque relativamente amplo de obras, para todos os efeitos, ele será empregado neste trabalho pela popularização que alcançou.

¹⁶ “[...] if you finished enough issues to fill a squarebound paperback, it could stay in print and bring in money as long as new readers still became interested in your work.”

43, tradução nossa). Para as editoras que os publicavam, o formato representou uma alternativa de sustentação econômica que contrabalançava o investimento em projetos menos comerciais – e eventualmente, ele também foi aproveitado pelas grandes companhias para render ganhos adicionais. Por volta dos últimos anos da década de 1990, o lucro advindo dos livros em quadrinhos operou uma grande inversão na indústria: “ao invés das brochuras serem uma forma de render lucro extra em cima de HQs de sucesso, as HQs periódicas se tornaram uma forma de amortizar os custos de produção dos livros os quais integravam”¹⁷ (WOLK, 2007, p. 46, tradução nossa).

O período coincide com o lançamento de *Ghost World* como *graphic novel* pela Fantagraphics, em 1998, para o sucesso instantâneo junto ao público estadunidense. Ela foi a segunda HQ seriada a surgir na *Eightball*, seguindo-se ao suspense *Like a Velvet Glove Cast in Iron*¹⁸, e figurou na revista entre as edições número 11 (lançada em junho de 1993) e 18 (lançada em março de 1997). Percebendo que *Like a Velvet Glove Cast in Iron* – dividida em dez partes e com várias personagens – fora um projeto muito ambicioso para o formato da publicação, Clowes decidiu simplificar a situação dramática de *Ghost World* centrando-a em duas personagens principais, limitando o espaço no qual a história se desenrola e estruturando-a em episódios autônomos (CLOWES, 2013).

Dessa resolução, surgiram as adolescentes Enid Coleslaw e Rebecca Doppelmeyer; um subúrbio americano genérico; e uma costura de acontecimentos do verão em que as protagonistas se encontram à deriva, distribuídos na *graphic novel* em oito capítulos. Recém-egressas do ensino médio e sem saber ao certo o que vão fazer dali em diante, Enid e Rebecca assistem a programas quaisquer na televisão, visitam lanchonetes que se prometem *vintage* e circulam sem rumo pela cidade, colecionando personagens e situações bizarras. Dos ex-colegas egocêntricos e meninos com quem se envolveram aos desconhecidos com quem cruzam, passando pelos produtos e artistas da mídia de massa, todos são observados sob os olhares críticos das duas meninas.

Desde o início, Enid se destaca como a figura mais peculiar de *Ghost World*: interessada pelo anacrônico e pelo *underground*, ela experimenta constantemente com a própria aparência e não tem medo de dizer o que pensa. Embora seja sua melhor amiga, ela mesma considera Rebecca alguém mais adequada ao *mainstream*, e, de fato, a personagem aparece como a parte mais contida e “convencional” da dupla. Gradualmente, o foco da

¹⁷ “[...] instead of trade paperbacks being a way to capitalize further on successful comics, periodical comics became a way to amortize the cost of producing the books of which they were components.”

¹⁸ A obra foi lançada no Brasil em 2002 pela Conrad Editora, com o título *Como uma luva de veludo moldada em ferro*.

história passa a se fechar nos dramas pessoais de Enid – a tentativa de ingresso na universidade, os sentimentos por Josh, um amigo e interesse amoroso em comum das protagonistas, e, finalmente, seu progressivo distanciamento de Rebecca. A relação entre as duas se torna cada vez mais difícil conforme suas vontades e planos individuais enveredam para direções opostas: enquanto Rebecca adere aos poucos ao perfil e à rotina daqueles que as cercam, trilhando o que parece ser o caminho lógico para a vida adulta, agrava-se em Enid o desejo de se transformar em outra pessoa, num outro lugar, sozinha. A tensão aumenta quando Rebecca percebe que Enid está se mobilizando para tal sem dividir seus planos com ela, e se sente preterida pela melhor amiga.

Ao mesmo tempo, Enid tenta conciliar o conflito entre o desejo de mudança e o apego a símbolos de sua infância e adolescência, o que permite entrever sua aflição em relação ao desconhecido mundo após a escola. Chegando ao fim da trama em estado de agonia, a amizade se encerra com a partida de Enid em um ônibus cuja linha estava há muito tempo desativada. Sem despedidas nem destino certo, ela embarca em um novo começo deixando para trás a familiaridade da cidade, dos antigos hábitos e de rostos como o de Rebecca – que permanece como atendente em uma loja de *bagels* e, agora, namorando Josh.

Considerada a obra mais famosa de Clowes e por vezes comparada ao *Apanhador no Campo de Centeio*, de Salinger (PARILLE, 2013), *Ghost World* foi adaptada para o cinema em 2001, com Thora Birch e Scarlett Johansson nos papéis de Enid e Rebecca¹⁹. Clowes trabalhou em parceria com o diretor Terry Zwigoff na elaboração do roteiro, pelo qual a dupla foi indicada ao Oscar. É principalmente devido ao filme que a história segue sendo uma presença constante na vida do cartunista, como “a única coisa com a qual eu me envolvi que é sempre discutida como algo em si, em seus próprios termos, sem a menção de um criador”²⁰ (CLOWES, 2013, p. 38, tradução nossa). Esse *status* alcançado pela história após a adaptação cinematográfica torna-se especialmente interessante quando situamos a obra de Clowes no universo contemporâneo das HQs estadunidenses, segundo a perspectiva de Wolk (2007).

A partir da segunda metade da década de 1980 – na esteira da publicação de obras revolucionárias como *Maus: a História de um Sobrevivente* (1980), de Art Spiegelman; *O Cavaleiro das Trevas* (1986), de Frank Miller e Klaus Janson; e *Watchmen* (1986), de Alan Moore e Dave Gibbons –, engendraram-se dois importantes movimentos no meio dos quadrinhos nos Estados Unidos. O primeiro foi a sensibilização dos autores para as

¹⁹ O filme foi lançado no Brasil com o título de *Mundo Cão*, e distribuído pela LW em vídeo e DVD como *Ghost World – Aprendendo a Viver*.

²⁰ “It is the only thing I have been involved with that is ever discussed as its own thing, on its own terms, without mention of a creator.”

possibilidades da linguagem escrita. Principalmente pelas limitações espaciais impostas pelos quadros e balões de diálogo, o texto fora até então forçosamente negligenciado em função do enredo e da narrativa. Isso começou a mudar com a introdução de diálogos mais realistas pela “invasão britânica”, encabeçada por Alan Moore (WOLK, 2007).

A outra mudança foi a chamada revolução das HQs independentes²¹, cujo grande legado foi a proliferação de obras criadas por cartunistas “para os quais ‘escrever’ e ‘desenhar’ às vezes nem mesmo pareciam atividades separadas”²² (WOLK, 2007, p. 26, tradução nossa). Tratava-se, na verdade, da consolidação de um *ethos* artístico promovido também pelos quadrinhos *underground*, que valorizava as produções solo em detrimento do trabalho colaborativo (“em linha de montagem”) característico das HQs *mainstream* (STEIN, MEYER & EDLICH, 2011). Na época, elas eram comumente criadas, roteirizadas e ilustradas por pessoas diferentes – que, dependendo do porte da história, formavam uma equipe não muito pequena. A concentração das funções de escrita e desenho em um mesmo profissional foi uma inovação que se refletiu nas obras, provendo-lhes de uma força orgânica e originalidade que boa parte das parcerias escritor/artista carecia.

Uma vez que as HQs alternativas dispuseram de condições econômicas favoráveis para se multiplicarem e reuniram capital cultural suficiente para estabelecer um circuito próprio, ao longo dos anos 1990 intensificou-se a cisma entre duas escolas cada vez mais distintas: a dos quadrinhos *mainstream* e a dos quadrinhos de arte (*art comics*)²³.

Os quadrinhos de arte evitam gêneros, a menos que possam manter deles uma espécie de distanciamento irônico. São quase sempre escritos e desenhados por um único cartunista, e tendem a ser concebidos como livros autônomos, mesmo quando são inicialmente seriados em revistinhas, o que está se tornando cada vez mais raro. Seus estilos visuais são normalmente externos, e às vezes bastante externos, à alçada estilística do *mainstream*, e sua arte carrega muito mais peso narrativo e temático. Os cartunistas de arte frequentemente trabalham muito mais lentamente do que os cartunistas *mainstream* – a finalização de um único trabalho substancial pode levar muitos anos.²⁴ (WOLK, 2007, pp. 27-28, tradução nossa)

²¹ Wolk (2007) sublinha que, a exemplo da cena musical independente (“*indie*”), a qualificação se refere mais à estrutura corporativa envolvida na produção e divulgação das obras do que ao trabalho em si.

²² “[...] for whom ‘writing’ and ‘drawing’ sometimes didn’t even seem like separate activities.”

²³ Apesar da evidente ruptura estilística existente entre essas vertentes dos quadrinhos, Wolk (2007) observa que a escassez de novos super-heróis e a maior autonomia concedida a alguns escritores e artistas do *mainstream* indicam que, mesmo de forma muito limitada, a expressividade propagada pelos quadrinhos de arte está se infiltrando na grande indústria e obrigando-a a revisar algumas estratégias criativas.

²⁴ Art comics avoid genre, unless they can keep it at some kind of ironic remove. They are almost always written and drawn by a single cartoonist, and they tend to be conceived as self-contained books, even when they’re initially serialized in pamphlets, which is becoming increasingly rare. Their visual style is usually outside, and sometimes far outside, the stylistic range of the mainstream, and the art carries a lot more of their storytelling and thematic weight. Art cartoonists often work much more slowly than mainstream cartoonists – it can take many years to finish a single substantial work.

Dentre as características mais importantes sintetizadas pelo teórico nessa definição está o protagonismo atribuído ao autor em toda a extensão do processo criativo – e, em decorrência disso, o destaque ao estilo, que se refere ao conjunto de técnicas que podem não estar inteiramente relacionadas, mas se articulam na composição da obra. É pela preponderância da autoria que os quadrinhos de arte não realmente dividem uma estética comum nem constituem vertentes identificáveis no interior da escola, sendo primariamente definidos em termos negativos em relação ao padrão *mainstream* (WOLK, 2007). O nome do autor e o peso da singularidade atrelada a ele se sobrevém às HQs de arte em si também em termos comerciais, contribuindo para a divulgação e as vendas da obra.

Ainda sob influência do movimento *underground*, uma tendência comum entre muitos cartunistas de arte é o apelo à feiura – não como algo necessariamente agressivo ao olhar, mas como “resultado de uma escolha deliberada de incorporar muita distorção e evitar a beleza estilística convencional”²⁵ (WOLK, 2007, p. 52, tradução nossa). Essa atitude é uma reação política à perfeição e ao sensualismo exacerbado das HQs *mainstream*: por dificultar a projeção de um eu ideal do leitor nos personagens, o feio tem o efeito irônico de incitá-lo a examinar as figuras com mais atenção e distanciamento, propiciando o aprofundamento em diferentes níveis na realidade dramática e opondo-se à “cosmetificação” de possíveis subtextos reacionários (WOLK, 2007).

Na base da aversão ao belo praticada desde os contraculturalistas, portanto, está uma resistência ao “bom” e ao “justo” – mais especificamente, aos ditames moralistas da Comics Code Authority – e a valorização da criação segundo os parâmetros estéticos, éticos e políticos do autor. Para Wolk (2007), a “beleza” própria desse tipo de desenho reside principalmente na sua inserção na narrativa, como componente da intencionalidade do cartunista. Além disso, argumenta-se que a capacidade de encontrar algo de agradável em imagens geralmente consideradas horríveis é *alienante*, na medida em que esses leitores sentem que sua experiência é diferente da dos demais, e, portanto, destaca-os entre eles (WOLK, 2007). Essa sensação reforça o caráter alternativo das HQs que se valem desse recurso, ao mesmo tempo em que ajuda a construir um “senso de nicho” em seu público.

A partir disso, é possível argumentar que a obra e o método criativo de Clowes enquadram-se na vertente dos quadrinhos de arte. Desde o início da carreira, ele foi o criador, escritor e ilustrador das próprias obras. Como o próprio cartunista reconhece, muitas de suas obras projetam questões pessoais: *Ghost World*, por exemplo, retrata com precisão dolorosa

²⁵ “[...] it’s the result of a conscious choice to incorporate a lot of distortion and avoid conventional prettiness in style.”

um estado emocional particular de sua adolescência tardia, no qual ele procurava decidir que tipo de pessoa se tornaria (CLOWES, 2013). A ambiência da história, colorida por um tom pálido de azul, também remete às ruas da Chicago onde ele residia, iluminadas pelas TVs domésticas ao escurecer. Contudo, essa dimensão pessoal de autoria serve apenas como um elemento que não deve reduzir a complexidade da *graphic novel*: ele explica que a composição das personagens e do enredo resultou da convergência espontânea de uma série de pessoas e acontecimentos que cruzaram por sua vida (CLOWES, 2013), que por vezes são difíceis de especificar. A própria escolha por protagonistas femininas também se justifica pela possibilidade de distanciamento de si mesmo, o que complica tentativas reducionistas de interpretação da obra inspiradas pela procura de traços do autor²⁶.

Em *Ghost World* como em várias outras obras de sua autoria, o feio e o bizarro não só se expressam nos desenhos – seus personagens geralmente possuem feições simples e marcadas, com gestual exagerado –, como são tematizados nas narrativas, que pendem para o absurdo, o tragicômico, o decadente e indicam uma ambientação de angústia existencial. O cartunista tem uma baixa tolerância a personagens palatáveis, prezando pela criação de seres humanos plausíveis (CLOWES, 2013). Suas tramas geralmente escapam à categorização pelas fórmulas tradicionais, e, desde *Lloyd Llewellyn*, a abordagem dos gêneros de HQs se dá em condições nas quais eles possam ser transcendidos, subvertidos e parodiados.

A centralização das atribuições criativas e a minúcia dedicada às ilustrações estendeu o tempo de desenvolvimento de seus trabalhos, o que fez com que a *Eightball* obedecesse a um ritmo quase anual de publicação. Finalmente, é notável sua habilidade com a linguagem verbal: a franqueza e a autenticidade dos diálogos entre Enid e Rebecca – que, para muitos, pareciam inacessíveis a um homem adulto – são frequentemente apontados pela crítica e pelos fãs como o maior mérito de *Ghost World* (PARILLE, 2013), o qual a participação de Clowes na elaboração do roteiro adaptado para o cinema se encarregou de preservar.

2.3. *GHOST WORLD*: ESTADO DA ARTE

Tanto no Brasil quanto no exterior, o interesse da academia pelos quadrinhos – que se apresentou de forma mais significativa por volta das últimas duas décadas, e ainda é bastante limitado em comparação a outras mídias de massa, como o cinema – parece estar se

²⁶ “Com cada personagem masculina, eu sinto que ou eu conscientemente tenho que torná-la outra pessoa, ou eu tenho que torná-la eu mesmo. [...] No caso dessas meninas, existe uma certa liberdade. Eu simplesmente não sinto nenhuma conexão com elas. Não sinto como se eu tivesse que representar a mim mesmo.” (CLOWES, 2005, tradução nossa).

ampliando muito lentamente, de modo a abarcar também obras que correm por fora do circuito *mainstream*. Como evidenciaram os levantamentos de referências realizados em repositórios digitais nacionais até o mês de setembro de 2014, a expressiva maioria dos trabalhos que se dedicam à análise de HQs se concentra nas histórias de super-heróis e super-heroínas, fazendo leituras baseadas nas perspectivas da Indústria Cultural e dos Estudos Culturais. No Brasil, também são comuns estudos sobre gibis infantis, como a Turma da Mônica. Além da Comunicação Social, das Artes e das Letras, as áreas da Educação, da Psicologia e das Ciências Sociais demonstram grande interesse por esta mídia, com destaque para as análises de conteúdo e o estudo de suas possibilidades pedagógicas.

Neste cenário, a pesquisa por produções que fundamentassem o aporte teórico aplicado ao objeto de estudo teve muito poucos resultados. A busca por “Ghost World” e “Daniel Clowes” no banco de teses da Capes não retornou registros; as palavras-chave “histórias em quadrinhos” localizaram menos de dez trabalhos dedicados à análise de *graphic novels*. No portal de periódicos da agência, o levantamento foi mais satisfatório, apesar da maior parte dos resultados consistir em resenhas e críticas à adaptação cinematográfica de *Ghost World*. A pesquisa em plataformas internacionais como Google Acadêmico e Scielo tornou particularmente clara, no interior da escassez de artigos sobre a história, o número ainda menor de trabalhos que analisam a narrativa em *graphic novel* – embora Clowes seja muito citado como uma referência das HQs alternativas contemporâneas em livros e trabalhos sobre a história e a forma dos quadrinhos.

O estudo mais compreensivo da obra do cartunista até o momento é *The Daniel Clowes Reader* (2013), que reúne dez HQs, entrevistas sobre a trajetória e o processo criativo de Clowes e doze artigos acadêmicos e críticas sobre seu trabalho e algumas narrativas em específico. O primeiro capítulo do compilado é dedicado exclusivamente à análise de *Ghost World*, contendo também suplementos e anotações sobre a história. No desenvolvimento deste trabalho, a consulta ao livro, ainda não lançado no Brasil, foi limitada aos excertos acessíveis gratuitamente no *site* da Fantagraphics Books, editora do *reader*, e à contribuição de Thurschwell (2013) ao capítulo sobre *Ghost World*, disponibilizada pela autora na plataforma Academia.edu.

Além de trechos de entrevistas e da introdução escrita pelo cartunista à edição especial de *Ghost World*, lançada em 2008, as páginas iniciais do *reader* trazem os comentários de Parille (2013) para traçar um panorama geral do trabalho artístico de Clowes. Sobre os aspectos formais, ele atenta para a estreita articulação entre a narração textual e a narração visual: como foi introduzido na *Eightball*, um elemento importante na construção do tom das

histórias de Clowes é a experimentação de diferentes estilos, culminando na incorporação de personas distintas (sinalizadas pela caligrafia de suas assinaturas) para indicar a transição entre eles (PARILLE, 2013). O crítico também sublinha a prevalência de personagens infantis e jovens nas narrativas do cartunista ao longo dos anos 1990, em um investimento pessoal no estudo da tensão e do embaraço adolescente diante da estranheza dessa condição e da luta para criar uma identidade própria (PARILLE, 2013). A janela etária entre os 18 e os 21 anos é preferida pelo amplo leque de possibilidades aberto nesse período (CLOWES, 2013).

