

Samantha Ranny

A Personagem-Subjétil

**Um Estudo Da (Des)Construção De
Personagens Femininas Em Quadrinhos
Máquinas De Guerra**

2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

SAMANTHA RANNY DO NASCIMENTO MONTEIRO

A PERSONAGEM-SUBJÉTIL

Um Estudo Da (Des)Construção De Personagens Femininas Em Quadrinhos Máquinas
De Guerra

Belém, Pará
2017



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGARTES

SAMANTHA RANNY DO NASCIMENTO MONTEIRO

A PERSONAGEM-SUBJÉTIL

UM ESTUDO DA (DES)CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS EM
QUADRINHOS MÁQUINAS DE GUERRA

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Artes, no programa de pós-graduação em Artes da UFPA, na Linha de Pesquisa: Teorias e Interfaces Epistêmicas em Artes. Elaborada sobre a orientação da prof. Dra. Ivone Xavier.

Belém, Pará
2017

SAMANTHA RANNY DO NASCIMENTO MONTEIRO

A PERSONAGEM-SUBJÉTIL

UM ESTUDO DA (DES)CONSTRUÇÃO DE PERSONAGENS FEMININAS EM
QUADRINHOS MÁQUINAS DE GUERRA

AVALIADO POR:

Prof. Dra. Ivone Xavier

Prof. Dra. Wladilene Lima

Prof. Dra. Marisa Mokarzel

Belém, Pará
2017

A Lourival Amaro do Nascimento
(Vovô)

★ 08.06.1931 † 17.01.2017

In memoriam

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, o sustentáculo mais forte da minha estrutura.

*A Jack Nilson e Gabriela Pereira, definições mais sinceras de amizade e
companheirismo.*

A Jujuba, pois amor de pet é amor pra vida.

Aos livros, companheiros nas horas de solidão e sempre.

*Aos mestres Derrida, Deleuze, Beauvoir, Butler, Guattari e Nietzsche, pela
expansão mental que me faz rejeitar qualquer clausura.*

Aos quadrinhos, expressão artística onde me encontrei.

*A minha orientadora Ivone Xavier, pelas conversas, pelo apoio, cuidado,
sabedoria, sorrisos e aura iluminada, sem a qual eu não teria tido forças para
prosseguir.*

*Ao mestrado de Artes da UFPA, em especial aos professores, Wlad Lima, Ivone
Xavier e Afonso Medeiros, pelas melhores aulas e aos amigos que fiz nessa caminhada.*

A Arte, que me salva todos os dias.

*A todas as mulheres de luta, acadêmicas, quadrinhistas, militantes, zineiras,
autônomas, pensadoras, bruxas, artistas, que ousaram quebrar barreiras, transbordar,
engajadas na missão de construir junto com a nossa liberdade, uma nova maneira de
pensar.*

“Tamojuntas”

Não me considere “um dos seus”, “não me inclua”. Eu quero manter minha liberdade, sempre: ela é, para mim, a condição não apenas de ser singular e outro, mas também para entrar na relação com a singularidade e a alteridade dos outros.

DERRIDA

RESUMO

Esta pesquisa é um estudo/desmonte teórico e poético que visa problematizar a construção de personagens femininas de histórias em quadrinhos pensando-a como potência de agenciamento transgressor do quadrinho máquina de guerra cujas estratégias contribuem não apenas para o fortalecimento de mudanças políticas e teóricas nas questões em que a máquina dispara seu projétil, mas sobretudo na ruptura da estrutura dicotômica do pensamento metafísico através de estratégias subversivas tais como o feminino como *différance*, a experimentação do risco a partir do uso temperado do diagrama deleuziano e a subversão do *leitmotiv* da personagem.

PALAVRAS-CHAVE

Desconstrução, quadrinhos, personagem feminina, máquina de guerra

SOMMAIRE

Cette recherche est une étude/désassemblage théorique et poétique qui vise à discuter la construction de caractères féminins des bandes dessinées, en pensant-elle comme puissance d'agence transgressive du bande dessinée machine de guerre, dont les stratégies contribuent non seulement à renforcer les changements politiques et théoriques dans les questions où la machine tire son projectile, mais surtout dans la rupture de la structure dichotomique de la pensée métaphysique à travers des stratégies subversives comme le féminin comme différence, la expérimentation des raies départ l'utilisation trempé du diagramme de Deleuze, et la subversion du leitmotiv de caractère.

MOTS-CLÉS

Déconstruction, bande dessinée, caractères féminins, machine de guerre.

SUMÁRIO

NÃO HÁ BOA (DES)CONSTRUÇÃO SEM AMOR	11
1. INVERSÃO: A TRAIÇÃO DA PERSONAGEM	16
1.1. Da Desconstrução	17
1.2. Mulher: Différance	26
1.3. Personagem e Personagem-Subjétil: Transgressões de Maria e o salto do subjétil	46
1.4. Mas o que são quadrinhos máquinas de guerra?	67
2. DESLOCAMENTO: O PROJÉTIL DA DESCONSTRUÇÃO	75
2.1. Leitmotiv: A entonação transbordante da personagem	77
2.1.1 Transbordamento do Leitmotiv na categoria actancial sujeito x objeto	85
2.1.2 Transbordamento do Leitmotiv na verossimilhança externa e interna	95
2.2. O Risco amiúde: diagrama e (des)construção	99
3. RISCO: DELÍRIOS ANÁRQUICOS	112
SURF DE POSSIBILIDADES	123
REFERÊNCIAS	124

NÃO HÁ BOA (DES)CONSTRUÇÃO SEM AMOR

Primeiro risco: Arrisco-me na afirmação, que não me parece tão apressada, de que vivemos, no furor dos anos 10, um novo *boom* das histórias em quadrinhos. Popularizada, tem sido artifício de expressão pessoal, suporte de denúncias contra os valores morais, comunicação de conflitos sociais, lodo indigesto de humores ácidos, tentativa didática de compartilhamento de experiências, etc.

Interesso-me, contudo, em pensar estratégias que nos levem a experimentar a linguagem dos quadrinhos, pensando-a como algo artístico, atravessado por linhas de forças que, ao nos engajarmos em sua desconstrução, traçamos possibilidades de pensar novos tipos de relações, ainda não pensadas, de certo modo “impossíveis”, com uma realidade flexível. Por articular texto escrito, desenho, personagens, narrativa, cenários e vários outros elementos expressivos, os quadrinhos são um solo fértil para a experimentação artística, e em tempos de novas linguagens, desterritorializá-lo é preciso. Pensá-lo como mais que um veículo de entretenimento, subverte-lo, torná-lo arte, ou seja, linguagem estratégica que visa tornar visíveis forças até então invisíveis. Para entrarmos e termos deleuzianos, quadrinho arte é quadrinho máquina de guerra.

Ao se debruçar sobre o processo de criação de máquinas de guerra, invenção de linguagens menores no seio subvertido da língua maior, o artista problemata produz a máquina de guerra que ocupa o espaço sem medi-lo, por elucubrações rizomáticas e se engajam na criação de novas relações com o meio a partir de um puro devir.

Não pretendo expor em pormenores as possibilidades experimentais da criação de quadrinhos máquina de guerra, mas apenas problematizar uma pequena parte desse rizoma, um terço da vendeta, mas de importância fulcral para o procedimento esquizo: A criação de personagens femininas subversivas para quadrinhos máquina de guerra.

Construir uma personagem feminina é, no entreato, um problema de risco. (des)construir uma personagem feminina é sobretudo um problema de risco. Traçar a figura, pensá-la feminina, pensá-la como transbordamento. Não “O Feminino”, princípio essencial metafísico, modelo de verdade, mas “Feminina” como parricídio. Pura orfandade. Não há pai. Ou Não mais “O Pai?”. Feminina é um movimento de rompimento de barreira, borda. Movimento de múltiplos projéteis. Enlaçando Derrida a Deleuze, a desconstrução da construção de personagens femininas, é semelhante à experiência de

desterritorialização, posto que nos leva a experienciar o impensável do pensamento, criar, agir no mundo, transgredir, ultrapassar a fronteira, não sem antes dançar por ela.

Objetivo pensar um movimento de transbordamento, condição única para a permanência no deslizamento sem fronteira. Pensar a personagem, tornou-se pois esmigalhá-la, desmontá-la. Fuçar o que a constrói, o que a enclausura, o discurso que a pensa e lhe garante um espaço específico de onde não pode sequer entrever a borda. É imprescindível pensar a personagem feminina, sua construção enclausurada, até que possamos minar a borda e fazê-la transbordar para uma construção que seja mais uma (des)construção.

Feminina nesta pesquisa não trata unicamente de um corpo “naturalizado” e nomeado dentro do discurso hegemônico como sendo “A mulher”. Embora se parta prioritariamente dos enlaces discursivos aos quais os corpos considerados femininos são enclausurados, e que acabam por reproduzir tal clausura na criação das personagens, penso-a principalmente como transbordamento da estrutura do discurso.

Feminina é transbordamento, porque é o signo mais transgressor quando opera sua exclusão, já que no momento em que se recusa a delimitar-se como par opositivo do masculino (voz hegemônica do discurso), além de se afirmar como alteridade, ela também se desloca para a impossibilidade de se parear, soçobrando a estrutura metafísica. Feminina é simulacro. Organismo instável, puro quase-conceito.

A questão chave, portanto, é pensar estratégias “(im)possíveis” que podem ser articuladas no processo de criação de personagens femininas de modo que forcemos uma transgressão, tornemos visíveis linhas de forças até então invisíveis, impensáveis, que possamos extrair a figura arriscada e movimentar a personagem mais livremente quadro a quadro.

Trato a personagem extraída desse processo esquivo como uma personagem-subjétil, nem objeto, nem sujeito, mas sinuosidades vivas, tensionadas e violentadas para se movimentarem freneticamente rumo à desconstruções ininterruptas de riscos e motivos. A personagem feminina subjétil transborda, defronta-nos com a impossibilidade da estabilidade e com um impensado do pensamento. É arte e criação. Nos lança além-mar rumo a uma experiência de pensamento em direção ao outro do pensar, criar, lutar e atuar no mundo.

Para tal, far-se-á necessário perpassar por diversas áreas relevantes ao tema, a fim de criar um jogo entre discursos epistemológicos onde cada movimento persecutório e cada desenho estrutural desta pesquisa pretende trazer como guia a desconstrução,

estratégia subversiva pensada pelo filósofo Jacques Derrida, e que inspira os movimentos transgressores acerca do “feminina” a qual me debruço.