Apesar de obras como *Ghost World* serem frequentemente categorizadas como “histórias de formação” (*coming-of-age stories*), a estrutura clássica desse tipo de narrativa – na qual as personagens atravessam uma mudança dramática da qual surge uma nova identidade ou um senso de maturidade – é desorganizada em Clowes por uma percepção menos romântica de vida. O cartunista acredita em uma certa permanência dos indivíduos que se choca com as expectativas de saltos drásticos de identidade, os quais eles são ensinados a antecipar ansiosamente (CLOWES, 2013). É essa crença que fundamenta sua preferência pelas narrativas episódicas, que “desenfatizam o enredo e a epifania em favor dos eventos menores que constituem a vida cotidiana”²⁷ (PARILLE, 2013, p. 28, tradução nossa).

Para Clowes, mesmo adultos, somos assombrados por nossos egos mais jovens; é possivelmente o medo da maturidade que se esconde sob a fachada *kitsch* dos *hipsters* de suas páginas, refugiados no saudosismo tranquilizador de um passado pessoal ou cultural (PARILLE, 2013). A situação fantasmagórica da adolescência no tempo e no espaço – entre a infância e a idade adulta, entre o lar e a escola e o mercado de trabalho – é o ponto de partida da análise de Thurschwell (2013), que explora *Ghost World* como um retrato dessa condição no contexto da pós-modernidade e do capitalismo tardio. De início, a autora pontua a convergência de dois esquemas temporais distintos no adolescente moderno. Por um lado, ele é a figura que personifica o breve período entre a infância e a maturidade; por outro, é o resultado de um processo iniciado entre o fim do século XIX e o início do século XX, que redefiniu o “adolescente” como um terreno potencial para a delinquência, a rebeldia e o risco social (THURSCWELL, 2013). Eventualmente, ele passou também a acomodar uma identidade, constituída por estilos subculturais determinados como próprios do “jovem”.

Porém, “em *Ghost World*, não é claro se os adolescentes possuem atributos de fantasmas (inumanos, dessubstanciados ou mortais; movendo-se entre diferentes tempos sem vínculos de espaço), ou se a própria sociedade convencional é espectral e irreal – um mundo

²⁷ “[...] deemphasize plot and epiphany in favor of the minor events that make up daily life.”

fantasma da maturidade”²⁸ (THURSCHELL, 2013, p. 149, tradução nossa). Nascido e criado em uma paisagem onde proliferam as imagens virtuais e onde a vivência da história e da cultura é mediada pelo simulacro, o adolescente à procura de si mesmo se vê preso em um mundo no qual a autenticidade é impossível: não existe identidade que ele possa incorporar que já não tenha sido composta, formatada e vendida a muitos outros jovens sem rosto. Quando a própria ideia de autenticidade parece algo totalmente alheio ao presente, a busca por modos mais autênticos de ser o volta para um passado idealizado – seja a própria infância ou alguma era remota –, que o destaque do (e no) momento atual (THURSCHELL, 2013).

Na história, isso se expressa pela insistência de Enid no anacrônico e no *underground*, uma reação à pasteurização da cultura *mainstream* que, inevitável e ironicamente, se dá ao nível do estilo, da mercadoria e da imagem (THURSCHELL, 2013). Contudo, a incorporação do passado pela personagem é consciente da impossibilidade de imersão total, e se dá apesar disso, por se tratar de uma questão de investimento íntimo. A autora relaciona a experiência de Enid ao conceito de *drag* temporal (*temporal drag*) proposto por Freeman (2000), que suplementa o “*drag*” da teoria da performatividade de Butler (2013) ao se focar em seu aspecto geracional. O pensamento de Butler será adequadamente apresentado no capítulo seguinte desta monografia, que discorrerá amplamente sobre a noção de gênero.

No uso de Freeman, o termo “*drag*” está associado à retrogressão e ao peso que o passado impõe sobre o presente – no contexto dos estudos *queer*, à forma como os corpos essencializados rondam não somente as identidades gays e lésbicas, mas também a história política (FREEMAN, 2000). Na temporalidade progressiva da performatividade *queer*, as reiteraões da masculinidade e da feminilidade convencionais (como, por exemplo, aquelas performadas pelas lésbicas *butch* e *femme*²⁹) são “retrógradas”, “anacrônicas”: lidas como meramente citacionais, legitimadoras da autoridade de originais heteronormativos idealizados, elas também remontam às expressões identitárias fortemente presentes na comunidade *queer* das décadas de 1960 e 1970 (FREEMAN, 2000). No entanto, e justamente por essa situação histórica, os signos que as constituem carregam um excesso de significação que por vezes termina solapado nesse pensamento.

A teórica ressalta que a ruptura com os essencialismos e as categorias normativas em favor de identidades de gênero mais fluidas não se dá de forma linear: em vez de uma

²⁸ “In *Ghost World*, it is not clear whether adolescents have the attributes of ghosts (inhuman, insubstantial, or deathly; moving between different times while unanchored by place), or whether conventional society itself is spectral and unreal – a ghost world of adulthood.”

²⁹ Em inglês, *butch* e *femme* descrevem identidades de gênero específicas da subcultura LGBT. Respectivamente, correspondem às mulheres lésbicas que adotam estilos, trejeitos e comportamentos convencionalmente masculinos e femininos.

sucessão horizontal de gerações políticas, é mais produtivo concebê-la como um processo multitemporal, integrado também por corpos nos quais convergem eventos, movimentos e prazeres historicamente localizados. O *drag* temporal, parte constitutiva da subjetividade dotada de uma dimensão superficial, palpável, “é pensado menos no tempo psíquico do indivíduo do que no tempo de movimento da vida política coletiva”³⁰ (FREEMAN, 2000, p. 729, tradução nossa).

Transportando a noção para o contexto de *Ghost World*,

O *drag* temporal pode ser uma outra abordagem dos [seus] anacronismos, que abarcaria as questões da ironia pós-moderna ou do cinismo e reconheceria a necessidade genuína da adolescente de uma nova relação (mesmo que somente pela disjunção temporal fantasiada) com um presente insatisfatório de cuja construção ela não participou.³¹ (THURSCHELL, 2013, pp. 156-157, tradução nossa)

Também Nyong’o (2008) explora os cruzamentos temporais em sua breve análise da adaptação cinematográfica de *Ghost World*, relacionando-a a montagens de época no teatro *queer* contemporâneo. O autor aplica a perspectiva *queer* ao filme com base na identificação de uma subliminar homossexual entre Enid e Rebecca, explicitada na *graphic novel*, e de uma transgeneridade implícita no próprio nome Enid Coleslaw, um anagrama de Daniel Clowes. Para ele, a adoção de estilos anacrônicos por Enid – no caso, o do movimento punk da década de 1970 – não se trata da reciclagem dessas subculturas históricas como *kitsch*, mas consiste em uma reencenação permeada por uma sensibilidade própria que revigora o passado no presente, expressa por meio de “transferências afetivas” (*affective transfers*) (NYONG’O, 2008).

No cenário hipertextual de achatamento e espacialização do tempo histórico, que pode ser “navegado” no acesso a diversas zonas tecnológicas, as transferências afetivas “carregam” e ancoram perspectivas sinestésicas de passado e presente em itens concretos e particulares, performando a desorientação que acompanha as transferências conceituais de uma mídia à outra e buscando perspectivas repolitizadas em meio ao virtual (NYONG’O, 2008). Atores e teóricos relatam surgir, no auge dessa experiência, o que se denomina “descarga de época” (*period rush*) – um sentimento intenso de euforia, perigo ou mesmo medo que acompanha a incorporação bem sucedida de um momento histórico específico. No âmbito da performance *queer*, a reencenação histórica busca menos a representação do que a experiência (*presencing*) do passado, localizando-o diretamente no virtual: “se a reencenação arrisca reificar o passado

³⁰ “[...] thought less in the psychic time of the individual than in the movement time of collective political life.”

³¹ Temporal drag may be another way into *Ghost World's* anachronisms that could bracket questions of postmodern irony or cynicism and recognize the genuine need of the adolescent for a new relationship (even if only through a fantasized temporal disjunction) to an unsatisfactory present she had no part in building.

como ele foi, a transmissão de afeto nos permite reimaginar assim como repetir, inserindo novas subjetividades e novos desejos em paisagens familiares”³² (NYONG’O, 2008, p. 45, tradução nossa). Evidencia-se, assim, a potencialidade de tornar *queer* a “navegação” pelo tempo histórico.

Além de explorar a importância da performance anacrônica em *Ghost World*, Thurschwell (2013) referencia a crítica de Giroux (2003) sobre o filme para indicar a questão da resistência levantada na história. O autor não deixa de reconhecer os motivos da produção de figurar em listas dos dez melhores filmes juvenis de sua década – em boa parte, por “sua tentativa de abordar como a juventude marginalizada tenta negociar, se não resistir, um cenário político e social que a oferece poucas esperanças e ainda menos oportunidades de ver além de seus limites ideológicos e institucionais”³³ (GIROUX, 2003, p. 157, tradução nossa). Entretanto, ele afirma que o filme ainda incorre na despolitização do discurso juvenil ao reduzir os dramas das protagonistas a questões pessoais e não problematizar o papel dos adultos na criação de muitos dos problemas enfrentados diariamente por meninas como Enid e Rebecca:

Ironia, *pathos*, rebelião e diálogos mordazes podem ajudar a capturar o espírito de meninas adolescentes que “replicam”, mas essas representações permanecem absolutamente privadas e inefetivas a menos que sejam situadas no interior de forças sociais, econômicas e políticas mais amplas que ofereçam uma oportunidade de entender a crise da juventude como parte de uma crise maior do trabalho, da agência política, da democracia e do próprio futuro.³⁴ (GIROUX, 2003, p. 157, tradução nossa)

O autor percebe um vazio no que diz respeito à sugestão de alternativas para Enid e Rebecca no mundo tedioso e eviscerado em que estão confinadas, sentido no qual a história reflete a própria sociedade que acusa pelos olhos das adolescentes. Tendo-se em vista as representações populares da juventude em voga nos Estados Unidos desde pelo menos os anos 1980 – caracterizadas pela demonização, sexualização ou comodificação desse grupo –, o posicionamento crítico das adolescentes ressona intimamente com o propósito neoliberal de esvaziar a política pela produção de cinismo e descrença na população, “substituindo qualquer noção viável de resistência e transformação política e social por resignação e angústia”

³² “[...] if reenactment risks reifying the past as it was, the transmission of affect permits us to reimagine as well as to repeat, inserting new subjectivities and new desires into familiar landscapes.”

³³ “[...] its attempt to address how marginalised youth attempt to negotiate, if not resist, a political and social landscape that offers them few hopes and even fewer opportunities to see beyond its ideological and institutional boundaries.”

³⁴ Irony, pathos, rebellion and gritty dialogue may help to capture the spirit of teenage girls who “talk back”, but such depictions remain utterly privatised and ineffectual unless they are situated within broader social, economic and political forces that provide an opportunity to understand the crisis of youth as part of a broader crisis of labour, political agency, democracy and the future itself.

(GIROUX, 2003, p. 160, tradução nossa) e impedindo a tradução de sofrimentos individuais em articulação coletiva.

Por fim, em uma das únicas análises da *graphic novel* encontradas à parte do *Daniel Clowes Reader*, Canis e Canis (2005) discorrem sobre *Ghost World* desde a ótica sartreana, pontuando temas existencialistas na história e na jornada de autodescobrimento de Enid. A escolha da *graphic novel* como objeto de estudo se justifica pela solidão da personagem na trilha rumo a uma maturidade autêntica³⁵ e pela força visual dos desenhos de Clowes, que traduzem a náusea da alienação e desolação da existência explorada pelos existencialistas. Para os autores, a adolescência de Enid a situa no momento existencial por excelência: “[...] ela está no início de uma corda bamba que levará ou a uma maturidade autêntica, cheia de liberdade e assunção de responsabilidade, ou um tipo de imaturidade existencial inautêntica e perpétua, preenchida com sofrimentos silenciosos, temor subliminar e amargura”³⁶ (CANIS & CANIS, 2005, p. 144, tradução nossa).

Imprescindível a essa caminhada é um certo tipo de sofrimento e desespero, sentimentos que impelem os indivíduos à tomada de atitudes significativas no mundo. Sozinha em um mundo absurdo, aparentemente sem sentido e privado de decência humana, Enid não possui nenhuma garantia de que terá uma existência feliz e realizada a menos que assuma o controle da própria vida e busque, em suas ações, criar a realidade na qual deseja viver (CANIS & CANIS, 2005). Neste aspecto, a interpretação dos autores coincide com as declarações de Clowes de que a personagem está longe de ser apenas uma adolescente entediada e sarcástica: o afeto irônico que ela dedica ao *vintage* mal composto das lanchonetes ou aos desconhecidos “estranhos” na rua se trata, na verdade, de uma maneira quase artística de transformar o cenário sem vida do subúrbio em algo interessante.³⁷ “Ela insiste com teimosia, de fato exige, que possa se *divertir* em um mundo revoltante”³⁸ (CANIS & CANIS, 2005, p. 147, tradução nossa). O resultado mais nobre desse processo é o desenvolvimento da sua capacidade de encontrar o fator humano em tentativas obviamente falhas de autenticidade – daí seu gosto pelo bizarro, pelo desajeitado e pelo *underground*,

³⁵ Na adaptação cinematográfica, é acrescido entre os protagonistas Seymour (Steve Buscemi), um colecionador de antiguidades de quem Enid e Rebecca se aproximam após um trote e com quem Enid eventualmente inicia um relacionamento tumultuado. Na *graphic novel*, a personagem aparece brevemente no capítulo 5, “Hubba Hubba”.

³⁶ “[...] she is at the beginning of the tightrope that will lead either to authentic adulthood, full of freedom and embracing responsibility, or a kind of inauthentic, perpetual existential immaturity, filled with simmering, subliminal fear and loathing.”

³⁷ Em entrevistas, Clowes já considerou Enid e Rebecca “as personagens menos entediadas que ele já criou”, porque “sempre transformam tudo em algo interessante” (CLOWES, 2010).

³⁸ “She stubbornly insists, indeed demands, that she will be *amused* in a revolting world.”

cujos produtos cheios de arestas rústicas se opõem à perfeição estética de tudo o que provém da cultura *mainstream*.

Os autores também apontam a abertura de Enid à mudança como o ato último de boa fé demonstrado pela personagem, no sentido sartreano de reconhecer-se como um ser-projeto, sempre em processo (CANIS & CANIS, 2005). O que inicia a história como uma troca constante de visual culmina, além disso, na transformação em um ego mais significativo. A busca do equilíbrio entre conformidade e rebelião, entre submissão à norma e comprometimento com os próprios valores é a grande tensão que atravessa o fim de sua adolescência e eventualmente fundamenta o desgaste de sua amizade com Rebecca. No fim das contas, dizem os autores, a grande mensagem da história é a existência no percurso e a persistência nele, apesar de todos os sofrimentos e contratemplos – “tornar o eu livre, e entregar o seu destino a este eu solto na estrada aberta, consciente, em transformação e verdadeiro”³⁹ (CANIS & CANIS, 2005, p. 150, tradução nossa).

Além de integrarem o repertório de trabalhos acadêmicos mais conhecidos e facilmente acessíveis sobre *Ghost World*, as referências acima foram elencadas neste capítulo de modo a introduzir alguns conceitos e *insights* dos quais esta monografia se apropriará no capítulo de análise. Muitos dos autores supracitados, a exemplo de Thurschwell (2013) e Canis e Canis (2005), chamam atenção para a centralidade do processo e da questão temporal na narrativa de Clowes. Freeman (2000, *apud* Thurschwell, 2013) e Nyong’o (2008) apontam um diálogo entre essas noções e o pensamento *queer*. No capítulo a seguir, serão apresentadas conceituações fundamentais acerca de gênero e processos de subjetivação, a fim de evidenciar a relação entre um e outro e consolidar a perspectiva teórica a partir da qual a análise aqui proposta será elaborada.

³⁹ “Making the self free, then leaving your fate to that self set out on the open road, knowing, transformative, and truthful.”

3 GÊNERO, IDENTIDADE E SUBJETIVAÇÃO

3.1. FEMINISMO E POLÍTICA DE IDENTIDADE

O surgimento do conceito de gênero está diretamente ligado à história do movimento feminista contemporâneo. Em geral, as referências ao feminismo como luta social organizada remetem àquela iniciada no Ocidente, no século XIX, cuja trajetória costuma ser descrita pelos historiadores em uma sucessão de “ondas” – algo que cresce, quebra e se dissipa para, eventualmente, tornar a se formar. Apesar de a metáfora ter sido foco de críticas nas últimas décadas⁴⁰, Mann e Huffman (2005) afirmam que, longe de equivaler a uma história do feminismo (mais especificamente, do feminismo anglo-saxão), essa classificação indica os períodos históricos em que ele dispôs de uma base massiva: embora se reconheça a existência de ativismos anteriores e posteriores às tradicionais ondas, suas ideias e ações simplesmente não configuraram um movimento propriamente social (MANN & HUFFMAN, 2005).

Acredita-se que uma das manifestações precursoras da primeira onda feminista na Europa tenha sido a publicação de *A Vindication of the Rights of Woman* (1792), de Mary Wollstonecraft. Fortalecendo-se a partir da segunda metade do século XIX, o movimento visava à obtenção de direitos civis e políticos que as grandes revoluções não haviam estendido às mulheres, tendo como principal objetivo elevá-las para além do *status* de propriedade legal masculina. As ativistas buscavam afirmar sua autonomia por meio de reivindicações ligadas ao direito à propriedade, à organização da família, ao acesso à educação e a determinadas profissões e ao voto (LOURO, 1997). Nos Estados Unidos, o marco inicial da primeira onda foi a convenção pelos direitos da mulher de Seneca Falls, realizada em Nova Iorque em 1848. Richard (2008) afirma que a primeira onda é amplamente tomada por encerrada na década de 1920, com a aprovação do sufrágio feminino nos Estados Unidos e diversos outros países.

Sob o mote “o pessoal é político”, que refletia a crise da separação entre as esferas pública e privada, a segunda onda explodiu na esteira da rebelião estudantil, do ativismo pacifista, da contracultura e dos novos movimentos sociais em marcha nos últimos anos da década de 1960. Ela agregou à pauta feminista demandas por oportunidades iguais de estudo e emprego em relação aos homens, pelo direito ao aborto e à assistência infantil e pela erradicação da violência sexual contra as mulheres (RICHARD, 2008). Durante a segunda

⁴⁰ Mann e Huffman (2005) elencam entre as principais críticas feitas à divisão em ondas as tendências à minimização de ações coletivas de menor porte e ao obscurecimento da diversidade de pautas dos vários feminismos em favor da unificação em bloco. Richard (2008) acrescenta que esse modelo instaura a comparação e a competição entre gerações de feministas, além de definir cada onda em função de conquistas e mudanças que repercutiram de forma desigual sobre as vidas de diferentes mulheres.

onda, consolidou-se uma dimensão teórica que pretendia complementar e orientar a mobilização prática: além da luta social e política manifesta nos atos públicos, proliferaram livros e periódicos sobre a questão feminina, que adentrou o meio acadêmico com a criação dos *Women's Studies* (LOURO, 1997).