Divergindo das polaridades ideológicas, a desconstrução projeta o abalo subversivo da tradição metafísica ocidental, ou seja, implicando mecanismos virais em sua própria estrutura, considerada logocêntrica e dominadora. Não poderíamos assim falar de uma metodologia da desconstrução, já que a desconstrução, por si, nos aponta sempre uma posição de ameaça metodológica frente a estrutura para melhor percebê-la, num movimento incessante de perscrutar as polaridades e as “verdades” misteriosamente implicadas no discurso. O artifício de desconstrução, assim, produz o não lido nas estruturas do lido, revelando o duplo (e até múltiplo) efeito do signo. A atitude extremamente rebelde da desconstrução, nada mais é do que a percepção de que a metafísica está habituada a sempre operar com verdades absolutas, articulando termos sempre para legitimar essas verdades, que em sua própria estrutura formam-se sempre possibilidades de leituras por um duplo viés, sendo esse duplo, menos uma escolha que uma concomitância ou simultaneidade.

O corpo da escritura pretende seguir por rasgos processuais margeando, através da desconstrução, ideias e estratégias que nos possibilitem pensar as linhas de forças que agem na personagem feminina, além de possibilidades de destruir estas clausuras. Nesse processo, algumas elucubrações são abordadas:

Primeiramente, a transgressão estaria fortemente entrelaçada ao feminino, portanto pensar a personagem feminina como projétil transgressor no quadrinho máquina de guerra não pode ignorar o fato de que o pensamento sobre a construção de personagens femininas tem sido um apêndice, uma voz anexa, “ventrilocada”. Por vezes, quando não aglomeradas todas as suas diferenças na categoria-tipo de “personagem mulher”, desmembram-se em outras categorias também tipos (mulher fatal, donzela indefesa...) ou são invisibilizadas por uma pretensa “voz universal” que, tão logo investigada, não apontam para uma contingência do personagem (quebra de uma identidade-tipo fixa), mas apenas viabilizam seu discurso na categoria, que se quer universalizante, do masculino. O que transborda da estrutura de pensamento da construção de personagens, é feminina.

O ponto estratégico seria, então, pensar o feminino para além da mulher, para além das posições binárias que distinguem homem-mulher como pares. Mesmo que por vezes se exalte o feminino ao citar esse “feminino” como aposta discursiva, de pronto a intenção

discursiva de desloca para além da sobreposição do feminino ao masculino, sob pena de cair nas polaridades tradicionais.

Num segundo momento, o desmonte da estrutura fragmenta a personagem em uma “dupla fita de DNA”. A (des)construção, é sobretudo a desconstrução da construção de personagens, e necessita de fragmentos para acontecer. Uma personagem seria um entrelaçamento de duas vias por onde pretendo minar a barreira estrutural: o ritmo ou *leitmotiv* e o desenho ou risco da personagem.

O ritmo guia tanto a construção do risco quanto o risco da construção, ou seja, tanto o desenho de seus traços quanto os traços que a movimentarão dentro da história, o que chamo de *leitmotiv* da personagem. O *leitmotiv* não é o tema da personagem, mas o motivo, seu tom, seu ritmo. Não é posto (ou suposto) sobre ela, mas a leva, a impulso na ao lançamento. Arranca a personagem da estagnação.

Na construção da personagem feminina é importante levar em conta uma entonação, uma ideia, discurso ou melodia que a movimenta e intervém no seu desenvolvimento. Basicamente são os traços de personalidade da personagem que a movimenta na história, seu histórico, suas ações... Esse ritmo pode tanto mantê-la em uma zona de conforto, quando suas atitudes, sua entonação, vibram numa frequência esperada, quanto desestabilizá-la e movê-la vertiginosamente num vibrato confuso e, no entanto, potencialmente transgressor, que violenta o leitor posto que desestabiliza-o, afeta-o.

Subverter esse *leitmotiv* significa operar uma violência na estabilidade da construção e tentar libertar a personagem feminina das amarras da representatividade, das funções específicas, da necessidade de semelhança com um modelo. É construir uma entonação, uma sonoridade motora da personagem pensando-a como máquina subversiva, artilharia rizomática e movente, de modo a sempre transgredir e minar as fronteiras. Bem mais que visando representar uma categoria, um tipo, o *leitmotiv* transgressor se pergunta constantemente “o que ela destrói?”, na vigília incessante do padrão, do cliché, e da ilusão topográfica. Trilham uma constante quebra de barreiras estruturais, forçando um transbordamento e uma tensão já tão inevitável, tendo em vista a violência com que as categorias e modelos de construção prendem a personagem em uma ilusão de essência, de pessoa, de função.

Por fim, a construção de personagens femininas nas histórias em quadrinhos carregam a experiência do risco no desenho de sua figura, enlaçado por modelos, linhas espaciais delimitadas, medidas, proporções, *sketch* e arte-final. Entretanto, a exploração insistente do diagrama deleuziano durante o processo pode transgredir as etapas, romper

com a clausura da figuração, escancarar e exibir suas forças como projéteis. A experiência gerada por este caos-germe exposto como a vianda é de pensamento e criatividade violenta, experiência de fora, de transbordamento, captada pelo jogo de forças visível na figura.

Essa experiência diagramática do caos-germe (des)construtor de personagens femininas explora as estratégias de subversão das clausuras, tanto do processo formal de construção das personagens como das clausuras discursivas, que premeiam o suporte em branco no momento da construção da personagem feminina. O transbordamento político de desocultamento das forças discursivas através da violência da sensação, provoca o pensamento e movimenta-se como projétil no quadrinho máquina de guerra.

Ao final, bailaremos e enlouqueceremos juntos num processo esquizo tanto quanto *squizzo*, na desconstrução da personagem-subjétil. Procedimento de risco, em quadrinhos, *leitmotive* e diagrama, que ousou chamar de “delírios anárquicos”. Não dou senão a certeza de que tudo o que se pretende construir objetiva se deslocar de pronto. Seguindo amando o esfacelamento do ser amado, duplo movimento de violência.



1.

Inversão:

**A Traição da
Personagem**

1.1 Da Desconstrução

A linguagem transborda. Se excede, infla, como inflação do próprio signo que, ao comportar durante anos aglomerados epistemológicos em demasia, vê-se inflado, intumescido, à beira de uma explosão crítica, porém sintomática. Crise-sintoma da linguagem que transborda. E o que escorre de suas bordas, é a *écriture*.

Constatação derridiana que desencadeia o processo: A linguagem, ou o que comportava durante séculos seu conceito, transborda e deixa-se “resumir” pelo nome de escritura¹.

Em “Farmácia de Platão”, Derrida discorre longamente a respeito da tradução do termo grego *phármakon*, e como em um discurso uma palavra não é tomada isoladamente “em seu estado de dicionário” (DRUMMOND, 2008, p.25), traça neste percurso a marca de uma relação complexa entre a escrita e a fala, que se inicia a partir de uma cena no Fedro onde Sócrates narra o mito de Toth e a invenção da escrita.

O deus egípcio Toth apresenta ao rei Tamuz, sua nova invenção. Caracteres escritos (*grámmata*), cuja utilização guardaria o discurso proferido, servindo assim como um remédio (*phármakon*) para a memória e auxiliando no aprendizado. Tamuz rejeita o valor de cura atribuído à invenção de Toth, transformando sua eficácia como “remédio” em “veneno” para a memória efetiva.

Eis, oh, Rei, uma arte que tornará os egípcios mais sábios e os ajudará a fortalecer a memória: Oh, Thoth, mestre incomparável, uma coisa é inventar uma arte, outra julgar os benefícios ou prejuízos que dela adidirão para outros! Tu, neste momento e como inventor da escrita, esperas dela, e com entusiasmo, todo o contrário do que ela pode vir a fazer! Ela tornará os homens mais esquecidos pois que, sabendo escrever, deixarão de exercitar a memória, confiando apenas nas escrituras, e só se lembrarão de um assunto por força de motivos exteriores, por meio de sinais, e não dos assuntos em si mesmos. Por isso, não inventastes um remédio para a memória, mas para a rememoração (PLATÃO apud, NASCIMENTO, 2015, p.118)

O *pharmakón* é de uma tal polissemia... Podendo capturar-se como “remédio”, “veneno”, “filtro” e “droga”. Polissemia captada no discurso do Rei-Deus (Tamuz representa Amon). Este julgará o artefato oferecido por Toth quanto ao seu valor. Ele não

¹ A respeito da tradução da palavra *écriture* convém citar Haddock-Lobo: Para Ronse, pode-se distinguir dois sentidos de “escrita” na obra derridiana: o primeiro, o corrente, que opõe a escrita fonética à fala; e o outro, o propriamente desconstrutivo, que, para Ronse seria um “sentido mais radical”, algo como isto que seria a “raiz comum da escrita e da fala”¹². Em muitas das traduções para o português, optou-se traduzir este termo cunhado por Derrida por escritura, para diferenciar-se, assim, da escrita e da fala, para apontar a este aspecto de escritura que possibilita ambas. (HADDOCK-LOBO, 2007, p.52)

a rejeita como oferenda, mas a deprecia, desconsidera-a para tão logo reconhecer sua ameaça, seu malefício.

Para o rei, a impossibilidade de a escrita ser um auxílio ao verdadeiro conhecimento, está no fato desta não constituir a presença do falante original. “O poder do *lógos* está na razão direta de sua proximidade com a origem” (NASCIMENTO, p.118). A escrita deveria ser uma maneira de registrar o discurso do Deus-Rei-Pai, mas a ele não importa que saiba escrever, sua fala é o suficiente. O problema da escritura, neste caso, está intimamente ligado ao “saber de cor”, bem como o aprendizado da verdade recebido diretamente de quem, com a autoridade que tem, fala.

Um parêntese faz-se preciso;

O Fedro já seria suficiente para provar que a responsabilidade do *lógos*, do seu sentido e de seus efeitos, cabe à assistência, à presença como presença do pai. É preciso interrogar incansavelmente as “metáforas”. Assim, Sócrates, dirigindo-se a Eros: “Se no passado, tanto Fedro quanto eu, dissemos algo de muito duro a teu respeito, é Lísias, pai do assunto (*tòn toû lógou patéra*), que tu deves incriminar” (257b). *Lógos* tem aqui o sentido de discurso, de argumento proposto, de propósito diretor animando a conversa falada (*hó lógos*). Traduzi-lo, como faz Robin, por “assunto” (*sujet*) não é somente anacrônico. Isso destrói a intenção e a unidade orgânica de uma significação. Pois só o discurso “vivo”, só uma fala (e não um tema, um objeto ou um assunto de discurso) pode ter um pai; e, segundo uma necessidade que não cessará de iluminar-se para nós, **os *lógoi* são crianças**. Vivos o bastante para protestar quando for o caso e para se deixar questionar, capazes também, diferentemente das coisas escritas, de responder **quando seu pai está presente**. Eles são **a presença responsável de seu pai**. (DERRIDA, 1997, p.23-24)²

Os *lógoi*, como pode ser percebido, são seres vivos, animados, constituídos como um organismo engendrado com “... um corpo próprio diferenciado, com um centro e extremidades, articulações, uma cabeça e pés” (DERRIDA, 1997, p.25). Não de todo renegada, a escritura apresenta o risco do *lógos* de ficar “sem pé nem cabeça”, para usar a expressão corriqueira, de perder o centro de sua constituição, seu corpo discursivo. A presença do pai/falante assegura a genuinidade do filho/*lógos*. Há um pai (sujeito falante) que o origina. Portanto, como filho, o *lógos* se destruiria sem a assistência presente do pai.