Implementados por professoras e estudantes militantes, os Estudos da Mulher ou Estudos Feministas formavam uma área interdisciplinar dedicada a questionar “verdades” que sustentavam a desigualdade social entre homens e mulheres e influenciavam profundamente os discursos filosóficos e científicos. As estudiosas denunciavam a ausência feminina na Ciência, nas Letras e nas Artes como um fenômeno fabricado, resultante de um longo processo de invisibilização das mulheres como sujeitos pela sua relegação à esfera doméstica e atividades secundárias que, via de regra, tinham funções de cuidado, educação e assistência (LOURO, 1997). Para além da descrição de mecanismos de submetimento das mulheres pelos homens, foram formuladas hipóteses que explicavam a natureza, o sentido e os agentes centrais dessa opressão. Dentre as variadas abordagens teóricas que se originaram desses esforços, destacam-se o feminismo socialista ou marxista, o feminismo liberal e o feminismo radical.

Propondo-se à revisão dos processos pedagógicos, dos cursos e do currículo universitário, os Estudos da Mulher destacaram-se desde o princípio pelo caráter político. Sua rápida propagação pelas universidades norte-americanas “refletia a percepção amplamente partilhada de que mudar o que e como as mulheres (e os homens) estudavam sobre as mulheres poderia e iria afetar o modo como elas viviam”⁴¹ (BOXER, 1982, p. 665, tradução nossa). A oposição à hierarquia do ambiente acadêmico acarretou tentativas de reestruturação da própria experiência de sala de aula, por meio de estratégias como o tratamento informal entre professores e alunos, o lecionamento coletivo e a produção de artigos “reflexivos” e tarefas que exigiam a manutenção de diários (BOXER, 1982). A manifesta intenção de revolução que guiava os Estudos da Mulher – área cujas questões de pesquisa eram fortemente influenciadas por trajetórias pessoais – fez com que a produção oriunda desses cursos fosse encarada com reservas por colocar em cheque os tradicionais critérios científicos de objetividade e neutralidade (LOURO, 1997).

As estudiosas e os estudiosos feministas tinham ainda de lidar com o peso do “sexo”, palavra mais corrente na época para designar as diferenças entre homens e mulheres (de onde o termo “sexismo”). Com forte conotação biológica, ela associava de forma irredutível as

⁴¹ “[...] reflected the widely shared perception that changing what and how women (and men) study about women could and would affect the way women live.”

desigualdades sociais às diferenças sexuais e abria margem para que umas fossem justificadas pelas outras. Tornou-se urgente enfatizar a importância de observar o que fora construído *sobre* os sexos, assim como as razões e modos pelos quais essas ideias se reproduziram. Foi nesse contexto que se engendrou o conceito de gênero (*gender*) como ferramenta analítica e política. Segundo Oliveira (2012), o médico norte-americano John Money foi o primeiro a empregar o termo, em 1955, com um sentido específico além das formas gramaticais femininas e masculinas. Doutorando-se em hermafroditismo, nome então atribuído à intersexualidade, ele introduziu uma mudança epistemológica que distinguia o sexo biológico do papel de gênero, “que tem por base a expressão pública da identificação [psicológica] de gênero” (OLIVEIRA, 2012). Nesta concepção, o gênero é entendido como uma identidade essencialmente apreendida via socialização, uma intervenção tecnológica sobre a biologia.

A partir dos anos 1960, o termo se popularizou entre as feministas de países de língua inglesa como “uma maneira de se referir às origens exclusivamente sociais das identidades subjetivas dos homens e das mulheres. O gênero é, segundo esta definição, uma categoria social imposta sobre um corpo sexuado” (SCOTT, 1990, p. 7). Ele se opunha, portanto, ao conceito de sexo a fim de limitar sua abrangência. De modo geral, o pensamento feminista da segunda onda admitia a existência de fenômenos biológicos que diferenciavam homens e mulheres e embasassem uma distinção semelhante entre masculino e feminino em todas as sociedades. O objetivo era apenas esclarecer que muitas características atribuídas aos sexos eram invenções humanas e não emanavam da biologia (NICHOLSON, 2000). De certa forma, a introdução do gênero também resolveu o problema de legitimidade institucional enfrentado pelos Estudos da Mulher: referindo-se originalmente à mulher e à questão feminina sem lhes nomear diretamente, ele conferia um caráter mais objetivo à área acadêmica – que eventualmente passou a integrar os Estudos de Gênero – por distanciá-la da política “ruidosa” do feminismo (SCOTT, 1990).

Um aspecto importante da segunda onda em particular diz respeito à sua inserção em um contexto de insurgência de minorias no qual a identidade era um fator crucial para a articulação política. Woodward (2009) explica que a afirmação política da identidade exige o recurso a um conjunto claro e relativamente estável de características compartilhadas por todos os membros de um determinado grupo, que seja capaz de recrutá-los e mobilizá-los em favor de uma causa. Normalmente, essa autenticação se dá por meio da reivindicação de uma “verdade” biológica ou histórica (WOODWARD, 2009). No caso do feminismo, especialmente do feminismo radical, investiu-se na reiteração das semelhanças entre as

mulheres (e suas diferenças em relação aos homens) a partir da diferença sexual, fato natural que fundamentava a hierarquia de gênero.

Porém, a evocação da biologia se mostrou cada vez mais controversa por representar uma aproximação duvidosa com a mesma retórica determinista que o movimento combatia. O recurso parcial ou integral à natureza também acabava produzindo argumentos irrecorríveis, que pareciam banir qualquer possibilidade de diferenciação no horizonte feminista. Além disso, faltava a esta perspectiva reconhecer que a afirmação da diferença comporta sempre um lugar de referência – que, no caso em questão, é tradicionalmente ocupado pela mulher branca, anglo-saxã e de classe média. Esses foram alguns dos pontos que levaram à crítica de que “‘um feminismo da diferença’ tende a ser um ‘feminismo da uniformidade’” (NICHOLSON, 2000, p. 28), no qual as maneiras pelas quais as mulheres diferem umas das outras por vezes terminavam obscurecidas.

Na tentativa de conceber uma teoria que minorasse esses problemas, muitas feministas radicais incorreram no que Nicholson (2000) chama de fundacionalismo biológico, um modelo intermediário que agregava elementos de construcionismo social a um fundo determinista para pensar a relação entre biologia, personalidade e comportamento, combinando aspectos convenientes de ambos. Nele se retinha a ideia de que as constantes da natureza provocam certas constantes sociais, ao mesmo tempo em que se admitia que a sociedade e a cultura operavam sobre os corpos para formar sujeitos diferentes. A perspectiva fundacionalista se apresentava como algo mais flexível do que o determinismo biológico, porém menos acidental do que o construcionismo social (NICHOLSON, 2000).

Apesar disso, esse modelo lida com a questão da diferença de forma limitada e problemática. Por conservar, mesmo em menor grau, uma espécie de subordinação dos aspectos socioculturais à natureza, a posição fundacionalista assume que as semelhanças existentes entre as mulheres devido ao sexo geram, necessariamente, semelhanças entre elas devido ao gênero, o que justificaria tomá-lo como base única para a teoria e a política feministas (NICHOLSON, 2000). Esse raciocínio toma tanto o sexo quanto o gênero como noções transculturais e trans-históricas, recolocando o problema de quem detém a hegemonia para defini-las e desenhar a identidade “mulher” a partir delas. Além disso, as opressões se articulam e afetam mutuamente umas às outras (NICHOLSON, 2000). A dimensão “gênero” se constrói no entrelace com raça, classe, nacionalidade, etnia e outras; concebê-las como meramente aditivas, subsumidas ao gênero, inevitavelmente implica o escamoteamento desses aspectos igualmente importantes para pensar a desigualdade.

Se alguém “é” uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é; o termo não logra ser exaustivo, não porque os traços predefinidos de gênero da “pessoa” transcendam a parafernália específica de seu gênero, mas porque o gênero nem sempre se constituiu de maneira coerente ou consistente nos diferentes contextos históricos, e porque o gênero estabelece intersecções com modalidades raciais, classistas, étnicas, sexuais e regionais de identidades discursivamente construídas. Resulta que se tornou impossível separar a noção de “gênero” das intersecções políticas e culturais em que invariavelmente ela é produzida e mantida. (BUTLER, 2013, p. 20)

Reafirmar a diferença das mulheres em relação aos homens para, mesmo que colateralmente, definir quem são as mulheres foi uma estratégia que rendeu ao feminismo da segunda onda protagonistas pelas quais advogar. É preciso reconhecer que esse procedimento fortaleceu, na época, o senso de coletividade necessário para promover a organização de grupos empenhados em revelar o alcance do machismo na sociedade ocidental (e, de forma mais problemática, no mundo) e agir para erradicá-lo. Contudo, com a profusão de críticas por parte daquelas que se viam mal ou não se viam contempladas pelo feminismo – nomeadamente, mulheres não-brancas, não-heterossexuais, de classes trabalhadoras e da comunidade trans –, em meados dos anos 1990, a discussão acerca de quem constitui ou deveria constituir a categoria “mulher” era um foco de crise entre as feministas (BUTLER, 2013). Foi neste período que se ensejou a terceira onda do movimento, com ênfase na diversidade e na interseccionalidade.

Apesar de as ideias de um patriarcado e de uma subjugação feminina universais já estarem desgastadas desde pelo menos os anos 1990, a definição genérica de “mulher” que as fundamentava – e a própria necessidade dessa definição – se mostrou mais persistente (BUTLER, 2013). Em se tratando de um movimento social que almeja dar visibilidade política a um grupo historicamente marginalizado de pessoas, parece previsível que haja ansiedade em delimitar um sujeito para o feminismo a fim de dar continuidade ao seu projeto político. Mais recentemente, porém, algumas linhas de pensamento sugerem que essa urgência não só não é razoável, como é efeito de uma lógica reacionária que, no limite, pode e tem interesse em solapar os propósitos revolucionários com os quais o movimento se compromete (BUTLER, 2013; GUATTARI & ROLNIK, 2011). Para melhor compreender essas críticas, retomadas no final deste capítulo, é preciso antes introduzir alguns conceitos e fornecer contextualizações.

3.2. PÓS-ESTRUTURALISMO E O PROBLEMA DA REPRESENTAÇÃO

Enquanto algumas vertentes feministas dialogavam com tradições políticas (caso do feminismo marxista e do feminismo liberal) e o feminismo radical teorizava sobre a dominação do corpo e da sexualidade feminina, nos anos 1970, muitas acadêmicas deslocaram o foco de seus estudos em direção aos processos de subjetivação e à análise da linguagem, influenciadas pela Psicanálise e pelas teorias pós-estruturalistas. Como observa Scott (1988), o feminismo e o pós-estruturalismo estão historicamente conectados tanto em termos de contemporaneidade quanto por partilharem de uma posição crítica em relação à tradição filosófica e à prática política. A apropriação de conceitos como discurso, diferença e desconstrução pelas teóricas feministas mostrou-se útil, entre outros aspectos, para analisar e historicizar o funcionamento do patriarcado em todas as suas manifestações; desdobrar e desnaturalizar categorias analíticas com que o feminismo trabalha; e articular formas verdadeiramente novas de pensar e agir sobre o gênero (SCOTT, 1988).

A autora explica que na acepção de Michel Foucault, “um discurso não é uma língua ou um texto, mas uma estrutura específica de premissas, termos, categorias e crenças localizada histórica, social e institucionalmente”⁴² (SCOTT, 1988, p. 35, tradução nossa). Isto é, a influência do discurso provém de seu reconhecimento como saber objetivo, que se traduz não apenas na escrita, mas em instâncias disciplinares, instituições (escolas, hospitais, prisões etc) e relações sociais (marido/mulher, pais/filhos, médico/paciente, empregador/funcionário etc). Os campos discursivos reiteram seu conjunto de “verdades” autoevidentes apelando e influenciando uns aos outros, ao mesmo tempo em que são concorrentes. O que evidencia a legitimidade e autoridade dessas “verdades” é o fato de elas serem tomadas como a base comum de argumentos contrários, de modo que os embates no interior dos campos discursivos tendem a se desenvolver *a partir* delas, sem questioná-las (SCOTT, 1988).

Os discursos instauram, portanto, as condições para que as relações de poder/saber se estabeleçam. No pensamento de Foucault, o poder é concebido como uma prática social constituída por redes de dispositivos, definidos como “estratégias de relações de força sustentando tipos de saber e sendo sustentadas por eles” (FOUCAULT, 1979, p. 246). Isto é, o poder não é algo que alguém detém, mas que existe em exercício, em um feixe de relações, apresentando-se de formas diversas, desiguais e, embora relativamente estáveis, em constante transformação (FOUCAULT, 1979). Ele opera “capilarizado” pelo tecido social e pressupõe

⁴² “A discourse is not a language or a text but a historically, socially, and institutionally specific structure of statements, terms, categories, and beliefs.”

condições de resistência e revolta. Foucault também problematiza a função proibitiva do poder, ao questionar se “os mecanismos de poder mais intensamente inscritos em nossas sociedades não são aqueles que chegam a produzir alguma coisa, que conseguem se ampliar, se intensificar?” (FOUCAULT, 2004 [1978], p. 75). Nesse sentido, o poder é enfatizado em sua dimensão *produtiva*: além de constringer e coibir, ele atua positivamente incitando, induzindo e gerando efeitos.

Esse é o fio condutor da reflexão empreendida pelo teórico acerca da sexualidade. Embora ela esteja envolta, nas sociedades ocidentais modernas, em toda sorte de tabus e proibições, Foucault acredita que essas interdições estejam acompanhadas de uma ampla e intensa produção de discursos científicos e institucionais sobre o tema (FOUCAULT, 2004 [1978]). Esse movimento está intimamente ligado ao aumento do controle do Estado sobre os corpos dos indivíduos e suas potencialidades, bem como da preocupação com determinados tipos de pessoas, consideradas “anormais” ou “desviantes”. Para assegurar a administração das populações (os corpos sociais) nas crescentes e cada vez mais complexas sociedades modernas, tornou-se fundamental conhecer a verdade sobre os indivíduos que as compõem; para tanto, o Ocidente organiza a partir da sexualidade “todo um dispositivo complexo no qual se trata da constituição da individualidade, da subjetividade, em suma, a maneira pela qual nos comportamos, tomamos consciência de nós mesmos” (FOUCAULT, 2004 [1978], p. 76). A obsessão moderna em falar e *fazer falar* sobre a sexualidade, portanto, configura uma estratégia de regulação social e produção dos sujeitos que o chamado biopoder visa governar.

Com base nessas noções foucaultianas, foi possível argumentar que, em vez de uma posição fixa atribuída aos indivíduos, e para além de uma categoria analítica, o gênero tanto constitui quanto é constituído no seio de relações de poder:

Homens e mulheres certamente não são construídos apenas através de mecanismos de repressão ou censura, eles e elas se fazem, também, através de práticas e relações que *instituem* gestos, modos de ser e estar no mundo, formas de falar e agir, condutas e posturas *apropriadas* (e, usualmente, diversas). (LOURO, 1997, p. 41)

Nesse sentido, o gênero é uma das formas primárias por meio da qual o poder se articula e adquire significado (SCOTT, 1990), consistindo em uma noção fundamental para a organização da vida social.

Um dos princípios básicos para a estruturação da ordem social são as oposições binárias. Na linguística de Ferdinand de Saussure, elas configuram a forma mais extrema de marcar a diferença, e, portanto, são essenciais para a produção de significado, este sempre estabelecido em oposição a outro termo (WOODWARD, 2009). O trabalho de Jacques

Derrida problematiza as dicotomias desenvolvendo o conceito de *différance*. Segundo ele, a plena presença da coisa ou do conceito no signo correspondente a ela ou ele é uma promessa indefinidamente adiada, uma ilusão que integra a própria ideia de signo. A impossibilidade dessa presença é o que o obriga a depender de um processo de diferenciação (SILVA, 2009). Dado que a relação entre significado e significante não é fixa, o primeiro se apresenta como um “traço”, incerto e incompleto. Ainda, o signo carrega não somente o “traço” da identidade (daquilo que ele substitui), mas também do que ele não é – o traço da alteridade, da diferença (SILVA, 2009).

Essa ideia implica considerar que somos dependentes de um sistema que está sempre deslizando: “na medida em que não pode, nunca, nos fornecer essa desejada presença [do significado, do referente], a linguagem é caracterizada pela indeterminação e pela instabilidade” (SILVA, 2009, p. 80). As dicotomias são um dos meios pelos quais o significado é estabilizado, operando uma oposição rígida e, principalmente, hierarquizada entre seus elementos. Tradicionalmente, a lógica ocidental “elege e fixa como fundante ou como central uma ideia, uma entidade ou um sujeito, determinando, a partir desse lugar, a posição do ‘outro’, o seu oposto subordinado” (LOURO, 2001, p. 548). O termo primário é geralmente tido como anterior e/ou superior ao segundo, posto como seu derivado. Porém, eles são interdependentes: enquanto conceito positivo, cada qual contém uma dimensão negada que é a própria diferença. Ou seja, não só a polarização entre os elementos como também a unidade de cada um é apenas aparente, visto que o caráter fragmentário dos termos é imprescindível para a produção de sentido.

Coloca-se que o processo de diferenciação envolve um desequilíbrio de poder; sendo assim, a fixação do significado por meio de oposições binárias atua também na fixação de relações desiguais de poder. Por outro lado, a significação é um processo fluido e aberto, no qual sempre e necessariamente há margem para subversão. Derrida propõe a desconstrução como método que destrincha e desloca os binarismos – revelando sua configuração a partir de um contraste específico, para fins determinados, em contextos particulares –, para analisar como a diferença opera nos textos e como o significado é produzido. Trata-se de um exercício importante para refletir criticamente sobre as categorias e os padrões de significação reproduzidos pela teoria feminista, com destaque para o dualismo homem/mulher (SCOTT, 1988). A desconstrução perturbou o modelo homem dominante/mulher dominada ao implodir a unidade das partes e evidenciar a diferença no interior dos gêneros (LOURO, 1997). Embora se admita a existência de uma masculinidade e uma feminilidade hegemônicas, elas

correspondem a um conjunto extremamente restrito de possibilidades pelas quais o gênero pode ser vivenciado, e sua predominância não é acidental, mas ativamente mantida.