Segundo esta “Tese do pai”, a escritura (*órfã* carente), se relacionaria com a ausência do pai e, por isso, uma atividade de subversão parricida, posto que continua a falar na sua ausência, correndo o risco de dizer aquilo que originalmente não fora dito. Essa relação do elemento constituinte (ou mais próximo) da presença do sentido, posto

² Grifo meu.

em uma hierarquia superior em relação ao outro não constituinte (ou mais distante), segundo Derrida, marcará o comando das oposições do pensamento ocidental (fala/escritura, vida/morte, pai/filho, alma/corpo, dentro/fora, bem/mal...). O *lógos*, como memória viva, re-apresentação da origem do Deus-rei-pai-sol-capital³, detém privilégio em todas as categorias de oposições binárias de que se alimenta a “metafísica da presença” pois está mais próximo do sentido original, sustentado em sua veracidade pela presença do pai.

No caso da linguagem, o discurso falado detém privilégio em relação à escrita, pois se vê nele uma maior proximidade com o *lógos* por conta da presença do falante, restando a escritura o caráter de “(..) mera sub-espécie da fala, apenas uma forma de representação da linguagem falada” (FREIRE, 2010, p.13).

Não é de todo que Sócrates condena a atividade do escritor, mas atenta para suas maleficências. Há que não se escrever de modo desonroso, revirar pés e cabeças, descentrar, subverter, orgulhar-se do parricídio. “(..) o conceito metafísico de linguagem fica restrito à perspectiva de uma escritura simplesmente fonética, a um meio de representação da linguagem falada” (FREIRE, 2010, p.13).

Porém, a partir do século XXI há um transbordamento da linguagem. No transbordamento-sintoma, o horizonte problemático dos fantasmas que assombravam a linguagem parece apagar-se, e “o significado infinito que parecia excedê-la [a linguagem] deixa de tranquilizá-la a respeito de si mesma, de contê-la e de cercá-la.” (DERRIDA, 2013, p.07).

Por uma necessidade que mal se deixa perceber, tudo acontece como se – deixando de designar uma forma particular, derivada, auxiliar da linguagem em geral (entendida como comunicação, relação, expressão, significação, constituição do sentido ou do pensamento etc.), deixando de designar a película exterior, o duplo inconsistente de um significante maior, o significante do significante – o conceito de escritura começava a ultrapassar a extensão da linguagem. (DERRIDA, 2013, p.08)

A escritura, antes rebaixada pela ausência da presença, passa a não mais significar a secundaridade decaída, mas o movimento da linguagem. Movimento de remessas significantes onde se pensava significados, destruindo todo conceito e toda lógica do signo. *A écriture* é, pois, o que transborda.

³ Sobre o termo “Derrida lembra que a palavra grega *páter* quer dizer ao mesmo tempo bem, chefe e capital, algo para que nem os comentadores nem os tradutores chamam atenção” (NASCIMENTO, 2015, p.119).

O projeto da gramatologia derridiana aponta, na denúncia do privilégio da *phoné* em relação a *écriture*, para a necessidade de se pensar uma desconstrução da clausura metafísica a partir de uma desconstrução da totalidade signo como dupla face significante/significado, sendo o significado “o conceito, o sentido ideal” (DERRIDA, 1991, p.42) e o significante a “imagem” de um fenômeno físico, material, acústico.

O sintoma desta época da metafísica da presença, que se mostra na forma do *transbordamento* do conceito de linguagem, é a constatação "da incapacidade da língua (fonética) de dar conta deste *transbordamento*"⁴, mostrando a necessidade de uma desconstrução do domínio do *logos* no pensamento e a irrupção de uma nova noção de escritura que faça justiça ao excesso de discursos que têm se produzido sobre essa questão. (FREIRE, 2005, p.13)

Na desconstrução da metafísica do signo, o significado não estaria mais norteado por uma presença transcendental, de modo que toda a estrutura de dupla face sêmica se mostra como uma cadeia de significantes, cujo jogo produz um efeito, ou rastro⁴, de significância. Esse primeiro movimento, libertação da *écriture* da clausura secundária em que o estatuto da presença lhe confinava, é apenas uma parte do duplo jogo da desconstrução. Os conflitos internos no próprio sistema da linguagem, segundo Derrida, são frutos da uma violência estrutural com que o mesmo é mantido. Como se uma perturbação (momento em que o rebaixado se liberta) se fizesse necessária para se questionar o pretensão idealismo da estrutura até então perpetuada.

A inversão, primeiro movimento do duplo gesto desconstrutor, que não deve ser entendido como anterior no sentido cronológico do termo, é uma análise interminável da coexistência não pacífica entre os pares, através de uma hierarquia violenta. Inverter essa hierarquia é tentar fazer com que o rebaixado discursive e denuncie a estrutura conflitiva da dominação imposta. Negar a inversão é como esquecer que a estrutura da oposição é conflitante e subordinante. É, todavia, um rápido e astucioso movimento. Sob o risco de tornar-se mera inversão de conceitos, é preciso, de pronto, deslocar-se.

O deslocamento é o lançamento do projétil libertado, explosão do horizonte semântico para fora da polaridade instituída que lhe mantinha como sombra, movimento de criação de um novo pensamento, de constante questionamento a respeito da produção do sentido. Quando vejo este movimento, lembro de pronto de uma citação de Rodrigues, “Deslocar-se é, antes de mais nada, não se fixar a identidades” (RODRIGUES, p.17). O momento (em fluxo disseminador, não como instante cronológico) em que esse

⁴ “(...) o qual é tanto um efeito quanto não tem uma causa, mas não pode bastar por si mesmo, extra-texto, para operar a transgressão necessária” (DERRIDA, 1991, p.43)

movimento acontece, o que se criam, são multiplicidades, quase-conceitos ou indecidíveis, que se contrapõem aos conceitos “tranquilizantes” da metafísica e se estruturam **como se**, retratando a metaforicidade do pensamento, tanto em fuga das identidades fixas quanto à imposição de uma verdade.

É esta metaforicidade, contudo, que faz com que a escritura permaneça como *significante do significante*. Mas isto, para Derrida, não significa uma “secundariedade decaída”, ao contrário, há uma “positivação” dessa posição e, mais ainda, o reconhecimento da inevitabilidade deste lugar de eterno remetimento, sem que se “alcance” ou se “chegue” a algum significado, tão pouco a um significado primeiro.

Essa positivação da metaforicidade, cadeia de significantes da escritura, é o momento de inversão da desconstrução derridiana. Movimento de salto onde a escritura como significante do significante não é negada, mas vista como o próprio movimento da linguagem, compreendendo agora o significado (antes hierarquizado) como um significante em uma cadeia de significantes, que assumem um efeito de significância em determinado processo. O significado é então abolido, mas um tipo específico de significado. O que é abolido é esta ideia de um significado em si, a priori, transcendental, como presença do sentido independente da cadeia referencial em que está situado.

Para o filósofo, a questão da pré-discursividade do sentido não atinge apenas a relação hierárquica entre *phoné* e *écriture*, mas toda a rede alargada de oposições metafísicas do pensamento ocidental. Engendrar o processo de inversão, mais especificamente, denunciar o caráter instituído do significado em detrimento de um sentido transcendental é admitir que tudo se torna discurso. Em “A escritura e a Diferença”, ele aponta que;

Foi então o momento em que a linguagem invadiu o campo problemático universal; foi então o momento em que, na ausência de centro ou de origem, tudo se torna discurso – com a condição de nos entendermos sobre esta palavra – isto é, sistema no qual o significado central, originário ou transcendental, nunca está absolutamente presente fora de um sistema de diferenças. A ausência de significado transcendental amplia indefinidamente o campo e o jogo da significação. (DERRIDA, 1992, p.232)

A Desconstrução é tão furtiva quanto sua premissa. Problemática e fugitiva de interpretações proposicionais. Divergindo das polaridades ideológicas, ela projeta o abalo subversivo da tradição metafísica, disseminando mecanismos virais em sua própria estrutura, considerada logocêntrica e dominadora. Por si, nos aponta sempre uma posição de ameaça metodológica frente a estrutura para melhor percebê-la, num movimento incessante de perscrutar as polaridades e as “verdades” “misteriosamente” instituídas no

discurso. “Há sempre trabalho a ser feito, há sempre algum resíduo por vir” (WOLFREYS, 2012. p.58). O artifício de desconstrução, assim, produz o não lido nas estruturas do lido, revelando o duplo (e até múltiplo) efeito do signo. Tal como o *phármakon*, que desliza entre o remédio e o veneno, o bem e o mal, sem nunca se prender a um dos lados da polaridade interpretativa.

A atitude extremamente rebelde da desconstrução, nada mais é do que a percepção de que a metafísica está habituada a sempre operar com verdades absolutas, sedimentando termos para legitimar essas verdades. Esse processo de legitimação não se dá sem controle e violência para com uma alteridade que a todo momento força romper, subverter, essas fronteiras, apontando sua fragilidade. O transbordamento da linguagem, a *écriture*, movimento de onde parte a desconstrução nada mais é que um movimento do próprio pensamento que não mais pode ser contido. Alastrante fluxo do deslocamento contínuo do pensamento frente à perseguição do rastro do não-lido do texto.

Se há um desejo de controle é porque há um incontrolável que instiga, que suscita o desejo, e se reinscreve a cada nova tentativa de apreensão, e, de dentro, viola, perverte este mesmo desejo. Esta alteridade incontrolável, como já apontamos, não é a que se declara nas oposições onde as fronteiras entre os pólos opostos estão bem delineadas; mas é aquilo mesmo que suspende estas fronteiras, que suspende todas as certezas que sob elas se organizam. Uma alteridade que é sempre da ordem da subversão, da perversão, da violação, da loucura, pois não desenha, não oferece nenhum horizonte, nenhum contorno. Pelo contrário, trata-se de uma alteridade que tem o poder de desestabilizar tudo aquilo que se impõe em seu enquanto tal. É esta alteridade que Derrida deseja apontar e acolher: a desconstrução é o rastrear de sua inscrição em toda a tradição. (CONTINENTINO, 2006, p.16)

Na subversão desconstrucionista, o deslocamento foge do centro (lê o texto dissimulado, suas metáforas), mas antes o aponta (lê o texto no seu interior, do que ele diz). Indica o suposto centro como instituído e anuncia seu afastamento dos sistemas que forcem a centralização: a presença do pai/falante, do ser presente, na instituição da verdade, bem como da identidade alocadora dos significantes em posições inamovíveis que facilitam seu controle. “É necessário elaborar uma estratégia do trabalho textual que a cada instante tome emprestado uma velha palavra à filosofia, para, em seguida, retirar-lhe a marca” (SANTIAGO, 1976, p.18). Não há pois um rompimento com as estruturas, mas um jogo subversivo de retomada e transgressão, cuja ruptura move o pensamento no (des)fiar de novas tramas.

Operam-se, ao mesmo tempo, uma desconstrução por *renversement* e uma desconstrução por deslocamento positivo, por transgressão. Mas não se trata de um gesto semelhante ao do "virar a página da filosofia", ou ao de

uma ruptura decisiva. As marcas se reinscrevem sempre num tecido antigo que é preciso continuar a desfazer sempre. Nesse sentido, desconstruir é também descoser. (SANTIAGO, 1976, p.19)

Constatação corpo-teórica da desconstrução na pesquisa: Momento primeiro de desconstrução por inversão (*renversenement*), desmonte das estruturas a partir do reconhecimento de seu transbordamento. Descoser a trama discursiva sobre construção de personagens. Movimento de desvendamento (*dévoilement*), ou fragmentação da antecena textual e da atribuição “verídica” de seu significado.

A desconstrução derridiana é operada nos liames das significâncias. Parto, portanto, do transbordamento do conceito de construção de personagem para apontar-lhe o apagamento de sua membrana protetora e a inevitável desestruturação deste sistema na desconstrução de seus alicerces. Não é tarefa simples. É árdua e vigilante. De pronto, e o que se pode fazer como movimento criador, é descoser três estruturas para compreender a cadeia significativa onde vamos operar: a mulher, a personagem e o quadrinho.

É necessário primeiramente denunciar o caráter instituído da universalização do sujeito, bem como da voz, desvendando sobre suas tramas o valor hierárquico do masculino sobre o feminino. O transbordamento do conceito de feminino é um ponto de onde partimos para investigar o suplemento desta margem, através dos diversos movimentos teóricos que desestruturaram as dicotomias masculino/feminino bem como natureza/cultura, forçando o limite, desvelando o entre-texto. Que nosso procedimento nos leve a reconhecer o caráter de alteridade do discurso do feminino e inverter sua secundidade, exaltando sua potência subversiva de desconstrução do pensamento metafísico, que imprime-a como voz reconhecível somente a partir da legitimação da presença do pai.

Na investigação da personagem, uma proposição inicial: Há um transbordamento na construção de personagens que é parte do transbordamento da cadeia desconstrutora do conceito de feminino. Se as inserções pós-estruturalistas no pensamento feminista caminham para uma desconstrução da noção de sujeito do feminino, propondo-nos pensar um feminino deslocado da dicotomia metafísica através de um sujeito contingente, construído discursivamente no processo de identificação (não de identidade), os discursos até então pensados sobre a construção de personagens necessitam também sua desconstrução. Desde Aristóteles, passando pelas funcionalidades das personagens-função de Vladimir Propp até a obra compilatória destas teorias por Fernando Segolin, o pensamento sobre a construção de personagens femininas tem sido um apêndice, uma voz

anexa, “ventrilocada”. Por vezes, quando não aglomeradas todas as suas diferenças na categoria-tipo de “personagem mulher”, desmembram-se em outras categorias também tipos (mulher fatal, donzela indefesa...) ou são invisibilizadas por uma pretensa “voz universal” que, tão logo investigada, não apontam para uma contingência do personagem (quebra de uma identidade-tipo fixa), mas apenas viabilizam seu discurso na categoria, que se quer universalizante, do masculino. O que transborda da estrutura de pensamento da construção de personagens, é feminina.

Eis a questão. A inversão inicial propará desvelar esse feminino enterrado no pensamento da construção de personagens, denunciando a pretensa universalidade desse pensamento. Na investigação das estruturas desta construção de personagens, pretende-se marcar os lugares decisivos por uma rasura que deixa ler aquilo que oblitera, até que riscado, destramado, tenha-se um tecido esgarçado por onde, mediante inseminação calculada, possa-se **enxertar**⁵ a construção da personagem feminina.

Enxertar a construção da personagem feminina, não como par opositor da construção de personagem masculina, o que seria afirmar uma dicotomia e, por conseguinte, uma hierarquia metafísica, mas como desdobramento da tessitura da “construção de personagem”, que não deixa entrever a suposta objetificação ou anulação quanto a personagem feminina, ao menos que se opere a desconstrução. Assim, o deslocamento rasura a trama e enxerta a subversão através da leitura de Maria, a anti-personagem que se desloca intensamente para uma personagem-subjétil.

A personagem subjétil não se firma como um conceito de personagem, nem tampouco um modelo de construção de personagens, mas justamente situa-se no complexo movimento dos indecidíveis. Nem/nem. Um indecidível é, segundo Santiago;

Elemento ambivalente sem natureza própria, que não se deixa compreender nas oposições clássicas binárias; elemento irreduzível a qualquer forma de operação lógica ou dialética. O discurso da filosofia ocidental (platonismo e antiplatonismo) repousa sobre o princípio da discernibilidade, isto é, a possibilidade de distinguir o falso do verdadeiro. Este discurso (da ontologia) tem no "ente presente" a forma matricial da substância, da realidade, que distingue da aparência, da imagem, do fenômeno. O recurso

⁵ Enxerto (*greefe*): “Violência apoiada e discreta de uma incisão inaparente na espessura do texto; inseminação calculada do alógeno em proliferação pela qual dois textos se transformam, se deformam um pelo outro, se contaminam no seu conteúdo, tendem todavia a se rejeitar, passam elipticamente um no outro e se regeneram na repetição de um ponto de luva (*surjet*). (...) Para Derrida, numa acepção mais ampla, o ato de escrever quer dizer enxertar (*greffer*), gravar. O tecido verbal sendo apreendido por sua espessura, que se abre além de um todo, do nada, ou do absoluto fora. A profundidade textual é simultaneamente nula e infinita. Cada camada abrigando outra camada textual, que pode ser enxertada em diferentes momentos, graças a um movimento incessante de substituição de conteúdos” (SANTIAGO, 1976, p.29).

à verdade daquilo que é sempre permite decidir sobre ela. (SANTIAGO, 1972, p.49)

A opção pela indiscernibilidade me parece a solução até então mais subversiva quando associada à construção de personagens, visto que, em seu caráter tradicional, tem-se operado nas discernibilidades que, já há muito repetidas, cristalizaram-se em tipos. Discernibilidade entre personagem e pessoa real, entre funções de personagens, entre atribuições e movimentos de actantes... Criar personagens, sobretudo personagens de quadrinhos, tem se movimentado em demasia na discernibilidade. O tipo “X” exclui o tipo “Y”. Quando seus actantes parecem se misturar, de modo impossível de se ignorar ou suprimir, a discernibilidade logo aponta um tipo “Z”. É justamente essa proliferação de tipos, bem como a clausura concernente à delimitação desses espaços, que se pretende discutir.

Uma personagem-subjétil é, com seus movimentos violentos de subversão e transgressão, um indecível, marca pura e impura, referência sem referência, pertencendo ao *milieu* que contém as polaridades em circulação entre o que (re)significa insistentemente um signo (um performativo), nas incessantes tentativas de transgredir os interditos, enfraquecendo suas barreiras em gestos microbióticos, larvais; e também na lobotomia laboral do que permanece não lido. Invadindo a caixa cerebral numa perfuração clínica, revirando os resíduos e reconhecendo as reservas inexauríveis da leitura. Uma personagem-subjétil, é uma disseminação desconstrutora.

Vamos nos atentar para o fato de que precisamos falar sobre construção de personagens femininas, apontando para um processo subversivo-epistemológico. Como pensar uma epistemologia subversiva? De pronto se põe as aspas. Como pensar uma “epistemologia” subversiva? Talvez a partir de um processo de recitação do epistemológico como possibilidade de transbordamento.

A citação permite que a desconstrução se processe como (des)construção. Neografismo aglutinador nem palavra/nem conceito, que deveria economicamente remeter “(...) simultaneamente para toda configuração das suas significações” (DERRIDA, 1991, p.39). 1. Desconstrução derridiana, procedimento subversivo de duplo jogo. 2. Porém, como toda desconstrução opera numa certa construção, mesmo que em deslocamento perpétuo, a desconstrução chama a construção deslocada. 3. A desconstrução da construção de personagens femininas.

Que a terceira nos pareça mais conveniente ao processo, as duas não deixam de entrever-se na trama discursiva que nos atravessa.

O quadrinho máquina de guerra é um adendo. Permeabilidade distópica de um pensamento nômade. Me refiro aos subversivos quadrinhos farmacológicos. Espaço nômade onde a construção de personagens comumente força transbordamentos.

A desconstrução da construção de personagens femininas será pensada tendo em vista seu caráter de discurso artístico. Seu caráter ficcional/real não será discutido, mas sim a personagem como discurso visual e verbal.

De posse das elucidações desconstrutivistas, debruçemo-nos sobre a mulher.

1.2 Mulher: *Différance*

*“A mulher (a verdade) não se deixa conquistar.
Na verdade, a mulher, a verdade não se deixa conquistar.”
Derrida, Jacques. Esporas: Os estilos de Nietzsche, p.37.*

Ao tratar das insurgências ancestrais da Deusa Negra, rainha sombria, Rae Beth, dispara diversos mitos onde os vários aspectos da deusa são contados e manifestados, tais como Kali, Ísis, Hécate, Morgana, Virgem negra (Maria Madalena) e Tiamat.

Tiamat. Deusa babilônica conhecida com a mãe do mar, oceano primordial, caldo fértil onde toda a vida se origina. No princípio, como as melhores falas de Carl Sagan poderiam reverberar e que Rae Beth tão paradoxalmente pareceu incorporar, a Terra era uma vastidão de oceano em estado “no qual não há ‘coisa alguma’, embora contenha a potencialidade de todas as coisas.” (BETH, 2008, p.108). O movimento, ritmo, líquido onde toda a vida se originou, é Tiamat.