Produtivas como essas apropriações teóricas tenham se mostrado, o encontro entre o feminismo e o pós-estruturalismo gerou (e ainda gera) algumas tensões. Ao caracterizar a linguagem como um sistema ambíguo e instável, a filosofia de Derrida contribuiu para o questionamento da noção clássica de representação, ligada aos processos de apreensão do “real” por meio de sistemas de significação. Esse questionamento repercute também sobre a identidade e a diferença – afinal, “quem tem o poder de representar tem o poder de definir e determinar a identidade” (SILVA, 2009, p. 91), bem como o poder para determinar quem não pertence. Retornamos aqui a alguns pontos críticos do pensamento feminista reminescente da segunda onda: quem define o significado de “mulher” para o movimento? A quais critérios obedece essa definição, e o que está implicado neles?

Considerando-se que a presença do referente no signo é sempre diferida:

A representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder. (SILVA, 2009, p. 91)

Ao incorporar essa ideia, a concepção pós-estruturalista de representação rejeita pretensões miméticas e associações com uma suposta interioridade psicológica: ela é tomada, sempre, em sua dimensão significante, como pura marca material (SILVA, 2009). Privada de quaisquer propriedades refletivas, a linguagem enquanto sistema representativo *produz*, o tempo todo, a realidade e os sujeitos que nomeia. A crítica da representação clássica é um aspecto central da ruptura dessa corrente teórica com a tradição filosófica ocidental, fundada nos princípios metafísicos de universalismo e transcendentalismo primariamente postulados por Platão e Aristóteles. Esse movimento está ligado ao resgate de um eixo paralelo de pensamento no interior do qual teóricos como Félix Guattari desenvolverão sua obra, que discorre amplamente sobre o tema da subjetividade.

De acordo com Mansano (2009), desde Descartes – idealizador do sujeito moderno da razão e primeiro pensador a filosofar sobre a subjetividade –, essa noção estava identificada com a consciência. O indivíduo era concebido como um ser centrado em um núcleo essencial e unificado que corresponderia à sua identidade: contida nele desde o nascimento, apesar de se desenvolver ao longo da vida, ela permanecia sempre idêntica a si mesma. No século XIX, a Psicologia reivindicou a subjetividade como seu objeto de estudo quando passou a se firmar

como um ramo científico distinto da Filosofia, acompanhando a intensificação do poder disciplinar sobre os corpos das crescentes cidades europeias (MANSANO, 2009).

Na mesma época, a identidade passa de propriedade fixa e inata do ser ao fenômeno que “suturava” o eu a locais determinados no mundo social e cultural, estabilizando a ambos no processo (HALL, 1999). A teoria da socialização explicava esse fenômeno como uma dinâmica simultânea de “internalização” do exterior no sujeito e de “externalização” do interior por meio da ação no mundo social (HALL, 1999). Já na segunda metade do século XX, as profundas e abrangentes mudanças estruturais em andamento nas sociedades modernas levaram ao descentramento do sujeito. A concepção psicológica dá lugar a uma figura fragmentária e incoerente referida como sujeito pós-moderno, composta não por uma, mas por diversas identidades possivelmente contraditórias (HALL, 1999).

Para além da perspectiva das múltiplas identidades, Guattari e Rolnik (2011) propõem que o foco teórico e político seja direcionado aos processos de subjetivação. A ênfase na processualidade antecipa que, neste raciocínio, não há um ser prévio que permanece, mas uma sucessão de seres provisórios e imprevisíveis, de *modos* de subjetivação que emergem do contínuo processo de diferenciação do sujeito frente aos acontecimentos (MANSANO, 2009). Embora o investimento desejante nesse território subjetivo possibilite que ele seja sentido e percebido como uma existência particular e histórica, o “eu” consiste, na verdade, em uma configuração temporária de forças – motivo pelo qual

[...] o sujeito não pode ser concebido como uma entidade pronta, mas [que] se constitui à medida que é capaz de entrar em contato com essas forças e com as diferenças que elas encarnam, sofrer suas ações e, em alguma medida, atribuir-lhes um sentido singularizado. (MANSANO, 2009, p. 116)

Sendo assim, o sujeito só pode ser concebido como duração, existindo no devir. Essa é uma das concepções que orienta a proposta deste trabalho e guiará as análises dos processos de subjetivação em *Ghost World*. Como se verá na série 4.6., as protagonistas Enid e Rebecca correspondem a duas respostas diferentes ao mesmo problema do feminino em processo.

Guattari promove uma dissociação radical entre os conceitos de indivíduo e subjetividade ao substituir a própria ideia de sujeito pela de “agenciamento coletivo de enunciação”. O autor propõe a existência de uma subjetividade maquínica, essencialmente social, fabricada e modelada a partir de acoplamentos de fluxos e forças heterogêneas que agenciam. Para ele, a produção do desejo não é feita por uma entidade individuada, mas é adjacente a uma série de máquinas de expressão tanto de natureza extraindividual quanto de natureza infra-humana (GUATTARI & ROLNIK, 2011, pp. 39-43). Na visão de Guattari,

portanto, o indivíduo “está na encruzilhada de múltiplos componentes de subjetividade” (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 43).

O devir corresponde à abertura que representa a possibilidade de um processo de subjetivação se singularizar ou não (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 86). Contrapondo-se ao modo maior – o estado das estratificações dominantes, como o esquema homem-branco-adulto-heterossexual na sociedade ocidental, assim como todas as identidades –, o devir é o modo menor, da ordem da instabilidade e da potência, sendo sempre minoritário (mulher, negro, homossexual, criança etc). No pensamento de Guattari, os blocos de devir são imaginados como acoplamentos entre os modos maior e menor, nos quais a infiltração do maior sólido pelo menor fluido provoca a desterritorialização que gera o movimento e a mudança. Como processos de subjetivação singular, os devires não existem em si, mas operam transversalmente, instaurando-se através dos indivíduos e dos grupos sociais (GUATTARI & ROLNIK, 2011, pp. 86-90).

Os processos de subjetivação são duplamente descentrados: ao mesmo tempo em que ocorrem a nível infrapessoal, ou, na terminologia de Guattari, nível molecular, eles se associam a fenômenos macro, de ordem molar. Mansano (2009) observa que, ocorrendo um “campo de forças” dinâmico, em permanente conflito, a produção de subjetividade é dotada de uma dimensão política, sendo indispensável para qualquer movimento de mudança social. Entretanto, na ordem mundial capitalista – cujo interesse é a manutenção do *status quo* pela submissão dos indivíduos, modelizados e serializados –, há um intenso investimento na padronização do desejo pela produção de uma subjetividade capitalística a ser meramente reproduzida pela coletividade (MANSANO, 2009).

Guattari afirma que as relações de produção econômica e as relações de produção subjetiva estão intimamente interligadas, resultando em um tipo de trabalho em um só tempo material e semiótico. Entretanto, ele observa que a produção de competência no âmbito semiótico depende de sua localização em um ambiente maquínico. Para assegurar essa condição, as forças que atualmente administram o capitalismo empreendem uma ampla tentativa de constranger e mesmo eliminar os processos de singularização (GUATTARI & ROLNIK, 2011). A identificação é justamente um dos mecanismos pelos quais essa restrição é feita, visto que “é aquilo que faz passar a singularidade de diferentes maneiras de existir por um só e mesmo quadro de referência identificável” (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 80). Circunscrevendo a riqueza da produção semiótica de um grupo a modelizações familiares, a identidade pressiona as forças subjetivas produtivas a se enquadrarem no registro hegemônico, de modo a serem neutralizadas por efeito de reterritorialização.

Concebendo a ordem capitalística como a própria ordem do mundo, os indivíduos por vezes reivindicam identidades estratificadas temendo a angústia e a marginalização às quais podem ser expostos se ousarem criar territórios singulares (GUATTARI & ROLNIK, 2011). Tudo isso indica que “há sempre algo de precário, de frágil nos processos de singularização. Eles estão sempre correndo o risco de serem recuperados, tanto por uma institucionalização, quanto por um devir-grupelho” (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 62). Ou seja, eles são ameaçados de corrupção tanto pela captura pela ordem dominante quanto por um apego à identidade que pode congelar o fluxo de singularização e interromper o devir. Na análise deste trabalho, essa tensão será evidenciada pela observação de uma ordem dominante heteronormativa em *Ghost World* e das diversas vias que ela aduz no sentido das possibilidades de singularização, como os mundos para além das janelas e os devires homoafetivos.

Conclui-se, por fim, que a luta política não se limita mais ao registro das ideologias – que, consistindo na interpelação para ocupar posições-de-sujeito, situam-se na esfera da representação –, mas se dá de forma mais essencial no âmbito da economia subjetiva. “Os afrontamentos sociais não são mais apenas de ordem econômica. Eles se dão também entre as diferentes maneiras pelas quais os indivíduos e grupos entendem viver sua existência” (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 53). Nesse sentido, os novos movimentos sociais não atuam somente como resistência a um processo geral de modelização da subjetividade, mas também na tentativa de criar espaços propícios para o desencadeamento de processos de singularização subjetiva (GUATTARI & ROLNIK, 2011). No contexto feminista, isso sinaliza a necessidade de teorizar e pôr em exercício novas formas de organização política que não mais se ancorem na afirmação de referências maiores – que trazem consigo uma ordem de imposição, de *dever ser* –, mas potencializem a travessia dos devires e as experimentações.

3.3. PERFORMATIVIDADE E POLÍTICA PÓS-IDENTITÁRIA

No início da década de 1990, o trabalho de Judith Butler se aprofundou na relação entre gênero e sexualidade e contribuiu para desestabilizar as bases do pensamento feminista mais corrente. Apesar dos trabalhos pós-estruturalistas dos anos 1970 e 1980, ainda era forte a concepção do gênero como um construto social derivado do sexo biológico. Entendê-lo como uma noção constituída como e por meio de certa interpretação do sexo, porém, implica tomar o sexo – e, principalmente, a diferença sexual – como um pressuposto, um fato que, pela

autoevidência, escapa à teorização. No rastro de Foucault, Butler reflete sobre o alcance das epistemologias e ideologias dominantes sobre o corpo e a sexualidade.

Resgatemos brevemente com Nicholson (2000) algumas conclusões do médico Thomas Laqueur sobre a invenção do sexo. Por volta do século XVIII, ainda à luz dos antigos gregos, a Ciência ocidental admitia a existência de um único corpo sexuado cuja configuração variava gradualmente em uma escala de perfeição. No extremo mais desenvolvido, estava o que se entende hoje por corpo masculino. O corpo feminino, por carecer de calor vital, não teria energia suficiente para externalizar o genital e se apresentava como uma versão invertida e inferior do homem. As diferenciações de um mesmo corpo consistiam na “expressão lógica de uma certa ordem cosmológica governada pela diferença, pela hierarquia e pela interrelação” (NICHOLSON, 2000, p. 20).

No mesmo período, crescia a tendência de buscar compreender a “natureza” de determinados fenômenos pelo estudo da matéria os corporificava. Entendendo o ser humano como matéria em movimento, os naturalistas deram início a uma tradição segundo a qual a verdade sobre os indivíduos se alojava no corpo, podendo ser acessada pelo exame das características físicas (NICHOLSON, 2000). Com isso, ele passou de efeito da oposição cosmológica masculino/feminino à própria causa dela, na medida em que “o corpo tinha que ‘falar’ essa distinção de forma binária” (NICHOLSON, 2000, p. 21). O ápice dessa mudança foi o surgimento de dois corpos completamente distintos em meados do século XIX.

O trabalho de Laqueur contribuiu para abrir questionamentos em torno da (pré-) determinação do sexo. Butler (2010) aventa a possibilidade de a tendência moderna a separar a biologia da história e da cultura – melhor dizendo, de efetivamente opor uma às outras – se ligar à emergência de meios tecnológicos de dominação. Pensar a natureza como um território “morto” que se dignifica com a civilização é uma forma de justificar a intervenção *do homem* nela. Relembrando Derrida, a concepção de gênero como categoria imposta sobre o sexo parece qualificá-lo como termo primário em um binário masculinista gênero/sexo – onde o social corresponderia ao elemento que *penetra* uma matéria biológica passiva, marcando-a com a cultura e trazendo-lhe à vida (simbólica). “Assumir” um sexo, portanto, significa promover sua assunção, elevá-lo (BUTLER, 2010).

Mas,

Se o gênero consiste dos significados sociais que o sexo assume, então o sexo não adquire significados sociais como propriedades aditivas, mas, ao invés disso, é substituído pelos significados sociais que adota; o sexo é abandonado no curso dessa assunção e o gênero emerge não como um termo em uma permanente relação de oposição ao sexo, mas como um termo que absorve e desloca o “sexo”, a marca de

sua substanciação plena no gênero ou aquilo que, do ponto de vista materialista, pode constituir uma plena dessubstanciação. (BUTLER, 2010, p. 158)

Uma vez que o construto social é o único meio de acesso ao sexo, a diferença sexual se forma a partir de um conhecimento produzido sobre o corpo: “não existe nenhuma referência a um corpo puro que não seja, ao mesmo tempo, uma formação adicional daquele corpo” (BUTLER, 2010, p. 164). Em termos linguísticos, qualquer afirmação descritiva sobre ele é, sempre, em algum grau, *performativa*, pois está envolvida na sua própria materialização. Essa é a base do conceito de performatividade, introduzido pela teórica como a “prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia” (BUTLER, 2010, p. 154). Nesse sentido, o sexo se constitui através da inculcação continuada de um conjunto de leis regulatórias, que, por sua vez, têm o caráter normativo reafirmado pela citação enquanto tais.

Engendrado discursivamente, o sexo é constrangido a emergir sob determinadas formas de modo a atender a uma finalidade específica – no caso, a manutenção compulsória da heterossexualidade. Essa emergência não ocorre em um momento fixo gerando efeitos permanentes, mas se dá ao longo do tempo pela repetição das normas que o regulam (BUTLER, 2010). A aparência de ato único, que faz com que o sexo seja tomado como dado, advém da naturalização dessas convenções, que “mascara” a historicidade do processo e intensifica sua carga performática. É da sua reiteração dissimulada, e da possibilidade dessa reiteração, que as leis regulatórias derivam sua força como ato linguístico (BUTLER, 2010).

A citação constante e contínua dessas leis atua contra a instabilidade intrínseca ao processo de materialização enquanto prática discursiva. Para produzir o domínio do “sexo”, é preciso demarcar, simultânea e paralelamente, o que ele *não* é. A nomeação atua por um princípio de seletividade e exclusão, estabelecendo fronteiras que separam os corpos sexuados (normativizados) de um terreno deslegitimado de corpos inconcebíveis (BUTLER, 2010). Por não serem nem masculinos nem femininos, como que localizados em um campo extrassimbólico, esses corpos ainda não são sujeitos, posto que não são representáveis. Os “seres abjetos” que não se enquadram no ideal regulatório do sexo formam o “exterior constitutivo” em oposição ao qual os corpos que materializam a norma se definem e, principalmente, adquirem humanidade (BUTLER, 2010).

Dessa forma, o sexo deve ser compreendido não como posse ou essência, mas como “uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural” (BUTLER, 2010, p. 155). A assunção do sexo pelos sujeitos não é deliberada, intencional, mas resulta da

apropriação e materialização de possibilidades abertas pelas leis regulatórias construídas na sociedade em que ele se insere (LOURO, 2001). Entretanto, essa incorporação nunca é completa ou definitiva, e os seres abjetos são a própria expressão da abertura desse processo. Socialmente indispensáveis para delimitar os corpos “que importam”⁴³, eles se situam nas brechas a partir das quais a reiteração das normas regulatórias pode ser contestada, subvertida e interrompida. A prática reiterativa só se faz necessária em primeiro lugar por conta do fantasma da rearticulação, que ronda o processo de materialização ameaçando voltar seu poder contra ele mesmo em uma crise potencialmente produtiva (BUTLER, 2010).

A análise deste trabalho derivará da performatividade alguns elementos centrais para pensar a dimensão do gênero e da sexualidade em *Ghost World*. Eles serão relacionados com a materialidade da história de modo a identificar recursos expressivos que orientem o estudo dos processos de subjetivação das protagonistas. Além disso, a desestabilização da norma promovida pela performatividade *queer* será relacionada à estratégia narrativa da circularidade, que salienta o progresso de *Ghost World* e do desenvolvimento de suas protagonistas pela reprise de acontecimentos e situações anteriores.

Forma-se, então, o paradoxo da subjetivação, segundo o qual o sujeito que resistiria às normas regulatórias que governam a materialização do sexo é, ele mesmo, viabilizado, senão resultante da operação dessas normas: “submetido ao gênero, mas subjetivado pelo gênero, o ‘eu’ não precede nem segue o processo dessa generificação, mas emerge apenas no interior das próprias relações de gênero e como a matriz dessas relações” (BUTLER, 2010, p. 160). Para Butler, não existe nenhuma essência original da qual o gênero constitui uma interpretação social e cultural; o que há é a institucionalização de performances de gênero, que produz efeitos de naturalidade.

O conceito de performatividade desloca a ênfase na identidade como descrição, como aquilo que é – uma ênfase que é, de certa forma, mantida pelo conceito de representação – para a ideia de ‘tornar-se’, para uma concepção da identidade como movimento e transformação. (SILVA, 2009, p. 92).

O gênero é, portanto, eminentemente prático e múltiplo, construindo-se na vivência pelo sujeito. A partir daí, a divisão binária homem/mulher se vincula a uma concepção do gênero como relação de poder limitadora e comprometida com a heterossexualidade compulsória. Esse é um dos *insights* fundamentais dos estudos *queer*, que tiveram início nos Estados Unidos na segunda metade da década de 1980, com a fragmentação dos movimentos

⁴³ Em inglês, Butler faz um trocadilho com a expressão “bodies that matter”, título de um de seus livros, para aludir ao processo de materialização dos corpos. A palavra “matter” tem tanto sentido nominal (matéria) quanto verbal (importar, ser relevante).

de minorias sexuais, e se fortaleceram ao longo dos anos 1990. O *queer* se ancora fortemente no pós-estruturalismo francês para desconstruir o texto social com todos os seus padrões de normalidade e anormalidade (LOURO, 2001). Essa teoria concebe o dualismo heterossexual/homossexual, que coloca e sustenta a heterossexualidade como norma, “como um regime de poder/saber que molda a ordenação dos desejos, dos comportamentos e das instituições sociais, das relações sociais – numa palavra, a constituição do *self* e da sociedade” (SEIDMAN, 1995 *apud* LOURO, 2001, p. 549).