O mito mais conhecido que se tem de Tiamat hoje, é a versão patriarcal presente no “*Enuma Elish*”, o poema babilônico que descreve a épica da criação. Nele, Tiamat é descrita como a deusa do mar, e segue sempre conectada a seu irmão gêmeo e companheiro amoroso Apsu, deus da água doce. Dessa união, o céu e a Terra são criados, e também diversas divindades que acabariam originando a vida humana. Quando os jovens deuses perturbaram a paz de Apsu e Tiamat, a deusa decide que não destruirá o que ela e Apsu haviam criado, mas muda agressivamente sua decisão após o assassinato de seu companheiro pelos jovens deuses. Ela então dá a luz a uma série de monstros para lutarem por ela. É posteriormente derrotada por Marduke, herói dos jovens deuses, mas não completamente, o que obrigou-os a cortá-la ao meio e lançarem uma parte do corpo na terra e outra no céu (BETH, 2008).

Em outras versões sobreviventes, após a morte de Apsu, uma nova energia masculina surge com o tempo, que se conflita com a energia de Tiamat. O conflito entre a mãe e seus filhos resulta na cisão de Tiamat entre o céu e a terra, pelas mãos de Marduck (também deus do Sol).

Colocando de outra maneira, o feminino profundo (uma essência que transcende o gênero) combate para a imobilizar um poder masculino desequilibrado cujo objetivo é tomar o poder, uma vez que o verdadeiro e eterno masculino fora “destruído” (BETH, 2013, p.111)

O feminino desse modo não poderia pertencer a um oposto do masculino, visto que seu reflexo, Apsu, está morto. A nova energia masculina que se modifica com a chegada dos jovens deuses, é conflituosa com Tiamat. O pareador de significados implica seus opostos no discurso, na vã tentativa de suprir a incapacidade de se tornarem pares decisivos. Ele divide Tiamat em duas, o que como discorre Beth;

No pensamento patriarcal, esse tipo de fragmentação do corpo feminino no mundo humano é a divisão da mulher em prostituta terrena e madona “celestial”. Ou seja, no corpo “imoral” e pornográfico da mulher sensual (que é cheio de “desejos carnis”, como os padres da igreja diziam) e no ser espiritual assexuado e sem sensualidade que não se auto-afirma. Uma virgem maravilhosa e obediente que raramente tem um corpo e que termina se transformando (sem prazer carnal, claro) na figura da mãe auto-sacrificada. (BETH, 2013, p.111)

Trago esta excelente e angustiante tessitura das histórias de Tiamat, para pensar uma das questões que assombram essa escritura. Quem ou o que é este “feminino”, tão precisamente flexionado, de “personagem feminina”, a que me ponho a perquirir exaustivamente como objeto de estudo?

O que Tiamat nos mostra, é uma estrutura cindida de feminino que se desloca para duas extremidades e espalham seus rastros num lance de projétil. O rastro emitido no momento de sua separação forma um espectro de significantes, cujo brilho que se movimenta vai das explosões estelares cósmicas, à quimiossíntese hipnótica da bioluminescência abissal. Seu movimento é sempre de um duplo jogo, como o movimento da desconstrução.

De um deslocamento pertinente do mito de Tiamat, contado por Rae Beth, ao “Esporas”, texto de Jacques Derrida, talvez não seja curioso o filósofo da desconstrução propor-se a ser o bardo nômade a perquirir o insistente deslocamento do feminino. E nos aforismos de Nietzsche! Ora, qualquer discurso sedimentado, instiga uma desconstrução.

Esquivando-se a todas as leituras que “apressadamente” julgaram tais aforismos como misóginos, o filósofo franco-magrebino explora as tessituras de significantes que

ligariam as séries entre os aforismos que mencionam a mulher e a ideia de “verdade” pensada pelo filósofo alemão.

De início, nos adverte para a um lance de jogo não essencialista “d‘a’ mulher, d‘o’ feminino, d‘a’ feminilidade ou da *sexualidade* feminina’, dentre outros ‘fetiches essencializantes’” (FREIRE, 2013, p.11). Ou seja, o feminino é compreendido por uma perspectiva não-essencialista, ativando as esporas que violentam e impulsionam o movimento duplo da desconstrução, inversão e deslocamento, posto que o discurso é logo atacado pela recusa das regras do discurso.

O pensamento de Derrida dispara no argumento de que a mulher, como a verdade, não se deixa conquistar. No momento em que a associação da mulher-verdade não se equiparar à associação do homem-não-verdade, a mulher se desloca. Nos aforismos nietzschianos que chamam a mulher em suas “tipologias variadas”, há diversas verdades nos demasiados estilos, sem no entanto, haver “a” verdade d“a” mulher. Verdade esta, pensada por meio de um *lógos*. Aos olhos de Derrida, Nietzsche enuncia a mulher de maneira divergente e não sintetizável em três posições.

Num primeiro momento, há um rebaixamento da mulher como “potência de mentira”, acusação em nome da verdade de uma “metafísica dogmática, do homem crédulo que faz avançar a verdade e o falo como seus atributos” (DERRIDA, 2013, p.70). Guimarães acrescenta que essa incisiva inculpação se faz mediante o logro do *lógos* (ordenação fálica) com sua “(...) pesada maquinaria de amordaçamento, castração, excisão, mutilação e extirpação que opera não apenas no plano simbólico” (GUIMARÃES, 2016, p.268).

Um segundo tipo de posição, condena ainda a mulher. Contudo, seu apontamento inquisidor se faz identificando-a ao domínio e ordenação da verdade, na astúcia e ingenuidade de quem permanece na economia d“a” Verdade. Mesmo que mediante uma inversão mais sutil, mais insidiosa da ideia, a permanência dessa inversão reativa e negativa é ainda operada no espaço falocêntrico da hierarquia. Em laboriosa contumácia, a terceira posição relaciona a mulher a uma diferença espectral;

A mulher é reconhecida, para além desta dupla negação, afirmada como potência afirmativa, dissimuladora, artista, dionisíaca. Ela não é afirmada pelo homem, mas se afirma ela mesma, nela mesma e no homem. (DERRIDA, 2013, p.71)

A potência dissimuladora, dionisíaca da mulher, supõe “verdades”, medidas e cálculos, sem fixar os alicerces da decisão. Vagueia espectro, esse feminino-simulacro,

no abismo entre distâncias infinitamente distantes (não-lugar). Pode-se enfatizar nesta articulação “derridanitzscheana” que não há verdade da mulher, não pelo menos em uma dicotomia que decide entre verdades e pareia os questionamentos inexplicados com explicações inquestionáveis. A mulher, tal como a *Khôra*, o *Phármakon* e a *écriture*, é um indecível. “(...) enunciado que ao mesmo tempo não pode “nem” ser comprovado “nem” ser refutado, o que não é nem falso nem verdadeiro” (GUIMARÃES, 2016, p.270).

Ela opera por estilos (ponteiro ou haste de metal, tal como estilete, punhal, pena de escrever), sempre no plural, pois não golpeia em um único corte, nem desfia-rasga sua tessitura em um único fio condutor, mas se escreve-golpeia em tantos fios quantos forem possíveis aos desmontes da estrutura.

Ao explorar a verdade-mulher, os estilos obrigam Nietzsche a colocar a “verdade” entre aspas bem como todos os conceitos que pertençam ao regime da decidibilidade. A “operação” feminina seria pois o que vai inscrever a verdade. “Ela (se) escreve” (DERRIDA, 2013, p.38), e o que se solta das desferidas dessa operação é a questão da indecidibilidade de toda ontologia, como da identidade e da escritura, em suma, das estruturas do hierárquico e das dicotomias. Os estilos de Nietzsche, segundo Rodrigues;

São mães, filhas, irmãs, solteironas, esposas, governantas, prostitutas, virgens, avós, jovens que ele usa como exemplo para dizer que, assim como não há uma mulher, não há, também, “uma verdade da mulher em si”. (...) a mulher eliminaria a possibilidade de decidir entre o verdadeiro e o não-verdadeiro, de certa forma suspendendo, colocando entre aspas, os conceitos que fazem parte do que ele chama de “decidibilidade filosófica” que está inscrita na tradição e jogando por terra a pretensão hermenêutica de encontrar o sentido de um texto. (RODRIGUES, 2008, p.38)

Ao acusar a mulher como não-verdade, ao praticar esta inversão (momento em que a ideia torna-se mulher), Nietzsche “busca outra coisa” (HEIDDEGER apud DERRIDA, 2013, p.56). A inversão do platonismo, colocação em aspas do “mundo verdadeiro”, é um buscar outra coisa que não os pares de oposições invertidas do jogo metafísico. Ela não institui uma nova hierarquia, uma nova posição de valor, mas transforma o valor da hierarquia, transforma a “(...) estrutura mesma do hierárquico” (DERRIDA, 2013, p.57). O que ela abala é a própria estrutura de pensamento metafísico, posto que a limitação da oposição metafísico/não-metafísico, está na impossibilidade desta oposição. A estrutura oposicional é metafísica, logo “(...) a relação da metafísica com seu outro não pode mais ser de oposição” (DERRIDA, 2013, p.86).

Isso que na verdade não se deixa conquistar é – *feminino*, isto que não se deve apressar a traduzir por feminilidade, a *feminilidade* da mulher, a

sexualidade feminina e outros fetiches essencializantes que são justamente o que se crê conquistar quando se permanece na tolice do filósofo dogmático, do artista impotente ou do sedutor sem experiência. (DERRIDA, 2013, p.37)

Isso nos leva a pensar na inexistência do sujeito mulher, como na inexistência de qualquer sujeito. “Nunca houve para ninguém O Sujeito, eis o que eu gostaria de começar por dizer. O sujeito é uma fábula” (DERRIDA *apud* RODRIGUES, 2008, p. 13). Ora, esta provocação dilacerante, se refere principalmente, ao sujeito universal e racional do iluminismo, centrado no “em si” metafísico.

Essa questão do sujeito, ou da liquidação do sujeito, a que acusam Derrida de tê-lo proposto, está intimamente ligada à questão da identidade, tal como aponta Stuart Hall em “Identidade cultural na pós-modernidade”. No pensamento liberal dos ideais iluministas, falava-se de um sujeito único, universal, livre, racional e autônomo. Esse ser possuía uma essência original que permanecia imutável mesmo que o sujeito se desenvolvesse ao longo da vida, desse modo, “o centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa” (HALL, 2006, p.11).