Entendendo a sexualidade como um domínio em dispersão, que comporta uma gama imensa de variações discursivas, a teoria e a política *queer* se posicionam contra as categorias sexuais e de gênero, assumindo um viés pós-identitário. O *queer* analisa os processos pelos quais algumas identidades são valorizadas e outras se tornam aberrantes tendo como ponto de partida a fragmentação e da fragilidade de todas elas. Para os teóricos dessa corrente,

[...] é necessário empreender uma mudança epistemológica que efetivamente rompa com a lógica binária e com seus efeitos: a hierarquia, a classificação, a dominação e a exclusão. Uma abordagem desconstrutiva permitiria compreender a heterossexualidade e a homossexualidade como interdependentes, como mutuamente necessárias e como integrantes de um mesmo quadro de referências. (LOURO, 2001, p. 549)

Eles afirmam que, por incorporar conceitos e hierarquias que constroem a sexualidade daqueles que tentam representar, a política de identidade adotada pelo feminismo e pelo movimento LGBT corre um grande risco de reproduzir modelos hegemônicos de pensamento e ação política, num processo de captura pelo sistema contra o qual pretendem se insurgir (LOURO, 2001). A construção de uma categoria fixa de “mulheres” no contexto da heterossexualidade compulsória, por exemplo, pode configurar, na verdade, uma reificação involuntária das relações de gênero vigentes (BUTLER, 2013). Esses pontos serão resgatados na série conclusiva de análise a partir da fala que encerra *Ghost World*, “você se tornou uma linda jovem mulher”. Sintetizando processualidade, feminilidade e identidade, ela tematiza aspectos centrais dos processos de subjetivação de Enid e Rebecca que se associam, de forma complementar ou conflitante, à pressão heteronormativa.

Resgatando o poder produtivo foucaultiano, Butler (2013) observa que o feminismo enquanto organização social dispõe de poderes constitutivos: mediante processos discursivos de legitimação e exclusão, o movimento produz os sujeitos que vem a representar, e as estruturas jurídicas em cujo interior ele opera se ocupam de ocultar e naturalizar essa produção, a qual elas mesmas engendram. Não há sentido, portanto, em tentar estender

representação a esta ou aquela se a constituição mesma da “mulher” do feminismo resulta de uma dinâmica que exclui para normatizar (BUTLER, 2013).

Dessa forma, a impossibilidade de eleger um sujeito universal para o movimento resulta de uma limitação do próprio discurso representacional no qual ele investe. Butler observa que a crítica feminista necessita reconhecer os limites da política de identidade e ir além da reivindicação representativa, cogitando uma nova política que não se baseie nessa noção problemática. Essa ideia é levada ao limite com a sugestão de que “talvez, paradoxalmente, a idéia de ‘representação’ só venha realmente a fazer sentido para o feminismo quando o sujeito ‘mulheres’ não for presumido em parte alguma” (BUTLER, 2013, pp. 23-24).

Essas críticas condizem com as pontuações de Guattari e Rolnik (2011). Embora as políticas de identidade tenham envolvido aspectos importantes (e bem sucedidos) de contestação da desigualdade em um contexto amplo, o investimento extensivo na política de identidade levou à centralização em referências molares, como a lógica binária, a figura da mulher-objeto e, pautadas a partir delas, reivindicações tocantes às macroestruturas sociais (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 95). O foco excessivo nas modelizações dominantes incorreu na estratificação de muitos pontos de singularidade no interior do feminismo, minando sua função processual e bloqueando as possibilidades de singularização. A função de autonomia do movimento em geral foi prejudicada pela dificuldade em inventar uma práxis molecular capaz de preservá-la.

Assim, poderíamos dizer que *toda vez que uma problemática de identidade ou de reconhecimento aparece em determinado lugar, no mínimo estamos diante de uma ameaça de bloqueio e de paralisação do processo* [de singularização]. É dentro dessa lógica – que pode parecer um tanto paradoxal – que dá para se conceber a existência não de um programa comum, de uma frente, de uma unificação, mas de vias de passagem, vias de comunicação inconsciente entre a questão negra, a questão feminina, entre devires-criança e devires-poéticos. Devires que permeiam, literalmente, esses diferentes modos de subjetivação. (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 87)

Dado que, na criação de modos próprios de referência, parte-se sempre de uma cartografia mínima, é provável que o desafio do feminismo seja derivar uma grande potência revolucionária do devir-mulher (embora certamente não só dele). Integra este processo a própria molecularização da mulher molar, de modo a propiciar a entrada em uma micropolítica onde os agenciamentos dos processos de singularização se deem no nível mesmo em que eles emergem, retendo seu potencial de minar e perturbar a subjetividade dominante (GUATTARI & ROLNIK, 2011). A análise deste trabalho argumentará que, no contexto de *Ghost World*, esse movimento é atravessado também e principalmente por um

devir homoafetivo, que intensifica os processos de subjetivação de Enid e Rebecca na segunda metade da trama.

Rolnik sublinha a relevância de fomentar a potência do devir-mulher ao observar que, na medida em que a base das sociedades capitalistas contemporâneas é um modo falocrático de produção de subjetividade, que prima pelo nivelamento do desejo a partir de processos de serialização, fica recalcada “uma espécie de ‘função gravidez’: a potência de ser fecundado pela alteridade, de funcionar como canal para a encubação de formas de existência que se impõem a cada nova configuração da experiência” (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 95). Parece existir aqui um diálogo produtivo entre o projeto micropolítico de Guattari e Rolnik e a política pós-identitária do *queer*. Por representar “a diferença que não quer ser assimilada ou tolerada” (LOURO, 2001, p. 546), que quer permanecer transgressiva, o *queer* obriga o reconhecimento da diferença como exterior constituinte, como parte integrante que continuamente desestabiliza e transforma. Nesse sentido, ele se apresenta como uma corrente própria para o reconhecimento de que

[...] o inimigo não está só nos imperialismos dominantes. Ele está também em nossos próprios aliados, em nós mesmos, nessa insistente reencarnação dos modelos dominantes, que encontramos não só nos partidos mais queridos ou nos líderes que nos defendem da melhor maneira possível, mas também em nossas próprias atitudes, nas mais diversas ocasiões. (GUATTARI & ROLNIK, 2011, pp. 56-57)

Está claro que essa tarefa consiste em um desafio que nem sempre se logra vencer. Porém, no interior mesmo da ordem dominante, ainda se coloca – e cada vez mais – uma pluralidade de fossos e fissuras para transformações em todos os níveis, e, ao mesmo tempo, uma imensa potencialidade de resistência. Resta encontrar meios de preservá-la, intensificá-la e multiplicar os pontos a partir dos quais ela pode ser agenciada.

4 O DE VIR FEMININO EM *GHOST WORLD*

4.1. METODOLOGIA

Os dois primeiros capítulos deste trabalho se ocuparam de fornecer suporte teórico acerca dos temas que atravessam a análise do *corpus* e delimitam sua proposta. Foi realizado levantamento bibliográfico sobre o contexto de *Ghost World*, o cenário social e político dos Estados Unidos nas décadas finais do século XX. A abordagem da carreira e do perfil artístico de Daniel Clowes, em meio à qual se inserem contextualizações sobre *Ghost World*, complementou a pesquisa bibliográfica ao lado do aporte documental de artigos de jornal sobre o cartunista, entrevistas com ele e do conteúdo de seu *site* oficial.

A elaboração de um estado da arte deu conta de apurar reflexões pertinentes sobre a *graphic novel*, indicando aspectos relevantes a serem aprofundados sob a ótica do gênero e da processualidade do feminino. O conceito de gênero empregado – que corre, para além dos construtos sociais, em direção à emergência mesma dos indivíduos, dialogando com os processos de subjetivação – delineou-se na revisão de literatura sobre o percurso do feminismo ocidental, suas apropriações de correntes contemporâneas de pensamento e as vertentes teóricas que problematizam categorias analíticas centrais ao movimento, como a própria noção de “mulher”.

O primeiro movimento de análise consistiu em uma pesquisa exploratória que visou identificar, na materialidade da obra, recursos e estratégias expressivas que incidissem sobre os processos de subjetivação das protagonistas. Uma vez compilados, atentou-se ao uso desses meios de expressão ao longo da narrativa, de modo a entender como eles se apoiam uns nos outros e se intensificam na construção do todo da história. Para ampliar os sentidos que surgem desses agenciamentos, optou-se pela realização das análises em séries, conforme proposto por Deleuze (2007) em sua *Lógica do Sentido*.

Intentando potencializar o fluxo do texto, a disposição em séries dispensa os pontos culminantes e encadeamentos necessários, constituindo blocos que se aproximam uns dos outros através de pontos de contato denominados “instâncias paradoxais” (DELEUZE, 2007). Estas correspondem aos elementos que, percorrendo as séries de forma transversal, sugerem possíveis encadeamentos entre elas. Em suma, cada série se constitui como parte autônoma de um conjunto com múltiplos acessos; não há um curso pré-determinado de leitura, mas várias direções que se apresentam ao longo do texto como trajetos em aberto.

Os temas da processualidade e do feminino percorrem todas as cinco séries a seguir. Embora cada série oscile mais em direção a um tópico em particular, do qual se origina seu título, todas trazem referências que remetem às demais, apontando conexões que alargam o entendimento da obra geral e podem se constituir de diversas formas. As séries 4.2. e 4.3. ocupam-se da claustrofobia e da circularidade, estratégias narrativas que contribuem para a materialização do feminino em processo e são resgatadas pelas outras análises. Extensivamente trabalhada na série 4.4., a heteronormatividade perpassa as séries 4.5. e 4.6.

Finalmente, observa-se que o quinto bloco de análise trata de uma série conclusiva, que deve ser lida por último. Guiando-se pela última fala de *Ghost World*, “você se tornou uma linda jovem mulher”, ela aponta a resolução de ambos os temas centrais nessa seção, além da convergência de outros temas da obra.

4.2. A FRONTEIRA DAS JANELAS E O EXTERIOR CONSTITUTIVO

Para Butler (2010), a emergência do sujeito sexuado no âmbito dos códigos dominantes se dá a partir de uma matriz excludente. A teórica explica que o processo de materialização dos corpos, ao operar a incorporação da norma binária de gênero, promove simultaneamente o repúdio de diversas outras configurações corporais em função do ideal regulatório do sexo. Estas vêm a formar um domínio abjeto em oposição ao qual a norma se define e que delimita a própria noção de “humano” – nos termos da autora, um “exterior constitutivo” dos sujeitos, que fornece a diferença necessária à sua identificação enquanto indivíduos (BUTLER, 2010). A dinâmica entre o interior e o exterior será introduzida nesta série como um aspecto fundamental à análise dos processos de subjetivação de Enid e Rebecca. A seguir, serão discutidas a ambiência claustrofóbica de *Ghost World* e, associada a ela, a funcionalidade específica das janelas na narrativa.

Durante grande parte da história, Enid e Rebecca estão inseridas em espaços fechados, como lanchonetes, lojas e os quartos de cada uma. A exemplo dos capítulos um, “*Ghost World*”, e quatro, “*The First Time*”, é comum que episódios inteiros se passem em áreas internas; as saídas ocasionais costumam ilustrar apenas os trajetos de um local a outro. A extensa ambientação interna influi no movimento das protagonistas, que frequentemente aparecem sentadas, deitadas ou trilhando curtas distâncias. Também é rara a presença de elementos gráficos que denotem ação, como traços e nuvens: em geral, os deslocamentos e as interações das personagens entre si, com os objetos e a paisagem, são sugeridos por imagens

que representam etapas isoladas do processo de movimentação, às vezes acompanhadas de onomatopeias.

Nesse sentido, *Ghost World* materializa aquilo que existe no conceito de Butler (2013): uma divisão na qual a interioridade corresponde aos limites das categorias sexuais (heterossexual/homossexual) e de gênero (masculino/feminino) e a exterioridade às potências não demarcadas. Tal como as referidas categorias constroem e reduzem a sexualidade dos sujeitos a identidades, os aposentos e estabelecimentos contêm Enid e Rebecca em espaços que restringem seus movimentos. Nesses locais, porém, existem fendas através das quais é possível ver o mundo externo – que, na história, configura-se como um exterior constitutivo, repleto de seres abjetos e de mundos possíveis não delimitados. As janelas atuam, assim, como marcos entre o interior claustrofóbico, análogo às referências identitárias, e o exterior, da ordem do fluxo e da multiplicidade.

Esse papel peculiar é engendrado pela função condutora do olhar de Enid e Rebecca. É necessário observar que as meninas são as grandes agentes articuladoras da narrativa: presentes em quase todos os quadros, frequentemente juntas, em evidência e isoladas no espaço, elas também participam de todos os diálogos⁴⁴. É a partir do seu ponto de vista que se conhece a realidade da história – em geral, as demais personagens são apresentadas conforme Enid e Rebecca falam sobre ou interagem com elas, e, durante os encontros, o leitor é colocado na posição das duas em relação ao outro. Essa estratégia promove a imersão no universo particular das adolescentes, contribuindo para limitar a perspectiva pela qual a história é contada.

Com exceção do capítulo 2, “Garage Sale”, todos os episódios possuem pelo menos uma cena na qual Enid, Rebecca ou ambas aparecem em um espaço fechado olhando para fora. As meninas são espécies de *voyeurs* do cotidiano, para quem assistir a passagem dos transeuntes e o desenrolar de acontecimentos ao acaso chega a ser uma ocupação em si. Contudo, o que distingue as miradas pela janela das observações casuais feitas enquanto elas vagam pela rua está sintetizado em uma fala de Rebecca no capítulo 6, “The Norman Square”, quando as amigas visitam o *diner* Angel’s. Ao ver passar duas mulheres de meia idade vestidas de forma excêntrica, ela exclama para Enid: “Olha! Somos nós daqui a vinte anos!”. De fato, na maioria das vezes em que as adolescentes contemplam alguém ou alguma paisagem pelo vidro, a questão do futuro se apresenta.

⁴⁴ Raríssimas exceções se colocam a essa afirmação, como a conversa entre os conhecidos de Bob Skeetes, no capítulo 3, e o diálogo entre a Sra. Satanista e a vendedora de entradas de um teatro, no capítulo 6. Ainda assim, ambos os casos são, respectivamente, presenciados por Enid e pelas duas.

Convém notar que muitas das personagens vistas pelas janelas são adultas: além das mulheres excêntricas e de um homem solitário apresentado no capítulo 5, “Hubba Hubba”, pode-se citar um mendigo a quem o amigo Josh dá trocados pelo vidro do carro, no mesmo episódio. Lá fora, o que desfila diante de Enid e Rebecca é uma diversidade de futuros possíveis, que geralmente apontam para a solidão, a marginalidade e mesmo a morte, perigo explicitado na figura de uma ex-colega com câncer no capítulo 3, “Punk Day” (FIG. 1). Nesse sentido, o enquadramento das protagonistas pelas janelas de espaços fechados materializa uma sensação de aprisionamento no presente, de onde elas visualizam horizontes desoladores.

FIGURA 1 – Série de personagens vistas através das janelas



Fonte: GHOST WORLD (1998, pp. 23-48)

Essa alegoria dialoga com o contexto pessimista enfrentado pela juventude norte-americana durante as décadas de 1980 e 1990, como abordam Grossberg (2001) e Giroux (1994). As perspectivas desanimadoras de futuro, especialmente em termos profissionais, contribuíram para popularizar entre os jovens uma postura passiva e pouco ambiciosa, em desacordo com o que prega a ética capitalista. Recém-saídas do colégio e evitando planejar a vida dali em diante, Enid e Rebecca são *slackers* que investem seu tempo na contemplação da passagem dos dias, transformando os pequenos acontecimentos que a constituem em algo interessante. Não parece haver, afinal, nada de mais extraordinário por vir.

Por outro lado, o caráter bizarro das personagens situadas para além do vidro as aproxima dos seres abjetos que a norma de gênero exclui, como postula Butler (2010). Todas parecem carregar algo de estranho – de *queer* – que as distingue e as isola no mundo de *Ghost World*, e essas características são percebidas como desajustes somente em comparação a um

padrão normativo. O visual das duas mulheres, por exemplo, ganha o *status* de excêntrico não somente por não ser comum, mas por destoar do que é considerado “apropriado” para a meia-idade. Apontando para o tempo futuro e transitando em áreas externas, essas personagens habitam um domínio de múltiplas possibilidades do qual Enid e Rebecca são afastadas pela ambiência claustrofóbica, limitando-se a entrevê-lo pelas janelas.

É significativo que o comentário de Rebecca relacione Enid e ela própria àquelas figuras esquisitas que passam (“[elas] somos nós no futuro”). A fala comunica que a oposição entre as meninas e os desconhecidos lá fora é apenas aparente: não existe uma separação dicotômica entre nós/eles, mas uma interrelação entre as partes. De fato, Rebecca e principalmente Enid se apresentam ao longo de *Ghost World* como sujeitos estranhos à realidade em que se inserem, rindo do que não é engraçado, fascinadas por banalidades e afeitas ao que é esquecido, rejeitado ou ridicularizado. A observação de Rebecca reconhece que, mesmo enquadradas nos interiores normativos, as protagonistas também possuem algo de estranho, que não foi regulado – ou seja, a fronteira entre o normal, que está dentro, e o anormal, que fica de fora, não é óbvia ou fixa como se tenta construir.

Aliás, visto que os outros são geralmente percebidos pelos olhos de Enid e Rebecca, o que há de bizarro neles é muitas vezes criado pelas meninas, tomando a si mesmas como parâmetro. É na relação de contraste com as protagonistas que emergem o normal e o anormal, e, em última instância, é a partir dessa dinâmica que as próprias adolescentes se definem. Dessa forma, analisando a partir do conceito de Butler (2010), a fala de Rebecca identifica na abjeção das personagens vistas pelas janelas o exterior constitutivo de si e da amiga. Uma passagem no final do capítulo 5 é particularmente ilustrativa dessa noção.

Na primeira visita à lanchonete retrô Hubba Hubba, Enid e Rebecca se interessam por um anúncio da seção “Corações Solitários” de uma revista e resolvem se encontrar com o anunciante, passando-se pela desconhecida que ele procura. Acompanhadas por Josh, as meninas voltam ao lugar no dia e horário combinados, apostando que o trote não teria consequências. Para a surpresa dos três, porém, comparece ao local um senhor com o semblante cansado, que aguarda a suposta pretendente por quase trinta minutos. A inquietação de Enid e Rebecca termina por chamar a atenção do homem quando ele já está no caixa; ao sair do *diner*, ele passa pela mesa do trio e diz algo ininteligível pela vitrine (FIG. 2).

Nesse trecho, Enid e Rebecca passam de espectadoras exclusivas do mundo, cujo olhar legítima a presença do outro, àquelas que são vistas por ele. Essa mudança de perspectiva também implica a desestabilização dos padrões de normalidade e anormalidade. O encontro dota o homem de uma carga de humanidade que lhe parecia alheia na leitura do anúncio por

Enid, que define o sujeito na conversa com Rebecca como “um patético perdedor”. Porém, contrariando suas expectativas, surge um estranho que não parece corresponder ao anúncio e, sendo assim, não pode ser assimilado pelo riso. O que transtorna Enid e Rebecca é estar frente a frente não com um rótulo, um tipo familiar, mas com alguém que não pode ser reduzido a isso – que, em sua diferença e complexidade, é *alguém* como elas. Esse desconforto é similar àquele inspirado pela ameaça que os seres abjetos representam à norma de gênero, à qual se refere Butler (2010): humanizar aqueles que não são sujeitos, pois não são “ele” nem “ela”, implica necessariamente questionar a definição de “humano” e tudo aquilo ao que essa construção está a serviço.