Essa homogeneidade atribuída ao sujeito permaneceu incólume até os duros ataques do marxismo, que denunciaram o cômodo favor que tal unidade subjetiva prestava ao sistema de submissão de classes, mais precisamente aos interesses da classe burguesa. Tal crítica permitiu que teóricas feministas se apropriassem da crítica marxista para pensar não apenas um pretenso caráter burguês no sujeito universal, mas também seu gênero velado: o masculino. A questão era que, mesmo que o sujeito filosófico tenha admitido identidades diferentes ao longo do tempo (o louco, a criança, operários...), o modelo fundamental do ser humano permanecia imutável. Um sujeito histórico masculino, ocidental, adulto e competente em que todas as diferenças deveriam se projetar. “(...)sua pretensa universalidade esconde, na verdade, sua especificidade” (MARIANO, 2005, p.483). Além disso, como Hall bem aponta, a perspectiva individualista da identidade do sujeito iluminista, era “(...) na verdade, a identidade *dele*: já que o sujeito do Iluminismo era usualmente descrito como masculino” (HALL, 2006, p.11). Nos vértices dessas críticas, Irigaray vai apontar que;

As diversidades observadas eram assim pensadas e vividas de maneira hierárquica, o múltiplo sendo sempre submetido ao único. Os outros não eram senão cópias da ideia do homem, ideia potencialmente perfeita, cujo modelo, todas as cópias, mais ou menos imperfeitas, deveriam esforçar-se para igualar. Estas cópias imperfeitas não eram, aliás, definidas a partir delas mesmas, logo, de uma subjetividade diferente, mas a partir da subjetividade ideal e em função de suas carências em relação àquela: idade, sexo, raça, cultura, etc. O modelo do sujeito permanecia único e os "outros"

representavam exemplos inferiores, hierarquizados em relação ao sujeito único (IRIGARA Y, 2002, p.02).

As ranhuras feitas no sono perpétuo do sujeito universal (movimento de estilos) ensaiaram desfiar uma estrutura de pensamento até então homogênea e essencialista. Já com Simone de Beauvoir, em “O Segundo Sexo”, há o gérmen de uma desconstrução do sujeito ao apontar a presumida universalidade deste nas relações de gênero, onde o masculino está tanto investido de um caráter de totalidade quanto de uma qualidade de gênero que se sobrepõe ao outro, definido por sua diferença, a mulher.

O homem é pensável sem a mulher. Ela não sem o homem. Ela não é senão o que o homem decide que seja (...). A mulher determina-se e diferencia-se em relação ao homem, e não este em relação a ela; a fêmea é o inessencial perante o essencial. O homem é o Sujeito, o Absoluto; ela é o Outro. (BEAUVOIR, 2009, p16-17)

Este pensamento, parte desta citação de Lévinas;

Não haveria uma situação em que a alteridade definiria um ser de maneira positiva, como essência? Qual é a alteridade que não entra pura e simplesmente na oposição das duas espécies do mesmo gênero? Penso que o contrário absolutamente contrário, cuja contrariedade não é em nada afetada pela relação que se pode estabelecer entre si e seu correlativo, a contrariedade que permite ao termo permanecer absolutamente outro, é o feminino. O sexo não é uma diferença específica qualquer... A diferença dos sexos não é tampouco uma contradição... Não é também a dualidade de dois termos complementares, porque esses dois termos complementares supõem um todo preexistente... A alteridade realiza-se no feminino. Termo do mesmo quilate, mas de sentido oposto à consciência. (LÉVINAS *apud* BEAUVOIR, 2009, p17)

É na denúncia à referência masculina do sujeito universal, e no apontamento da realização da alteridade no feminino, que os trajetos primevos da desconstrução e do descentramento dessa “universalidade” começam a ser traçados. (Tal como Derrida o fará posteriormente em “Gramatologia”). Como efeito dessas esporas, o gênero passa a ser considerado como categoria de análise do sujeito, juntamente com as categorias de “classe” e “raça”, objetivando expor que as ideias de universalismo, essencialismo e binarismo, tidos como naturais são, na realidade, históricas, “(...)e construídas para propósitos particulares em contextos particulares” (MARIANO *apud* SCOTT, 2005, p.486) que erigem hierarquias e subordinações. Elas propõe, ao contrário, pensar o sujeito como atravessado por significações e representações culturais, marcadas por relações de poder. Nessa concepção sociológica da identidade, segundo Hall;

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o "eu real", mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos

culturais "exteriores" e as identidades que esses mundos oferecem. (HALL, 2006, p.11)

Todavia, é importante frisar que as quebras das dicotomias e essencialismos do sujeito também imprimem a quebra da estrutura monolítica da categoria “mulher”. Isso significa romper com um “fundacionalismo biológico⁶”, que sustenta a “(...) noção de que as constantes da natureza são responsáveis por certas constantes sociais e ao mesmo tempo sustenta que essas constantes sociais podem ser transformadas” (MARIANO, 2005, p.491). Embora haja certa importância, esta noção ainda parece perquirir uma semelhança biológica que aproximaria as mulheres em uma categoria generificada d“a” mulher, enquanto outras categorias como raça, classe, seriam o que elas teriam de diferente. Ainda há um organismo nucleico coexistindo com ornamentos de diferenças.

Retomo Derrida. Há que se ter o extremo cuidado com os riscos essencialistas, posto que procurar insistentemente uma unidade originária é, de certa forma, criar exclusões. Como discorri anteriormente, a desconstrução da metafísica, implica não apenas denunciar a dominação de um termo sobre outro, como a do *lógos* sobre o *phatos*, ou do homem (falo) sobre a mulher, mais romper com a dicotomia metafísica onde o pensamento ocidental se estruturou, bem como com as ideias de presença/ausência, em que o signo representaria/substituiria uma coisa em sua ausência.

É desse modo que Derrida diz que a mulher, tal como a verdade, não se deixa conquistar. Ele nos chama atenção para a impossibilidade de se construir um sujeito do “feminino original” tal como de se pensar em uma “verdade original”, visto que apenas colocar a mulher como sujeito, nos mesmos liames do pensamento iluminista de sujeito universal/estável, ao lado do homem, é operar dentro do mesmo pensamento que se deseja combater. Esse feminino aparece em Derrida como uma possibilidade de minar as afirmações do masculino que define tudo a partir de seu ponto de vista e universaliza este ponto de vista concomitantemente, criando pares opostos, hierarquias e subordinações embasados justamente na estabilidade de uma presença original, numa estrutura falocêntrica que domina todo o pensamento ocidental, como bem aponta Continentino.

⁶ Sobre isso: O fundacionalismo biológico é explicado por NICHOLSON: “Tal concepção do relacionamento entre biologia e socialização torna possível o que pode ser descrito como uma espécie de noção ‘porta casacos’ da identidade: o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos a personalidade e comportamento. Tal modelo permitia às feministas teorizar sobre o relacionamento entre biologia e personalidade aproveitando certas vantagens do determinismo biológico, ao mesmo tempo em que dispensava certas desvantagens. [...] Rotulo essa noção de relacionamento entre corpo, personalidade e comportamento de ‘fundacionalismo biológico’” (NICHOLSON, 2000, p. 12).

Segundo Derrida, o pensamento ocidental se fez sob a determinação e regência do logos, da voz e do falo, que comandaram toda a sua produção e desenvolvimento. O termo falocentrismo resume esta indicação: tanto o falo como o logos remetem a um princípio, a uma arkhê sob a qual repousaria tranqüilamente tudo aquilo que a partir desta determinação se põe como pensamento. (CONTINENTINO, 2006, p.15)

Isto não significa atribuir à mulher um caráter polissêmico, posto que a polissemia ainda parte de um sentido original que se espalha de formas diversas. Da mulher seria mais interessante dizer que ela desobedece, tal como Lilith, em constante recusa de ser enclausurada no papel de “mulher original”. Ela se dissemina, espalha-se em múltiplas direções, sem no entanto, haver um sentido inicial. Permanecer na mera inversão não altera as estruturas que se quer combater, e a busca pela presença de um sentido original d“a” mulher, por uma categoria mulher, é assumir que o conteúdo englobado dessa categoria é semelhante, ou seja, ainda uma questão de suprimir as diferenças, ou realocá-las como periféricas de uma categoria central, tornando tal categoria, normalizante e excludente.

Ao associar mulher e não-verdade, Derrida vai querer apontar para a manutenção do pressuposto de oposição binária entre homem e mulher, entre verdade e não-verdade. A partir do momento em que a mulher suspende, como diz Derrida, “a oposição decidível do verdadeiro e do não-verdadeiro” (DERRIDA, 1979, p. 32), abre espaço para instalar-se a ausência de fundamentos. A mulher deixa de ser algo, definível a partir da oposição ao homem, e o feminino deixa de ser entendido como oposição ao masculino. O que se abre é uma chance de pensar mulher como indecidível inscrito nessa ordem do nem/nem, do nem isto nem aquilo. (RODRIGUES, 2008, p.38).

Isso nos denota romper com a ideia de um fator biológico que une todas as mulheres, (determinismo biológico), já tão criticado por Simone de Beauvoir ao expor que “é somente dentro de uma perspectiva humana que se podem comparar o macho e a fêmea dentro da espécie humana” (BEAUVOIR, 2009, p.69), e mais adiante que “uma sociedade não é uma espécie: nela a espécie realiza-se como existência” (BEAUVOIR, 2009, p.69). É também romper com uma fisiologia de base onde as diferenças específicas são sobrepostas (fundacionalismo biológico). Em suma, romper com a imbricação dos conceitos de gênero e “diferença sexual” tal como abordado por Tereza de Lauretis, que acaba por se configurar em uma diferença **da** mulher em relação ao homem, portanto, ainda “(...) a própria diferença **no** homem”, sem explorar as diferenças **nas** mulheres, o que manteria o pensamento feminista “(...) amarrado aos termos do próprio patriarcado ocidental” (LAURETIS, 1997, p.207) e suas narrativas fundadoras.

A primeira limitação do conceito de 'diferença(s) sexual(ais)', portanto, é que ele confina o pensamento crítico feminista ao arcabouço conceitual de uma oposição universal do sexo (a mulher como a diferença do homem, com ambos universalizados; ou a mulher como diferença pura e simples e, portanto, igualmente universalizada), o que torna muito difícil, se não impossível, articular as diferenças entre mulheres e Mulher, isto é, as diferenças entre as mulheres ou, talvez mais exatamente, as diferenças nas mulheres. Por exemplo, as diferenças entre mulheres que usam véu, mulheres que "usam máscaras" (nas palavras de Paul Laurence Dunbar, frequentemente citadas por escritoras negras americanas) e mulheres que se "fantasiam" (a palavra é de Joan Riviere) não podem ser entendidas como diferenças sexuais. A partir desta perspectiva, não haveria absolutamente qualquer diferença e todas as mulheres seriam ou diferentes personificações de alguma essência arquetípica da mulher, ou personificações mais ou menos sofisticadas de uma feminilidade metafísico-discursiva. (LAURETIS, 1997, p.207)

Basear-se completamente ou parcialmente nos aspectos biológicos para conceituar o sujeito feminino ainda implica pensar sua diferença primeira no homem, catalogando a diferença nas mulheres como periféricas, variáveis de uma categoria central. A partir de uma metáfora da identidade como "porta-casacos"⁷, onde o corpo (sexo) é pensado como um cabide e as diferenças identitárias como objetos que se colocam sobre ele, Linda Nicholson, chama atenção para o perigo de se circundar a noção de mulher tendo como base uma estrutura biológica estável adornado pelas diferenças sócio-culturais, pois essa perspectiva, além de minimizar os atributos de diferenças que circundam esse corpo, aloca-no como um elemento pré-discursivo, alienando-se tanto da noção de que este corpo é percebido e pensado diferentemente em diversas culturas, como que os aspectos sócio-culturais, muito mais que adorná-lo e "diferenciá-lo", o moldam, o constroem através de inúmeras interseções. O problema de se considerar essa análise, segundo Mariano, está "(...)no modo de conceber a articulação entre as diferenças" (MARIANO, 2005, p.491), percebendo-as como coexistentes mais do que intercessoras.