FIGURA 2 – O anunciante solitário encara Enid, Rebecca e Josh



Fonte: GHOST WORLD (1998, pp. 45-46)

Finalmente, ao projetar uma identificação no futuro (“somos nós daqui a vinte anos”), a fala de Rebecca no capítulo 6 coloca a diferença entre as adolescentes e as personagens para além das janelas como uma questão temporal, e não de essência. Embora naquele momento, as meninas e as mulheres excêntricas estivessem separadas pela localização no espaço, é possível que Enid e Rebecca venham a superar os ambientes claustrofóbicos e passem a habitar o exterior amplo – problemática que se resolve em parte ao fim da trama, conforme será abordado na série 4.6. Em suma, o que a transparência do vidro revela às duas é a alternativa de reconfiguração de si enquanto sujeitos – processo que só pode ser vivenciado extrapolando-se os limites rígidos das identidades e reconhecendo-se a diferença como aspecto constituinte.

4.3. A PERFORMATIVIDADE COMO REITERAÇÃO TRANSFORMADORA

Como se viu anteriormente, na teoria da performatividade de Butler (2010; 2013), assumir um gênero não diz respeito apenas à identificação com um ideal regulatório: “a nomeação é, ao mesmo tempo, o estabelecimento de uma fronteira e também a inculcação repetida de uma norma” (BUTLER, 2010, p. 161). O pensamento da autora compreende o sexo como efeito sedimentado de uma prática discursiva reiterativa e citacional; isto é, ele é materializado ao longo de um processo temporal que forçosamente ecoa um conjunto de normas constitutivas do sujeito (BUTLER, 2010). Sendo assim, os sujeitos se tornam masculinos ou femininos não porque assim foram designados antes mesmo de nascer, mas porque, desde esse momento e por toda a vida, são reafirmados (ou questionados) como tais por diversas instituições.

Butler (2010) ressalta que a reiteração é necessária à consolidação da lei regulatória do sexo – e, por conseguinte, à manutenção do imperativo heterossexual – porque os corpos nunca se submetem inteiramente a ela. Frente à resistência da matéria, “não existe nenhum poder que atue, mas apenas uma atuação reiterada, que é poder em sua persistência e instabilidade” (BUTLER, 2010, p. 163). A autora ressalva, portanto, que todo gênero é performativo, mas nem toda performatividade opera em conformidade com a norma binária. Os seres abjetos que integram o exterior constitutivo da norma são agentes que desafiam a sua hegemonia materializando-se a partir de uma performatividade *queer*, que transgride a lei regulatória ao reiterá-la de forma “desviante”.

De maneira análoga, o retorno aos mesmos locais, o reencontro com as mesmas figuras e a reprodução de ações anteriores e estilos passados fazem emergir no curso de *Ghost World* uma realidade aparentemente estável. No entanto, como será argumentado nesta série, a incidência de um efeito de circularidade e repetição na história – tanto como estratégia interna aos capítulos quanto no conjunto da obra – promove não a permanência, mas a mudança, remetendo à performatividade de gênero que concentra o foco do pensamento *queer*.

Em cada episódio há um elemento, uma situação ou um ambiente específico, ou ainda uma combinação desses aspectos, que abre e encerra a seção narrativa, fechando-a em si mesma. O primeiro capítulo é um dos que sucede em retomar um item, uma atividade e um espaço determinado: no último quadro, o leitor enxerga Enid pela janela folheando uma revista *teen* feminina no quarto de Rebecca, tal como a encontrou no início da história (FIG. 3).

FIGURA 3 – Dois quadrinhos do início (esq.) e o quadrinho final do capítulo um, “Ghost World”



Fonte: GHOST WORLD (1998, pp. 9-14)

Além de realizarem um retorno à casa de Enid, os capítulos 2 e 7 têm o caráter circular marcado por objetos de infância da personagem – respectivamente, o boneco Goofie Gus e o vinil “A Smile and a Ribbon”. O capítulo 4 se encerra com Enid vestindo uma máscara comprada na *sex shop* Adam’s II, assim como no cabeçalho desse episódio. O capítulo 5 é fechado pelo *jukebox* da lanchonete Hubba Hubba, visitada pelas protagonistas no início do capítulo e onde a maior parte dele se passa. Os episódios 3 e 6 começam e terminam nos mesmo espaços físicos – respectivamente, o quarto de Enid e a antiga parada de ônibus. O fim do sexto capítulo também é marcado pelo detalhe em um chiclete pisoteado, o mesmo que Rebecca mascava nos primeiros quadrinhos desse episódio.

Percebe-se que não há circularidade na concepção do oitavo e último capítulo em si, mas que, por revisitar diversos pontos dos demais, ele poderia executar um movimento circular ao nível da *graphic novel* como um todo. No mesmo Angel’s do capítulo inicial, agora junto com Rebecca, Enid reencontra o hediondo John Ellis, convidado a falar na televisão em defesa do ex-padre pedófilo que o acompanhava da outra vez. A viagem ao parque Cavetown traz novamente a temática da infância abordada nos capítulos 2 e 7. As meninas visitam a casa de Josh depois de uma tentativa frustrada no episódio anterior. Pouco antes de partir, Enid reencontra o astrólogo Bob Skeetes, que havia desaparecido desde o capítulo 3 em decorrência de um trote passado por ela.

Apesar de a repetição estar associada à noção de estabilidade e identidade, como interessa à manutenção do imperativo heterossexual, é interessante perceber que a utilização desse recurso em *Ghost World* é subvertida: a retomada do início – de cada capítulo e da obra em geral – carrega as marcas dos acontecimentos entre os pontos de partida e de chegada, resultando em uma repetição *com diferença*. Como observa Freeman (2000), esse é o

princípio que rege a performatividade *queer* proposta por Butler (2013), cujas reiteraões são progressivamente transformadoras. Evidenciando a incompletude da materialização do sexo segundo a norma de gênero, essa prática se aproveita das fissuras abertas pelo processo reiterativo para configurar possibilidades de rearticulação, desinvestindo a própria matriz de relações de gênero (BUTLER, 2010; 2013).

Contudo, Freeman (2000) pontua que a orientação futurística da performatividade *queer* pode ter como efeito colateral a primazia dos signos radicalmente novos sobre aqueles primários, que referenciam a masculinidade e a feminilidade convencionais (FREEMAN, 2000). A autora propõe o conceito de *drag* (puxão) temporal para pensar o tempo da performatividade *queer* em termos não lineares, relacionando-a com categorias “anacrônicas” – como “mulher” e “lésbica” – que permanecem correntes e relevantes. Essa linha de raciocínio é útil à análise da memória em *Ghost World*, questão que constitui um importante eixo temático.

Ao mesmo tempo em que a realidade de Enid e Rebecca é assombrada pelo fantasma do futuro, sobrevém a ela o passado que insiste em retornar ou é propositalmente recuperado pelas adolescentes. No caso de Enid, o gosto por estilos anacrônicos explorado no capítulo 3 configura uma das principais expressões de nostalgia. O primeiro quadro desse episódio mostra a adolescente no próprio quarto, usando um jeans rasgado e alfinetes como brincos. Ao som da música “Carbona Not Glue”, dos Ramones, e da televisão retrô com ruídos de transmissão, ela come salgadinhos enquanto lê uma zine intitulada “DIE!” (FIG. 4). Quando Rebecca entra em cena e as duas saem para passear, descobre-se que os cabelos de Enid, cortados bem curtos, também estão pintados de verde.

Para o seu desgosto, nem Rebecca nem o conhecido John “Johnny Apeshit” Crowley – um ex-anarquista a caminho de se tornar um grande empresário para “implodir o sistema de dentro” – compreendem que sua intenção não era “posar” de punk, aderindo a uma moda contemporânea, mas atender à ânsia de “manter uma clara identificação com um passado irremediável”⁴⁵ (THURSCHELL, 2013, pp. 154-155, tradução nossa) pela incorporação do visual original de 1977. Entretanto, quando confessa a Rebecca que gostaria de encontrar um visual definitivo, Enid reconhece a dificuldade de compor e performar um estilo retrô consistente – e o quão “idiota e pretenciosa” ela pareceria se fosse ao shopping emulando uma mulher da década de 1930. O fetiche da mercadoria transformaria em uma fantasia ridícula o

⁴⁵ “Enid is anxious to maintain a clear identification with an impossibility past moment.”

que, para a adolescente, é uma forma genuína de se relacionar com a realidade homogeneizante na qual ela se encontra.

FIGURA 4 – O visual punk de Enid



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 21)

Tal como um sujeito *queer* cuja performatividade de gênero incorpora signos tradicionalmente associados a identidades específicas, como o gay afeminado e a lésbica *butch*, o processo de subjetivação de Enid no presente de *Ghost World* apela a representações genéricas do passado – assumindo, nos termos de Freeman (2000), uma espécie de *drag* temporal. Esse movimento também remete aos conceitos de transferência afetiva e descarga de época (*period rush*), dos quais trata Nyong'o (2008). Existe um investimento íntimo da menina na apropriação de estilos como o punk: consciente da impossibilidade de retornar ao passado, Enid articula uma estratégia para fazê-lo surgir no presente, e, principalmente, *para ela*, com uma carga particular capaz de afetá-la e potencializar sua existência. Seu desejo não é de comunicar uma atitude popularmente designada como “punk”, enquadrando-se em uma identidade subcultural, mas, a partir da descarga de época acarretada pelo visual retrô, engendrar uma singularidade anacrônica.

Conclui-se, assim, que as revisitações promovidas pelo efeito da circularidade na obra se distinguem, em algum grau e em algum sentido, de suas referências “originais” – configurando, como na performatividade *queer*, reiteraões transformadoras. Mesmo a inscrição do passado no corpo sob a forma de estilos retrógrados não constitui uma repetição viciosa, que se aproxima da incorporação de identidades, mas é um movimento que abre espaço para a mudança e a potencializa. Nesse sentido, a circularidade reflete, em termos narrativos, o alento de Enid e Rebecca no claustrofóbico mundo fantasma em que se encontram: o mesmo processo que ergue e consolida suas fronteiras continuamente abre pontos de ruptura e revela rotas de fuga às adolescentes.

4.4. O IMPERATIVO HETEROSSEXUAL

Segundo Butler (2013), a reiteração da norma regulatória disfarça tanto o seu *status* de construção discursiva quanto os objetivos que regem sua materialização – a saber, a sustentação do falocentrismo e da heterossexualidade compulsória (BUTLER, 2013). A instauração do binário de gênero homem/mulher também postula tanto a supremacia do masculino sobre o feminino quanto a heteronormatividade, que atribui papéis distintos a cada gênero e constrói a heterossexualidade como um pressuposto. Nesta série, será explorado como a heteronormatividade se impõe como uma dimensão claustrofóbica de *Ghost World*, a partir da análise da relação de Enid e Rebecca com as figuras masculinas e da representação do sexo heterossexual na história.

Dos homens e meninos que habitam a vida das protagonistas, muitos surgem para, em seguida, desaparecer; outros são lembranças evocadas nas conversas entre elas; e, por fim, alguns formam um pequeno grupo de figuras constantes, mas periféricas, como o pai de Enid e Josh. Embora ambas as meninas dispensem a eles comentários sarcásticos e aparentem se aborrecer com a maioria, essa postura se salienta em Enid, como é explicitado no capítulo 3 da *graphic novel*. Em visita a uma lanchonete, Rebecca comenta sobre os meninos à volta delas; é ela quem normalmente traz a questão do interesse heterossexual para os diálogos, deparando-se, via de regra, com a indiferença, o desdém ou a repulsa da amiga. Quando isso acontece nessa ocasião, ela pede que Enid “encare que odeia todos os meninos da face da Terra”, e, depois, que cite “*um cara que atenda aos seus padrões*”.

Em uma alusão óbvia ao criador da história, Daniel Clowes, Enid menciona o famoso cartunista David Clowes como um hipotético par ideal. Logo depois, em uma casa de zines, a menina encontra um panfleto divulgando uma sessão de autógrafos de Clowes no local dali a alguns dias. Mais tarde, quando ela mostra o papel à Rebecca e comenta sobre seus planos de comparecer ao evento, a outra afirma não saber de quem ela está falando nem lembrar quando lhe chamou de “odiadora de homens” – o que indica que a conversa na lanchonete repercutiu mais sobre Enid do que Rebecca pretendia.

Em seguida, acompanhamos Enid chegando na sessão de autógrafos (FIG. 5). O primeiro quadro dessa sequência mostra a adolescente apreensiva, espiando o interior da loja pela vitrine. Ela imagina que Clowes seja um homem maduro, sério e com ares misteriosos. Timidamente, entra no estabelecimento quase vazio e disfarça sua intenção de estar ali tomando qualquer revista na mão. Quando olha discretamente para a mesa de autógrafos, encontra um sujeito com um sorriso estranho encolhido atrás do móvel. O próximo quadro

mostra a menina cabisbaixa no Angel's; quando Rebecca chega, conta-lhe que não havia ninguém no evento e que Clowes era “tipo um velho tarado”.

FIGURA 5 – Enid conhece David Clowes



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 29)

Ainda que descontraída, a insinuação de Rebecca de que Enid seria avessa aos homens parece constranger a menina a declarar sua heterossexualidade – isto é, sua “normalidade”. Na sequência da sessão de autógrafos, torna-se evidente que o motivo de Enid estar ali é o próprio Clowes, e não seu trabalho. Além disso, é visível o desconforto da adolescente com a situação: a ideia de se aproximar de um homem que remete ao estereótipo da masculinidade clássica hollywoodiana a inibe e aflige. Porém, ao invés de alívio, o encontro com uma figura muito diversa causa desânimo e alimenta a frustração da menina por não conseguir se conectar com figuras masculinas, como ela explica ao reencontrar Rebecca.

Considerando-se que, como foi abordado na série 4.2., as janelas em *Ghost World* delimitam a fronteira entre o interior claustrofóbico e o exterior em fluxo, é importante perceber que a entrada de Enid na casa de zines é precedida por uma mirada pela vitrine. Desta vez, a personagem está do lado de fora e se mostra tensa com a perspectiva de adentrar o estabelecimento. Esse movimento sinaliza o ingresso em um domínio heteronormativo: conduzida até o evento pela necessidade de demonstrar interesse em homens, Enid antecipa o esforço de se portar segundo regras determinadas diante de Clowes, a fim de se apresentar não como um indivíduo, mas como uma mulher. Como os modos nada espontâneos da menina indicam, dentro da loja, ela é pressionada a desempenhar um papel convencionado como próprio do seu gênero – o que resume a noção de heteronormatividade explorada por Butler (2013).

O fim do capítulo 3 e o capítulo 4 pontuam que, para Enid, o sexo heterossexual é uma situação estranha e desconfortável. A última sequência do terceiro episódio apresenta a dificuldade da adolescente em se masturbar fantasiando com um ex-professor: o ato é representado como algo que Enid se dispõe a fazer, mas que é tão privado de desejo que culmina com a menina adormecendo. No capítulo seguinte, quando narra sua primeira relação sexual, ela dá a entender que não estava particularmente entusiasmada com o parceiro e que se determinara a transar porque “dezesseis anos parece ser a idade e tudo”. Os detalhes mais vívidos do ato são a televisão ligada, sua vontade de rir, como ela se concentrara em observar o quarto e o fato de que ansiava pelo fim da relação. Sublinha-se, também, a influência de Rebecca na decisão de iniciar sua vida sexual: Enid explica que a amiga estava mais empolgada com o prospecto do sexo do que ela própria, e que foi embora da casa do menino pensando no que Rebecca diria de tudo.

Além de David Clowes, a outra personagem masculina que impele Enid e Rebecca a cruzar a fronteira das janelas é Josh. No capítulo 6, as duas se empolgam ao vê-lo passar pela vitrine do Angel's e vão até ele para importuná-lo. Cabe observar que, embora ele se situe para além do vidro neste trecho, sua condição de exterior constitutivo das protagonistas difere daquela reservada às figuras da série 4.2. Neste caso, Josh surge como o contraponto que define Enid e Rebecca enquanto meninas: além de serem sujeitos em contraste com os seres abjetos mencionados anteriormente, elas são sujeitos femininos em contraste com a masculinidade de Josh. A função narrativa mais importante desempenhada por ele advém da sua condição de menino heterossexual – é no contato com ele que Enid e Rebecca tentam cumprir uma etapa central do rito de passagem para a vida adulta, regulada pela heteronormatividade.

Entre os dois últimos capítulos, as protagonistas visitam Josh em quatro momentos, dos quais três são relevantes à presente análise. No primeiro, Enid e Rebecca não encontram o menino em casa e assinam com outros nomes um recado debochado, no qual dizem ter ido até lá para fazer sexo com ele (FIG. 6). No segundo momento, Enid vai sozinha, já tarde da noite, após a briga com Rebecca (FIG. 6). Nessa parte, ela revela a Josh que “praticamente o ama” e, enquanto os dois se beijam, descobre-se que ele está apaixonado por Enid. Logo após perguntar pelo preservativo, porém, a menina começa a chorar e afirma estar com ódio de si mesma, não tardando a ir embora. Reforça-se nessa sequência a postura conflitante de Enid em relação ao envolvimento heterossexual: ao mesmo tempo em que ela inicia o contato sexual – tal como decidira comparecer à sessão de autógrafos –, ela o faz sob tensão e hesita em levá-lo adiante, derivando sofrimento desse recuo.

FIGURA 6 – Primeira (esq.) e segunda visita à casa de Josh



Fonte: GHOST WORLD (1998, pp. 56-60)

Já no último capítulo, o quarto momento mostra Josh sendo acordado de madrugada por Rebecca, que veste roupas justas e curtas, diferentes das que costuma trajar (FIG. 7). É a partir desse encontro que os dois começam a se envolver. Percebe-se que, embora parecesse constrangida em se apresentar sensualmente, Rebecca sucedeu em dar um passo além de Enid após ser incentivada pela amiga a sair com o menino. Retomando o efeito de circularidade comentado na série 4.3., nota-se também que a sua visita é uma reprodução dos movimentos de Enid no episódio anterior, diferindo-se pelas vestes e pela finalização do sexo. Sendo assim, a ação não conforma exatamente uma repetição com diferença, pois é uma reiteração

conformatória – o que distingue o momento posterior é a adequação ao padrão heteronormativo, que antes fora abortada pela desistência de Enid.

FIGURA 7 – Rebecca visita Josh



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 68)

Como observa Parille (2013) em um breve comentário sobre *Blue Italian Shit*, outra obra de Daniel Clowes, o ingresso do menino adolescente no mundo adulto pelo sexo é um enredo comum em histórias de formação – e, neste caso, parece envolver as protagonistas femininas de *Ghost World*. Nas passagens supracitadas, a sexualidade de Enid e Rebecca aparece tensionada por algumas “obrigações”: *deve* haver ao menos um homem que Enid deseje; houve um período no qual ela *devia* se tornar sexualmente ativa; e, para encontrar Josh, Rebecca supostamente *devia* se apresentar de uma maneira específica. Esses deveres são instituídos pela heteronormatividade e se impõem de modo a subjetivá-las como mulheres, adequadas a uma categoria de gênero. Na obra, essa regulação se expressa pela alegoria da janela, que marca os limites claustrofóbicos da identidade, e pelo ato sexual, associado à presunção da heterossexualidade.

Nota-se também que Enid e Rebecca lidam de formas diferentes com a pressão heteronormativa. Para Enid, tornar-se mulher se apresenta como uma tarefa a ser evitada, ou que, quando enfrentada, acarreta ansiedade e angústia. Já no caso de Rebecca, o processo parece transcorrer sem dificuldade. Ainda que, ao longo da obra, ela demonstre travar uma competição unilateral com Enid pela atenção dos meninos – ressentindo-se da amiga e acreditando “haver algo de errado consigo” por se sentir menos desejada –, ela encara a pressão do sexo com naturalidade e incorpora uma “fantasia” para passar de amiga à

namorada de Josh. A série 4.6. aprofundará como esses aspectos são centrais aos processos de subjetivação das personagens, explicando o que leva Enid a definir a Rebecca como “uma linda jovem mulher” ao final da trama.

4.5. OS DEVIRES HOMOAFETIVOS

A homoafetividade é um elemento sutil e eloquente em *Ghost World*. Se, por um lado, ela é vacilante e apenas insinuada, por outro, ela se estabelece gradualmente como um aspecto fundamental da relação entre Enid e Rebecca. No entanto, essa condição se revela somente em um olhar pós-identitário sobre a história, que considere o homoafeto enquanto intensidade e existência em devir; como será desenvolvido nesta série, analisá-lo em termos de identidade sexual necessariamente contribui para restringi-lo e minimizá-lo como uma dimensão irrelevante.

Como foi visto no subitem de estado da arte, a homoafetividade não é um aspecto recorrente nas análises sobre *Ghost World*. Uma exceção é o trabalho de Nyong’o (2008), que estende uma leitura *queer* à adaptação cinematográfica da história. Segundo o autor, é especialmente evidente na *graphic novel* a existência de um subtexto homoafetivo na relação das protagonistas, complementado pela transgeneridade implícita no nome de Enid Coleslaw – um anagrama de Daniel Clowes, o criador da obra (NYONG’O, 2008). Esta série se dedica a apresentar indícios dessa dimensão particular do relacionamento das meninas, abarcando desde a percepção alheia sobre ele até considerações das próprias sobre sua sexualidade.

Alguns diálogos apontam que a sexualidade de Enid é, já há algum tempo, questionada pelos demais. No capítulo 2, quando as protagonistas descobrem que a ex-colega Carrie Vandenburg está com câncer, Enid debocha da ideia de retomar o contato com a menina “depois de o namorado idiota dela ter lhe chamado de sapatão”. No episódio seguinte, em visita à loja de zines onde John Ellis está trabalhando como atendente, Rebecca ignora sua saudação e Enid confirma que “ela está fingindo não ouvi-lo”. Ellis provoca que “ela se acha bonitinha o bastante para se passar como a virgem de gelo metida”, e Enid replica que a amiga de fato o é. O editor arremata que Enid “deve saber que sim” e introduz o próximo assunto com um “falando em lésbicas...”, insinuando o interesse de uma pela outra.

Pontualmente, as adolescentes referenciam a possibilidade de serem lésbicas ou de se envolverem entre si. Também no capítulo 3, após o encontro frustrado de Enid com David Clowes na sessão de autógrafos, as duas se olham no espelho de seu quarto e ela observa: “olha como somos gatas! Como é que nenhum menino nos chama para sair? Talvez

devêssemos ser sapatas!”. Sua expressão não permite precisar a conotação da frase, mas Rebecca prontamente responde “sai de perto de mim!” e repele o abraço da amiga (FIG. 8). No primeiro quadrinho dessa sequência, elas são vistas de costas pela janela do quarto de Enid, à distância e isoladas no escuro. O plano as confina em uma espécie de cela onde o insucesso com os meninos é motivo de angústia e a homossexualidade existe como um consolo, em relação ao qual as meninas, uma mais do que a outra, mostram certa resistência.

FIGURA 8 – Enid e Rebecca no quarto de Enid no capítulo 3, “Punk Day”



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 31)

Como foi desenvolvido nas séries 4.2. e 4.4., o aposento fechado, emoldurado pela janela, situa Enid e Rebecca no âmbito claustrofóbico da heteronormatividade. Nesse sentido, o enquadramento se corresponde, a nível material, com o enquadramento heteronormativo que baseia a fala de Enid: uma vez que os meninos parecem não se atrair por elas, ela toma a si e à Rebecca como seres anômalos, desviantes. Ao pressupor o olhar masculino e a heterossexualidade como legitimadores da “normalidade” das duas, essa lógica também determina a homossexualidade como uma sexualidade inadequada e repugnante, como fica expresso na reação de Rebecca.

No sexto capítulo, os devires homoafetivos entre as meninas se sobressaem. Quando chegam à casa de Enid, seu pai lhe diz ter entrado em contato com a universidade na qual a menina aventara, no episódio 3, a possibilidade de ingressar. Diferentemente da ocasião anterior, em que se mostrara desgostosa com a notícia, Rebecca se surpreende e se entristece com a retomada da história. Já no quarto, ciente desse incômodo, Enid aparece nervosa, desconversando a insistência da amiga no assunto (FIG. 9). Além do diálogo, o

posicionamento das personagens contribui para instalar uma atmosfera pesada: embora dividam quase todos os quadinhos desse trecho, elas são representadas distantes uma da outra, com Rebecca em segundo plano.

FIGURA 9 – Enid desconversa sobre o teste para a universidade



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 50)

Mais tarde, quando passam em frente à bilheteria de um teatro, as amigas deparam com a mulher do casal de “satanistas” apresentado no primeiro capítulo. Ao escutar sua conversa com a vendedora de entradas, descobrem que o casal rompeu de forma não amigável. O fim do episódio é então introduzido por uma cena melancólica: sentadas no banco de uma antiga parada de ônibus, Enid e Rebecca aparecem tristes e em silêncio, de mãos dadas e encostando as cabeças. Apesar do contato físico, os corpos de cada uma apontam em direções diferentes. Nesse momento, Enid promete à Rebecca que não irá à universidade. O penúltimo quadrinho do capítulo mostra em plano detalhe um chiclete pisoteado na calçada. Emergindo de fora do quadro, um balão de diálogo traz a frase “solta a minha mão...” – provavelmente dita à Enid por Rebecca, que jogara o chiclete fora no início do episódio (FIG. 10).

O *timing* da promessa de Enid entrega o conflito interno vivenciado pela menina: embora esteja disposta, ou pelo menos não contrariada, a entrar na universidade, a ideia de repentinamente se separar da amiga – a exemplo do casal de satanistas – a contém e aflige. Imediatamente após comprometer-se em ficar, ela e Rebecca percebem que a parada foi reativada: Norman, o senhor que costumava esperar no local para ir embora da cidade, é visto no último quadrinho do episódio no fundo do ônibus que parte. O fim do capítulo 6 inaugura a

dinamização da narrativa que caracteriza os dois últimos capítulos de *Ghost World*, marcada também pela proliferação de carros. Depois da carona que Josh oferece às meninas no fim do capítulo 5 e da volta do ônibus no capítulo 6, Enid aprende a dirigir e compra um rabeção no episódio final.

FIGURA 10 – Os quadrinhos finais do capítulo 6, “The Norman Square”



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 52)

É no rabeção que as meninas retornam ao parque temático Cavetown, a “única lembrança feliz” da infância de Enid. Nessa viagem, Rebecca questiona pela primeira vez o apego que sente pela amiga. Apesar do empenho que investe em dissuadir Enid de seus planos desde o sexto capítulo, a adolescente passa a cogitar a hipótese de acompanhá-la à universidade, mas, para sua decepção, Enid estranha a proposta. À noite, no quarto do hotel em que se alojam, Rebecca reconhece que é “doentio” e “até bem triste” que ela pense em

seguir Enid desse jeito, mas que, de certa forma, “não vê nada de errado nelas ficarem juntas para sempre”. Por fim, ela divide que “às vezes se pergunta se é mesmo lésbica”.

Nessa parte da história, as duas parecem ter trocado de lugar: antes avessa à ideia de se envolver com Enid, Rebecca passa a considerar, hesitante, a possibilidade de já estar romanticamente envolvida com a amiga. Enid, por sua vez, repele tudo o que se aproxima de uma investida de Rebecca: além de indicar que não gostaria de sua companhia na universidade, ela desconversa o desabafo da outra no hotel reiterando que elas são “apenas amigas adolescentes, não casadas ou algo assim”. Quando Rebecca introduz o questionamento sobre a própria sexualidade – complementado com um cauteloso “quer dizer, não se preocupe” –, Enid corta e encerra o assunto com um comentário sobre o apresentador do telejornal em exibição.

A supracitada aceleração da história nos capítulos 7 e 8 acompanha uma abertura relevante nos processos de subjetivação das protagonistas, agenciada a partir do devir homoafetivo⁴⁶ que atravessa a amizade de Enid e Rebecca. Embora haja menções explícitas a uma possível homossexualidade latente nas personagens, é problemático tentar classificar aquilo que corre entre as meninas e em cada uma das duas em separado. Essa escolha não só pode reproduzir a postura do namorado de Carrie Vandenburg ou de John Ellis – que partem de preconceitos em relação ao visual excêntrico de Enid e à sua intimidade com Rebecca para presumir fatos sobre sua sexualidade –, como arrisca apagar a especificidade da manifestação do homoafeto na história.

Cabe observar que em nenhum momento as meninas se dispõem a definir essa dimensão de si mesmas. A homossexualidade não é referida por elas em termos autoafirmativos (“eu sou” ou “eu não sou”), mas como um elemento oscilante, uma possibilidade (“talvez devêssemos ser sapatas”, “às vezes eu me pergunto *se talvez* eu seja realmente lésbica”). Nessa linha, ela não se apresenta enquanto algo, mas simplesmente existe e é sentida. A ausência de um nome que a delimite, e, por conseguinte, constitua-a em termos identitários, é o principal indicativo de que ela extrapola os limites dos códigos dominantes. Louro (2001) afirma que, de forma similar, desconstruir as categorizações correntes – notavelmente, com o binário heterossexual/homossexual – é o que propõe a teoria *queer*, em

⁴⁶ É importante explicar que a referência a um devir *homoafetivo* (em detrimento de um devir-*homossexual*) neste trabalho é feita visando à ênfase na circulação de afetos mobilizadores entre Enid e Rebecca, nos agenciamentos micropolíticos que são promovidos por efeito da relação entre as duas. A opção pelo sufixo “afetivo” se deu pela percepção de que essa terminação traduziria o desejo em termos mais abrangentes, construindo outros sentidos para além do nível sexual.

prol de uma nova concepção de sexualidade que entre em ruptura com o modelo hegemônico heteronormativo e falocêntrico.

Também é importante perceber que uma das primeiras expressões dessa intensidade homoafetiva emerge no contexto heteronormativo da fala de Enid no capítulo 3. Conforme pontuado por Guattari e Rolnik (2011), o pensamento de Guattari e Deleuze não prevê uma relação de oposição entre os níveis molar – o modo maior, ao qual pertencem as referências identitárias – e molecular, do modo menor e dos devires, mas sim uma comunicação fundamental e permanente entre esses dois âmbitos. Tanto o molecular pode surgir a partir do molar, quanto o molar pode se instalar no molecular (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 150). É essa característica que permite engendrar o devir homoafetivo dentro das fronteiras claustrofóbicas do mundo fantasma – ilustradas em proporções menores pela janela do quarto de Enid – e apesar dos termos identitários que por vezes são empregados para tentar capturar esse processo singular.

No entanto, deve-se lembrar que, para Guattari e Rolnik (2011), o devir implica a possibilidade de singularização, que pode ou não se efetivar. Uma vez que, conforme introduzido na série 4.4., Enid e Rebecca lidam de maneiras diferentes com o constrangimento heteronormativo, os processos de subjetivação de cada uma também são afetados de formas diversas pelos devires homoafetivos. Esse aspecto será aprofundado na série 4.6.

4.6. (TRANS)FORMAÇÕES SUBJETIVAS

Valendo-se de um conjunto relativamente aleatório de acontecimentos para rastrear um período formativo de suas protagonistas, *Ghost World* encontra na noção de percurso aquilo que resume seu enredo. Como afirmam Thurschwell (2013) e Canis e Canis (2005), a adolescência tardia de Enid e Rebecca configura um momento próprio para pensar os processos de transição, tensionados pelo familiar, de um lado, e pelo novo, do outro. Entretanto, essa dinâmica está calcada na *graphic novel* também sobre um outro aspecto: a condição feminina. Esta série reverbera algumas questões que atravessam a obra como um todo para resumir as formas distintas pelas quais os processos de subjetivação das protagonistas se encaminham. No centro dessa análise, está uma parte da sequência final da história, que antecede a partida de Enid da cidade.

FIGURA 11 – Enid avista Rebecca antes de partir



Fonte: GHOST WORLD (1998, p. 80)

Nessa passagem, a menina passa pelo Angel's e vê Josh e Rebecca no interior do *diner*, sentados em uma mesa junto à vitrine. Por um momento, ela para e admira a velha amiga, que agora usa óculos e mantém os cabelos mais curtos. Com o rosto impassível, Enid constata: “você se tornou uma linda jovem mulher” e segue seu caminho até a parada de ônibus reativada. A fala é direcionada a Rebecca como uma despedida unilateral, já que a outra não percebe o olhar de Enid do lado de fora.

No decorrer de *Ghost World*, o que Enid definia como uma “chatices” ou uma “preguiça” da parte de Rebecca aos poucos se transforma em uma grande resistência à novidade e à mudança. A medida desse processo é a exasperação da personagem frente à ideia da amiga ingressar na universidade. Nos capítulos 3 e 6, quando o assunto vem à tona, Rebecca se mostra incomodada com a iniciativa e desestimula Enid de levá-la adiante. No capítulo 7, o estopim da briga entre as meninas é a descoberta de que Enid está estudando em segredo para o teste de aprovação. Na volta do parque Cavetown, já no último episódio, Rebecca finalmente explica que “não quer ir a lugar nenhum nem fazer nada, quer apenas que tudo seja como era no ensino médio”.

Algumas sequências antes, porém, quando a avó diz que ficaria contente em tê-la ao seu lado pelo resto da vida, Rebecca hesita e responde não ter certeza do que planeja fazer. Em seguida, ela conta à Enid em uma lanchonete que pensa em acompanhá-la na mudança para a cidade universitária, retomando essa vontade no hotel do parque Cavetown. Em nenhum momento a outra se mostra receptiva à ideia, e é essa reação que agrava em Rebecca o desejo pela estabilidade das coisas. Ao longo do último capítulo, a menina passa a se

ancorar em narrativas familiares: acomodando-se às pressões heteronormativas, ela começa a namorar Josh; encaixando-se na cadeia capitalista, arranja um emprego de meio-turno em uma loja de *bagels*. Pode, enfim, continuar morando no mesmo lugar, como a avó gostaria.

Não por menos, nas duas últimas sequências em que aparece, Rebecca está situada em espaços fechados – respectivamente, a loja onde trabalha e o *Angel's*. Na passagem final, ela é vista da rua enclausurada pela janela do *diner*, de onde enxerga com dificuldade as alternativas que transitam lá fora. Resgatando as análises feita nas séries 4.2. e 4.4., que identificaram os interiores como o domínio da restrição identitária, a “linda jovem mulher” à qual Enid se refere é uma que, aparentemente, sucedeu em se moldar a uma concepção genérica de “mulher”. Era esse, afinal, o objetivo do fantasma heteronormativo que assombrava as meninas: suplantar uma existência singular pela imposição de uma subjetividade modelizada e limitadora. Como foi comentado na série 4.4., os imperativos de gênero exerciam na história uma maior influência sobre Rebecca. O emprego do termo “mulher” na fala de Enid sublinha que o processo de subjetivação da menina culminou finalmente na assunção de uma identidade de gênero – isto é, incorreu em uma estratificação.

Visto pelos conceitos de Guattari e Rolnik (2011), o contexto de Rebecca ao fim da trama é de capturação na lógica capitalística de produção de subjetividade. Selados alguns dos mais importantes respiros de singularidade que lhe atravessavam – entre eles, o devir homoafetivo abordado na série 4.5. –, o distanciamento entre ela e Enid era inevitável, posto que sua sólida oposição aos processos abertos na amiga é, inclusive, o que constrange Enid a gestar secretamente uma diferenciação de si mesma.

No capítulo 7, esse processo se evidencia na sucessão de atitudes imprevisíveis e mesmo incoerentes assumidas por Enid. A iminência da prova da universidade e a decisão da menina em cursar uma faculdade só são conhecidos no momento da briga entre as amigas, surpreendendo o leitor tanto quanto a própria Rebecca. Da mesma forma, não é previamente sugerido que Enid possa visitar Josh, declarar-se a ele ou empreender uma tentativa frustrada de fazer sexo; ela se comporta, de fato, como uma estranha. Como estratégia narrativa, a retenção de informações endossa a convicção da personagem em começar uma nova fase sozinha, à parte dos demais. A negativa da companhia de Rebecca parece se explicar quando, na volta do parque Cavetown, Enid afirma que a amiga “se lembra de cada detalhezinho que ela gostaria de esquecer”. O conformismo da menina passa a representar uma ameaça à sua atualização de si mesma – um risco que Enid não pode se permitir correr, pois “o desejo só pode ser vivido em vetores de singularidade” (GUATTARI & ROLNIK, 2011, p. 56).

Ao longo de *Ghost World*, percebe-se que Enid é a verdadeira protagonista: além de disparar e ocupar boa parte dos diálogos – o próprio Clowes afirma que Rebecca detém “cerca de 20% das falas importantes”⁴⁷ (CLOWES, 2010, tradução nossa) –, seus dramas pessoais passam a concentrar o foco da narrativa próximo ao fim da trama. No capítulo 7, após a briga entre as meninas, Rebecca é vista chorando no colo da avó e, a partir de então, desaparece; a segunda metade do episódio acompanha somente Enid ao longo da noite e na manhã seguinte. Sintomaticamente, a personagem também é vista em áreas externas nas duas sequências finais da história. Em uma praia, na rua e prestes a embarcar no ônibus interurbano, ela já se insere em um futuro de possibilidades, superando o universo claustrofóbico dos interiores e rompendo com o presente contínuo no qual Rebecca segue presa.