Isso não significa que devemos abandonar a questão do corpo dos estudos feministas e de gênero, mas procurar outras vias pelas quais se pensar esse corpo. Em

⁷ Sobre isso, Nicholson aponta: "Tal concepção do relacionamento entre biologia e socialização torna possível que pode ser descrito como uma espécie de noção "porta-casacos" da identidade: o corpo é visto como um tipo de cabide de pé no qual são jogados diferentes artefatos culturais, especificamente os relativos a personalidade e comportamento. Tal modelo permitia às feministas teorizar sobre o relacionamento entre biologia e personalidade aproveitando certas vantagens do determinismo biológico, ao mesmo tempo em que dispensava certas desvantagens. Quando se pensa o corpo como um "cabide" no qual são "jogados" certos aspectos de personalidade e comportamento, pode-se pensar no relacionamento entre os dados do "cabide" e aquilo que nele é jogado como algo mais fraco do que determinista, porém mais forte do que acidental. Não se é obrigado a jogar sobretudos e cachecóis num porta-casacos; pode-se, por exemplo, jogar suéteres e até diferentes tipos de objetos, basta mudar suficientemente a natureza material do cabide. Mas se sempre vemos um porta-casacos cheio de sobretudos e cachecóis, não exigimos muita explicação, afinal trata-se de um porta-casacos" (NICHOLSON, 2000, p. 04).

“Problemas de Gênero”, Judith Butler aponta a questão de que se o gênero é um atributo culturalmente construído assumido por um corpo sexuado, não se pode dizer que ele decorra de um determinado sexo, ou seja, que a masculinidade se refira exclusivamente aos homens, tampouco a feminilidade às mulheres. Essa concepção torna o gênero um atributo flutuante.

As frestas da contestação do caráter natural do sexo está parcialmente imbricado na fluuância do gênero. Quando Beauvoir diz que “Ninguém nasce mulher: torna-se mulher” (BEAUVOIR, 2009, p.361), a filósofa francesa entende este tornar-se como algo que se assume “no seio da sociedade” (BEAUVOIR, 2009, p.361), que não vem do sexo, mas de uma “compulsão cultural” (BUTLER, 2003, p.29). Nada em sua explicação induz-nos a pensar que este ser que se torna mulher é necessariamente uma fêmea. A única forma de garantir esse tornar-se a um corpo fêmea é lidarmos com um corpo que, nas palavras de Butler, “(...) tenha sido sempre interpretado por meio de significados culturais” (BUTLER, 2003, p.29). A condição deste tornar-se mulher como atribuição sócio-cultural à uma fêmea, no momento de seu nascimento, é que esta atribuição não se dê meramente por conta de uma facticidade anatômica, mas por uma construção discursiva não apenas sobre o corpo, mas no corpo. “(...) o corpo é em si mesmo uma construção, assim como é a miríade de corpos que constitui o domínio dos sujeitos com marcas de gênero” (BUTLER, 2003, p.30).

Essa questão da não pré-discursividade do corpo é de fundamental importância para pensarmos a (des)construção do traçado estrutural do corpo nas personagens femininas. Uma boa exemplificação desta construção discursiva do corpo se encontra no texto “O corpo e a reprodução da feminidade” de Susan Bordo, onde a autora mostra como o discurso da beleza no corpo feminino do sec. XIX, associado à forma ampulheta, moldado por apertados espartilhos, criou não apenas uma diferença anatômica visível entre o corpo feminino e o masculino, mas também refletiu simbolicamente na vida sócio-econômica de homens e mulheres, pois, como o espartilhos impediam as mulheres de se movimentarem muito, criaram um corpo feminino pouco produtivo para atividades fora das que eram culturalmente designadas (BORDO, JAGGAR. 1997).

Ao retirar este corpo de sua atribuição pré-discursiva, Butler questiona se essa relação sexo/gênero não se apresentará como tendo sido gênero desde o começo (BUTLER, 2015). Mariano comenta a respeito de Butler que;

Essa compreensão rejeita a distinção entre sexo e gênero e a idéia de que gênero é uma interpretação cultural do sexo, na medida em que o próprio

sexo é tomado também como cultural e, portanto, constituído discursivamente. É o discurso cultural hegemônico que normatiza as estruturas binárias de sexo e gênero, estabelecendo limites para as possibilidades de configurações do gênero na cultura. Esse discurso hegemônico é caracterizado por Butler pelo falocentrismo e pela heterossexualidade compulsória. (MARIANO, 2005, p.492)

Butler comenta que a colocação da dualidade do sexo em um domínio pré-discursivo é uma maneira de tornar eficaz a estabilidade interna e a estrutura binária do sexo (BUTLER, 2015). O biológico é questionado como fundamento da identidade, e, em troca, Butler propõe uma noção de um sujeito em processo, contingente, construído discursivamente nos atos que executa. Assim, o que se nomeia por “identidade de gênero”, segundo Butler, são atos performativos onde, diferente dos argumentos existencialistas, não há um performer preexistente ao feito. “Isso não significa que não há sujeito, mas que o sujeito não está exatamente onde esperaríamos encontra-lo – isto é, ‘atrás’ ou ‘antes’ de seus feitos” (SALIH, 2013, p.66).

Não há um corpo pré-discursivo, como uma facticidade muda que executa os performativos, mas sua própria construção se dá a partir dos performativos que cita. A noção de corpo, o esquema de sua morfologia, tal como é pensada como “natural”, por exemplo, é discursivamente construído a partir de uma perspectiva heterossexual, que configura uma matriz mediante determinados caminhos de leitura (a matriz cromossômica XX e XY, por exemplo). Não se trata de negar pura e simplesmente a existência material do corpo, mas negar a naturalidade da maneira de como pensamos e percebemos esse corpo, ou seja, apontar primeiramente como pensamos esse corpo como algo natural, pré-discursivo, para, em seguida, deslocar esse corpo da estrutura normatizadora em que ele esteve até então inserido, apontando caminhos por vir. Ao que podemos notar, trata-se de um movimento de desconstrução.

Perceber o exercício contínuo da desconstrução no pensamento de Butler não é, de fato, original. A própria filósofa retira sua teoria da “performatividade de gênero” da crítica de Derrida aos atos performativos de J. L. Austin.

O linguista J. L. Austin, em “Como fazer coisas com as palavras”, distingue dois tipos de enunciados “Aqueles que descrevem ou relatam algo, e aqueles que, ao dizer, realizam efetivamente o que está sendo dito” (SALIH, 2013, p.124). Quando digo “o dia está nublado”, não estou criando as nuvens que tornam o dia com este aspecto, mas apenas relato esse acontecimento. São os enunciados constatativos. Por outro lado, quando um padre ou juiz diz “eu vos declaro marido e mulher”, este realiza efetivamente o ato no momento de sua fala. Tais enunciados são performativos.

Declarar, como faz Butler, que o sexo é sempre (“em alguma medida”) performativo é declarar que os corpos não são meramente descritos; eles são sempre constituídos no ato da descrição. Quando o médico ou enfermeira declara “É uma menina!” ou “É um menino!” não está simplesmente relatando o que vê (esse seria um enunciado constativo) mas está, efetivamente, atribuindo um sexo e um gênero a um corpo que não pode ter existência fora do discurso. (SALIH, 2013, p.125).

A partir de tal performativo (É uma menina!), é que se inicia uma série de citações de feminilidade em que ela será obrigada a performatizar no processo de tornar-se menina. Sobre os performativos, Michel Foucault aponta que “um enunciado performativo supõe que aquele que fala tenha um estatuto que lhe permita, ao pronunciar seu enunciado, realizar o que é enunciado” (FOUCAULT, 2010, p.63). Ao pronunciar o enunciado performativo, ocorre um efeito regulado, reconhecido e codificado de antemão que lhe confere um estatuto de verdade em função do campo institucional de onde fala e do código geral em que se fundamenta ao enunciar. Portanto, a “verdade” do performativo provém de um discurso institucionalizado e generalizado que a torna aparentemente incontestável.

Dito de outra forma, a constatação de que a criança é uma menina é tida como verdade posto que é enunciado por um médico que possui, dentro do discurso institucional da medicina, a autoridade para dizer daquela pessoa, seu sexo, seu gênero (se o enunciador fosse um agricultor, por exemplo, seu enunciado não poderia ser um performativo verdadeiro). O efeito gerado é pois o de que aquela pessoa seja mesmo menino ou menina, e que a partir de tal confirmação ela terá de citar continuamente essa afirmação através da performatização de estereótipos de gênero.

A personagem feminista judia que atende pelo nome de Judith⁸ em “Quem matou Roland Barthes”, de Laurent Rinet, já desconfiava, em sua tese de PHD em filosofia, que o poder patriarcal recorre a uma estrutura discursiva impositiva para preservar a heteronormatividade, através do uso do poder falocêntrico do discurso, para performatizar os gêneros. Em outras palavras, sendo a presença do Pai, postulado de primeira grandeza para que se afirme a verdade do discurso, “basta que o macho branco hétero declare que isto *é*, para que isto *seja*” (RINET, 2016, p.270).

Se a constatação de verdade do performativo encontra seus alicerces em um discurso fortemente institucionalizado, resta-nos a pergunta: como seria então possível furtar-se a essa verdade se ela parece-nos tão bem fundamentada nos discursos hegemônicos?

⁸ Sim, trata-se de uma personagem de ficção. Referência à filósofa Judith Butler.