Embora o ônibus também configure um espaço fechado, ao contrário dos estabelecimentos que Enid frequentava com Rebecca, ele não é um reduto estático. Nesse sentido, o veículo subverte a noção de claustrofobia na obra: é dentro de uma cápsula que Enid se coloca de fato em trânsito. Como foi comentado na série 4.5., os carros se multiplicam na história conforme as meninas (Enid em particular) passam a circular mais e visitar locais cada vez mais distantes, potencializando a aceleração do tempo narrativo. Verifica-se um contraste relevante entre o primeiro capítulo – que, segundo o relógio embutido na TV do quarto de Rebecca, desenrola-se em cerca de 40 minutos –, e o último, cuja ação se estende por mais de um mês. Essa medição é indicada por um quadro que sinaliza a mudança das estações, pelo agasalhamento das personagens e pelo tanto que os cabelos de Enid crescem no episódio final.

O último capítulo também é marcado pela intensa ocupação dos ambientes, no qual proliferam estranhos que surgem à revelia das protagonistas. Quando Enid e Rebecca voltam ao *diner* Angel's no início do episódio, Enid imediatamente comenta que o local está cheio (“de idiotas”), e, logo antes de deixar a cidade, a menina passa por um grupo de crianças indo para a escola. A movimentação crescente do entorno antecipa o ingresso de Enid no âmbito externo: a saída dos espaços fechados acarreta a ampliação da perspectiva narrativa, ensaiada desde o capítulo 5, no encontro com o anunciante solitário.

Retomando a desistência de Enid em fazer sexo com Josh, pode-se pensar que o envolvimento heterossexual desperte na menina sentimentos de angústia ou aversão por ser “assombrado” pelas expectativas de gênero, configurando um outro padrão de confinamento do qual ela procura fugir. O último capítulo confirma sua resistência à heteronormatividade na

⁴⁷ “[It was very safe for me to say anything I wanted through Enid, and through Rebecca], who, by the way, has about twenty percent of the important lines [...]”.

passagem em que ela leva Josh de carona em seu rabeção. Além de Rebecca, ele é a única personagem a andar com Enid no veículo – um carro que transporta os mortos prestes a serem enterrados. O adeus ao menino se dá quando ele desce do rabeção: o último quadrinho dessa sequência o representa pela janela, devolvido a um universo que Enid adentrara e do qual agora se retira (FIG. 12). Logo antes de descer, Josh afirma que o estilo da menina “é desafiar definição” – inadvertidamente dizendo que, em constante mudança, ela escapa às categorizações, e, dessa forma, não “arrisca se tornar calcificada e constricta enquanto uma pessoa livre”⁴⁸ (CANIS & CANIS, 2005, p. 145, tradução nossa).

FIGURA 12 – Josh desce do carro de Enid



Fonte: GHOST WORLD (1998, pp. 68-69)

De fato, é difícil especificar o que Enid se tornou ao final da trama porque, ao ir embora, ela parece plenamente inserida no próprio “tornar-se”. Quando indagado sobre a classificação da personagem como uma “aberração” (*freak*) em algumas resenhas sobre *Ghost World*, Clowes (2010) concorda que, de certa forma, o rótulo é válido: “não existe de fato um lugar para ela. É por isso que é difícil pensar em uma continuação para essa história, porque para onde ela poderia ir?”⁴⁹ (CLOWES, 2010). A explicação do autor sustenta a noção de que não há uma vaga na qual Enid se encaixe, e que, sem um destino que lhe acomode, a menina tende a permanecer em fluxo. Talvez não seja um exagero considerar Enid, em alguma

⁴⁸ “[But, on the other hand, if you are easily defined and experience your self as something stable, a finished product, you] risk becoming calcified and constrained as a free person.”

⁴⁹ “[But Enid is a freak, in a way.] There’s no real place for her. That’s why it’s hard to think of a sequel to that story, because where could she go?”

medida, uma personagem *queer* – alguém que, embora não se reconheça explicitamente nessa posição-de-sujeito, não se pode submeter a categorias sexuais convencionais.

“Você se tornou uma linda jovem mulher” sintetiza, portanto, a interrupção de um processo de singularização pela adequação identitária: o devir de Rebecca eventualmente encontra uma referência pré-estabelecida e se resigna a ela. Como alertam Guattari e Rolnik (2011, pp. 15-16), muitas vezes, a potência de mudança fomentada nos processos de singularização é barrada pelo constrangimento à serialização da subjetividade. A pressão sobre os sujeitos para que se enquadrem em referências molares leva à concepção da existência em fluxo como uma experiência difícil, angustiante e potencialmente perigosa. Nesse sentido, é aterradora a perspectiva de abandonar identidades fixas e se ver sem uma base familiar sobre a qual se ancorar.

No caso de Enid, porém, algumas identidades genéricas – tais como o visual *punk* do capítulo 3 – sucedem em resguardar e potencializar seu desejo, agenciando seu devir feminino em uma conexão singular com o passado. Quando a história se encerra, ela permanece indefinida para Josh, o menino com quem ambas as protagonistas se envolvem. Faz sentido que, embora se interesse por Enid, ele permaneça com Rebecca no interior do Angel’s: justamente por assumir relevância enquanto figura masculina, Josh personifica o modo fechado de existência, resistente à instabilidade e à mudança. É disso que Enid se preserva ao partir, sem um nome que lhe identifique e em direção a um futuro igualmente indeterminado – ou, melhor dizendo, à abertura que liberta do ser “mulher”.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Um impulso misterioso escolheu *Ghost World* como objeto de estudo deste trabalho. Durante as três semanas iniciais da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Comunicação, as atividades que levariam a um projeto de monografia foram realizadas de forma mais ou menos aleatória pela incerteza do elemento a ser pesquisado. A ideia de falar sobre a narrativa de Clowes surgiu da convergência entre representação feminina, ficção literária (no caso, literário-imagética) e cinema, preliminarmente apontados como eixos de interesse da autora. *Ghost World* parecia combiná-los em uma narrativa divertida e original.

Do projeto inicial construído na disciplina, não restou praticamente nada. O filme saiu de cena e levou consigo as questões de adaptação. A redefinição do *corpus* obrigou à revisão de todo o projeto e ao descarte de boa parte do levantamento bibliográfico preliminar. Sobreveio a ansiedade de adentrar o mundo dos quadrinhos, ao qual a autora era completamente estranha. Molecularizou-se, inclusive, a noção de representação feminina, cujo entendimento anterior era outro. O que sobreviveu a um ano e meio de abandonos, ajustes e acréscimos foi o próprio objeto: embora a ideia de analisar outro produto tenha se apresentado, nenhum pareceu tão atraente e instigante.

É preciso reconhecer o mérito de *Ghost World* nessa decisão. Até o último momento de análise, a *graphic novel* se impôs como um material potente: falar e escrever sobre ela era sempre um exercício de reconstrução da história, sob novos ângulos, a partir de detalhes que haviam escapado ou que só agora se qualificavam como detalhes eloquentes. Também a rede de elementos e estratégias narrativas que a compõe se mostrou complexa e sutil ao ponto de dificultar a formação de categorias rígidas de análise. Quando se pensava ter encontrado um conceito que sintetizasse determinado aspecto da obra, logo se descobria que ele ruía em isolamento, pois só era verificável na relação com os demais. Nesse sentido, *Ghost World* é um objeto escorregadio, que supera tentativas de enquadrá-lo em sistematizações reducionistas e exige leituras orientadas para a multiplicação de sentidos.

A abordagem da questão feminina, portanto, não poderia se limitar à identidade de gênero de Enid e Rebecca. Embora também ela consista em uma dimensão importante para pensar seus processos na história, *Ghost World* se presta à reflexão do gênero como construção tanto a nível de convenções amplamente codificadas quanto, como o compreende Butler (2010; 2013), enquanto dinâmica contínua de constituição dos sujeitos. Ser “mulher” não é o que totaliza a existência das protagonistas – tanto por esse marcador se interrelacionar

com outros, como a idade e a orientação sexual, quanto por cada uma das meninas lidar com ele à sua maneira, o tempo todo.

Pesa sobre ambas o constrangimento heteronormativo geralmente imposto ao gênero feminino. Através de várias janelas, vê-se Enid e Rebecca aprisionadas em um mundo que obriga à heterossexualidade e se vale dessa pressão para enquadrá-las em um molde pré-concebido. Entretanto, as meninas resolvem esse imperativo de formas diferentes: enquanto Enid o recusa e resiste a ele, Rebecca se encaixa dentro de seus limites em um movimento de adaptação e sobrevivência, tornando-se “uma linda jovem mulher”. Ao fim da trama, o vidro que separa uma da outra marca a fronteira entre o reduto identitário, fixo e estático, e a abertura pela qual é vivenciada a existência em fluxo.

Em uma perspectiva mais ampla, alinhada com o pensamento de Guattari e Rolnik (2011), o feminino atravessa a história como devir, como uma ruptura com o modo fechado de produção de subjetividade. Essa é uma abertura necessária à navegação do mundo fantasma por Enid e Rebecca. Circunscritas em um contexto sufocante, no qual parece iminente a cooptação por uma realidade homogeneizante e um futuro desolador, as meninas procuram estabelecer conexões singulares com estranhos, locais, acontecimentos e mercadorias, em uma tentativa de criar espaços onde o desejo possa emergir e se potencializar. Manifesta-se também a potência de uma intensidade homoafetiva no relacionamento entre as duas, um devir que se contrapõe à clausura da instituição heteronormativa e, no limite, carrega Enid rumo a uma nova existência. Ele também age sobre o todo da história disparando a aceleração o tempo narrativo, a saída dos espaços internos e a movimentação dos ambientes.

A força do processo de singularização de Enid flui de sua aposta insistente em pontos de singularidade que cruzam sua trajetória. Pode-se pensar nisso como o fundamento de seu silêncio em relação ao desabafo de Rebecca na pousada do parque Cavetown, quando a menina questiona a própria sexualidade. Engajar-se em uma conversa que definiria se ela ou a própria Enid são lésbicas configuraria uma tentativa de fixação identitária, que estratificaria o devir homoafetivo existente entre elas como intensidade. Convenientemente, essa passagem antecede o afastamento das duas, ocasionado pelo contraste entre a estabilização do processo de subjetivação de Rebecca e a fluidez do processo singular de Enid.

Sua partida da cidade é, ainda, análoga à subversão das leis regulatórias do sexo, às quais se refere Butler (2010). Concebendo o gênero como performance, como algo que se materializa na citação reiterada de comportamentos e práticas, a autora aponta brechas no âmbito das normas de gênero que guardam possibilidades de insurgência contra essas próprias

regras (BUTLER, 2010). Similarmente, é no interior do mundo claustrofóbico da heteronormatividade que Enid cria uma rota de fuga de e para si. As ideias de Guattari e Rolnik (2011) reafirmam nesse sentido a potência dos devires sobre os processos de subjetivação de Enid, que se singulariza, e de Rebecca, o qual é capturado pela ordem molar. É somente na dinâmica com a identidade “mulher” que o devir-mulher e o devir homoafetivo se engendram em *Ghost World* de modo a tensioná-la, encaminhando e transformando a narrativa.

Para concentrar o foco de análise desta monografia, foi necessário limitar a exploração de alguns aspectos de *Ghost World* que podem ser explorados em trabalhos futuros. Cita-se como exemplo de destaque a dimensão temática do passado, que foi discutida aqui no que diz respeito à apropriação singular de estilos retrô por Enid. A “assombração” da adolescente pós-moderna pela (própria) memória é recorrente na história e também se traduz no apego de Enid por seus pertences obsoletos. Nesse sentido, é possível aprofundar a questão do feminino em processo conectando-a à temática da nostalgia, investigando a existência de um devir-menina que permeie a obra.

Também cabe reconhecer que a problemática do feminino em processo foi desenvolvida principalmente a partir das noções teóricas exploradas no capítulo 3 deste trabalho – o que pode levar alguns leitores a identificar uma lacuna no que diz respeito à exploração dos aspectos técnicos da *graphic novel*. A proposta empreendida prezou pela elaboração de uma monografia reflexiva, que realizasse uma leitura particular de *Ghost World* desde uma perspectiva específica (a saber, a do gênero em fluxo). Não se pode deixar de pontuar que a variação da abordagem, de um viés marcadamente teórico para outro que privilegie a materialidade do suporte e a linguagem dos quadrinhos, resultaria em um trabalho diferente e igualmente interessante sobre o feminino em processo, promovendo um deslocamento do olhar analítico em direção a aspectos tornados periféricos nesta monografia.

Aproveita-se essa observação para sublinhar a pertinência de trabalhos que ampliem e diversifiquem a pesquisa de gênero em quadrinhos, contribuindo para enriquecer a produção acadêmica sobre esta mídia e pautar importantes discussões políticas e culturais no âmbito da Comunicação Social.

REFERÊNCIAS

BOXER, Marilyn J. For and about women: the theory and practice of Women's Studies in the United States. **Signs**, v. 7, n. 3, pp. 661-695, mar./jun. 1982. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/3173860?uid=2&uid=4&sid=21104405042371>>. Acesso em: 20 set. 2014.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do "sexo". In: LOURO, Guacira Lopes (org.). **O Corpo Educado: Pedagogias da Sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010. pp. 151-172.

_____. **Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2013.

CANIS, Laura; CANIS, Paul. Enid Coleslaw meets Jean-Paul Sartre: existential themes in *Ghost World*. In: McLAUGHLIN, Jeff (org.). **Comics as Philosophy**. Mississippi: University Press of Mississippi, 2005. pp. 130-152.

CLOWES, Daniel. A comic book hero. **The Guardian**, Londres, 2005. Disponível em: <<http://www.theguardian.com/books/2005/jul/27/comics.film>>. Acesso em: 28 set. 2014. Entrevista concedida a Dan Glaister.

_____. Daniel Clowes: Q&A (1). **HiLobrow**, 2010. Disponível em: <<http://hilobrow.com/2010/04/09/daniel-clowes-1/>>. Acesso em: 24 ago. 2014. Entrevista concedida a Joshua Glenn.

_____. **Ghost World**. Seattle: Fantagraphics Books, 1998.

_____. Introduction. In: PARILLE, Ken (org.). **The Daniel Clowes Reader: a critical edition of *Ghost World* and other stories, with essays, interviews and annotations**. Seattle: Fantagraphics Books, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do Sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do Poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

_____. **Ética, Sexualidade e Política**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.

GIROUX, Henry. Slacking off: border youth and postmodern education. **Journal of Advanced Composition**, v. 14, n. 2, pp. 347-366, set./dez. 1994. Disponível em: <http://www.henrygiroux.com/online_articles/slacking_off.htm>. Acesso em: 28 ago. 2014.

_____. Neoliberalism and the Disappearing Social in *Ghost World*. **Third Text**, v. 17, n. 2, pp. 151-161, 2003.

GROSSBERG, Lawrence. Why does neo-liberalism hate kids? The war on youth and the culture of politics. **The review of Education/Pedagogy/Cultural Studies**, v. 23, n. 2, pp. 111-136, 2001.

GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: Cartografias do Desejo**. Petrópolis: Vozes, 2011.

FREEMAN, Elizabeth. Packing history, count(er)ing generations. **New Literary History**, v. 31, n. 4, pp. 727-744, set./dez. 2000.

HALL, Stuart. **A Identidade Cultural na Pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.

LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, Sexualidade e Educação: uma Perspectiva Pós-estruturalista**. Petrópolis: Vozes, 1997.

_____. Teoria *Queer* – Uma Política Pós-identitária para a Educação. **Estudos Feministas**, ano 9, n. 2, 2001. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ref/v9n2/8639.pdf>>. Acesso em: 28 jul. 2014.

MANN, Susan Archer; HUFFMAN, Douglas J. The Decentering of Second Wave Feminism and the Rise of the Third Wave. **Science & Society**, vol. 69, n. 1, pp. 56-91, jan. 2005. Disponível em: <<http://www.jstor.org/discover/10.2307/40404229?uid=2&uid=4&sid=21104405042371>>. Acesso em: 20 set. 2014.

MANSANO, Sonia Regina Vargas. Sujeito, Subjetividade e Modos de Subjetivação na Contemporaneidade. **Revista de Psicologia da UNESP**, vol. 8, n. 2, pp. 110-117, 2009.

MARLOVITS, John. Give me slack: depression, alertness, and laziness in Seattle. **Anthropology of Consciousness**, v. 24, n. 2, pp. 137-157, 2013.

N'YONGO, Tavia. Period Rush: Affective Transfers in Recent Queer Art and Performance. **Theatre History Studies**, v. 28, n. 1, pp. 42-48, 2008.

NICHOLSON, Linda. Interpretando o Gênero. **Estudos Feministas**, v. 8, n. 2, pp. 9-41, 2000. Disponível em: <http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-026x2000000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 6 jul. 2014.

OLIVEIRA, João Manuel de. O Rizoma “Gênero”: Cartografia de Três Genealogias. **e-cadernos ces**, n. 15, 2012. Disponível em: <<http://eces.revues.org/962>>. Acesso em: 28 ago. 2014.

PARILLE, Ken. An introduction to *The Daniel Clowes Reader*. In: _____. (org.). **The Daniel Clowes Reader: a critical edition of *Ghost World* and other stories, with essays, interviews and annotations**. Seattle: Fantagraphics Books, 2013.

RICHARD, Rachel R. **Riding the waves: a trans-generational approach to the feminist movement in the United States**. Chicago: ProQuest, 2008.

SCOTT, Joan. Deconstructing equality-versus-difference: or, the uses of post-structuralist theory for feminism. **Feminist Studies**, v. 14, n.1, pp. 33-50, mar./jun. 1988.

_____. Gênero: uma Categoria Útil de Análise Histórica. **Educação e realidade**, vol. 16, n. 2, pp. 5-22, jul./dez. 1990.

SILVA, Tomaz Tadeu da. A Produção Social da Identidade e da Diferença. In: _____. (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2009.

STEIN, Daniel; MEYER, Christina; EDLICH, Micha. Introduction: American Comic Books and Graphic Novels. **Amerikastudien/American Studies**, v. 56, n. 4, pp. 501-529, dez./mar. 2011.

THURSCHELL, Pamela. The Ghost Worlds of Modern Adolescence. In: PARILLE, Ken (org.). **The Daniel Clowes Reader**: a critical edition of *Ghost World* and other stories, with essays, interviews and annotations. Seattle: Fantagraphics Books, 2013.

WOLK, Douglas. **Reading comics**: how graphic novels work and what they mean. Cambridge (MA): Da Capo, 2007.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma Introdução Teórica e Conceitual. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença**: a Perspectiva dos Estudos Culturais. Petrópolis: Vozes, 2009.