Bem, Austin insiste bastante na legitimação da pessoa que enuncia e nas convenções discursivas determinadas para que tal performativo seja bem-sucedido ou mal sucedido. Essa extensa fragilidade dos performativos é percebida por Derrida, que vê aí, uma fresta oportuna para a desconstrução, pois segundo Salih;

Austin não tentaria diferenciar performativos bem-sucedidos de performativos mal sucedidos se não soubesse que os enunciados estão sujeitos a ser extraídos do contexto e utilizados de formas que não as pretendidas por seus enunciadores originais. Derrida argumenta que o que Austin vê como uma cilada ou fragilidade é, na verdade, uma característica de todos os signos linguísticos, os quais estão sujeitos à apropriação, à reiteração e, (...) à recitação. Isso é o que Derrida chama de “a iterabilidade essencial de um signo”, o qual não pode ser contido ou encerrado por nenhum contexto, convenção ou intenção autoral. (SALIH, 2013, p.128)

A iterabilidade é o que permite que todos os signos possam ser colocados entre aspas e transplantados para contextos os mais diversos de seus falantes originais, questionando, inclusive, a existência de um falante original. Não há, pois, um performativo verdadeiro ou bem-sucedido. A possibilidade de fracasso é intrínseca, necessária e mais ainda, constitutiva do signo. É baseada nessa iterabilidade, que Butler vai pensar a sua “performatividade para a citacionalidade”, uma estratégia de citação das performatividades de gênero, enxertando-os em outros contextos para revelar o fracasso destes performativos, transformando-os em agência política.

Diante deste fracasso constitutivo dos signos e das performatividades, vale retomar nosso questionamento inicial: O que é este feminino discorrido e perquirido no corpo desta pesquisa tão insistentemente? Se a iterabilidade denuncia o fracasso deste sujeito citado, encerrado em uma fôrma que nunca lhe servirá completamente, porque insistir em falar de um “feminino”, ou mais precisamente, de “personagens femininas”? Manter tal nomenclatura não seria perpetuar o fantasma de um sujeito já aparentemente liquidado ou de uma identidade castradora e excludente?

Alguns destes questionamentos são bases de diversas críticas à perspectiva pós-estruturalista feminista do sujeito, que parece diminuir sua eficácia material e conseqüentemente política, produzindo um “feminismo sem mulheres”. Contudo, é importante destacar que a desconstrução do sujeito não é declarar sua morte, sua liquidação, como muitos acusam. Butler não propõe o abandono da categoria mulher, mas explicita a importância de pensá-la fora da identidade de gênero como ponto de partida, visto ser esta sempre normatizadora e excludente. A filósofa americana propõe uma ressignificação do sujeito através da desconstrução da categoria “mulheres”, citando-a deslocada de um “sentido original”.

Este fracasso da possibilidade de se definir uma categoria mulher, não deve ser vista como algo ruim para a prática política, mas como possibilidade de libertação do discurso normatizador e de questionar a necessidade de um sujeito *a priori* para a constituição da prática política. Esse sujeito passa a ser então compreendido como algo contingente, “(...) construído discursivamente, em contextos políticos específicos, a partir de articulações, alianças, coalizões” (MARIANO, 2005, p.494), algo em constante construção. Nas palavras de Butler;

As categorias de identidade nunca são meramente descritivas, mas sempre normativas e como tal, exclusivistas. Isso não quer dizer que o termo ‘mulheres’ não deva ser usado, ou que devemos anunciar a morte da categoria. Ao contrário, se o feminismo pressupõe que ‘mulheres’ designa um campo de diferenças indesignáveis, que não pode ser totalizado ou resumido por uma categoria de identidade descritiva, então o próprio termo se torna um lugar de permanente abertura e re-significação. (BUTLER, 1998, p. 35-36)

O ponto estratégico seria, então, pensar o feminino para além da mulher, para além das posições binárias que distinguem homem-mulher como pares. Mesmo que por vezes se exalte o feminino ao citar esse “feminino” como aposta discursiva, de pronto a intenção discursiva de desloca para além da sobreposição do feminino ao masculino, sob pena de cair nas polaridades tradicionais. Essa utilização do feminino em “personagens femininas” surge como possibilidade de se pensar a construção da personagem para além do discurso fálico que até então a tem pensado hegemonicamente. Ou segundo Hadock-Lobo;

Sob este prisma, o feminino não é “a mulher”, mas sim a possibilidade de se lidar com a ausência da verdade fálica e masculina; é a possibilidade do desconhecido e do novo e, por isso, a chance de se pensar para-além de qualquer classificação sexual, seja hetero, homo, trans, metro ou mesmo pansexual. (HADOCK-LOBO, 2007, p.69.)

O deslocamento desse feminino propõe precisamente pensa-lo senão como diferença sem par opositivo, produtora de efeitos sem sujeito ou substância onde todo reenvio se constitui como tecido de diferenças, ou, no vocabulário de Derrida, como *différance*.

A *différance*, diferença, diferência ou como na brilhante tradução de André Rangel Rios, *diferença*⁹, “não é nem uma palavra nem um conceito” (DERRIDA, 1991,

⁹ Para melhor compreensão desta tradução ver: RIOS, André Rangel. *Diferença*. In NASCIMENTO, Evando. GLENADEL, Paula. (org.). Em torno de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.

p.38), mas diria, pois, que se trata de um gatilho, uma estratégia, mediante uma “agressão gráfica” (DERRIDA, 2001, p.14) de se pensar a, tão discorrida por Derrida, crítica ao fonocentrismo, que encerra o signo escrito como mera representação gráfica de uma *phoné*. Derivada violenta do participio presente do verbo diferir (*différant*), mantém com a palavra *différence* uma relação de diferença que só pode ser percebida no texto escrito, tornando-o na fala um signo mudo. Além disso, o verbo diferir, segundo Derrida, carrega uma série de conceitos que considera irredutíveis. Diferir como remeter para mais tarde (temporização) e o mais comum, de não ser idêntico, ser diferente, que se for considerada a supremacia da *phoné* sobre a escrita, tanto faria escrevê-la com “t” (*différent* - diferente) ou com “d” (*différend* - diferendo), já que o som permanece o mesmo.

Ora, a palavra diferença (com um e) não pode nunca remeter, nem para o diferir, como temporização, nem para o diferindo, como polemos. Essa perda de sentido que a palavra diferença (com um a) deveria – economicamente – compensar. Ela pode remeter simultaneamente para toda a configuração das suas significações, é imediatamente e irredutivelmente polissêmica e isso não será indiferente à economia do discurso que eu procuro manter. (DERRIDA, 1991, p.39)

Em “Posições” Derrida apresenta “o quádruplo movimento da *différance*” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.73). Primeiramente, como o movimento passivo/ativo do verbo diferir, que foi visto anteriormente: 1. Remeter para mais tarde, adiar, uma operação de reserva, de desvio ou retardamento. Um sentido temporalizado que suspende a consumação, como a geleia da rainha Branca em “Através do espelho e o que Alice encontrou por lá” que, por motivos de desvio temporal e linguístico, nunca chega a acontecer. A lei é simples: “geleia amanhã e geleia ontem... mas nunca geleia hoje” (CARROL, 2009, p.223). A temporalidade desse diferir, seria pois um devir-espaço do tempo, alongando e adiando o desejo e a consumação num espaço onde o tempo se distende ininterruptamente. 2. Diferir também significa “não ser idêntico, ser outro” (DERRIDA, 1991, p.39). Alteridade que estende um espaçamento, distância dinâmica entre possibilidades sinonímicas. Devir-tempo do espaço.

Mas a *différance*, não é propriamente o ato de diferir. Não possui o caráter ativo que o infinitivo denota. O sufixo *-ance*, na língua francesa, permanece entre o ativo e o passivo. Tal como a movência (*mouvance*) não é “(...) o simples ato de mover, de se mover ou ser movido” (DERRIDA, 1991, p.40).

A *différance* está no jogo de remetimentos com o outro, jogo a partir do qual as referências são constituídas, num devir permanente em que a

identidade fixa é substituída pelos efeitos de um processo contínuo de deslocamento. (RODRIGUES, 2008, p.24)

Como movimento que adia, a *différance* se relaciona com a presença impossível. Crítica à metafísica da presença, do signo como presença diferida, que “representa o presente na sua ausência” (DERRIDA, 1991, p.40). A significação na *différance* não é nunca presente, mas difere à presença, é algo como a espera da presença desejada, como a espera inconsumável da geleia. Nunca há geleia senão na espera (*l’attente*) e no esquecimento (*l’oubli*), espaço onde a literatura pode ser vivida, segundo Blanchot. “É geleia no outro dia: hoje nunca é outro dia, entende?” (CARROL, 2009, p.223). Ah! a *différance*... Esse devir-geleia.

Em segundo lugar, o movimento da *différance*, na medida em que produz os diferentes, na medida em que diferencia, é, pois, a raiz comum de todas as oposições de conceitos que escondem nossa linguagem”. Deste modo, as oposições clássicas da metafísica (razão/sentidos, natureza/ cultura, mente/corpo etc.) têm sua raiz comum no processo econômico da *différance*, raiz esta na qual a própria diferença entre estes pólos se anuncia. (HADDOCK-LOBO, 2007, p.76)

Em terceiro, a *différance* é a raiz de todas as diferenças, mas não uma raiz compreendida de modo geneticista, nem estruturalista, mas como uma “origem” não inscrita em um lugar ou sujeito, ou qualquer substrato primário, tornando “(...) o próprio “conceito” da *différance* um “efeito” da *différance*” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.74). Mesmo não sendo conceito ou palavra, contudo, a *différance* não cessa de produzir efeitos conceituais ou verbais.

Em quarto, como saída a diferença ontológica heideggeriana, “(...)do fato de se pensar filosoficamente a diferença entre o ser e os entes” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.74), Derrida diz que a *différance*, “nomearia, pois, provisoriamente, este desdobramento da diferença – em particular, mas não apenas, nem sobretudo, da diferença ôntico-ontológica” (DERRIDA, 2001, p.17).

Creio que pensar esse feminino como *différance*, é pensá-lo em seus efeitos que diferenciam, produzem diferenças. Um devir-espaço no tempo, um devir-tempo no espaço, onde a *différance* seria essa impossibilidade estrutural de enclausuramento. Trata-se justamente de um ponto de partida não originário, por onde se pode pensar a desconstrução. Portanto, clamar por um lugar, o espaço delimitado da mulher, é cair em uma ilusão topográfica, cujo riscos essencialistas certamente criam exclusões. Mais que isso, identificar um lugar próprio às mulheres, bem como identificar o que são mulheres

(diferenciando-as do homem), tem sido massivamente os meios pelos os quais o discurso falocêntrico justificou até então a sua submissão.

Tomar a *différance* como movimento do feminino não significa também eximir-se de posicionar-se politicamente. Aliás, trata-se justamente de tomar posições bem mais que tomar partido, movimento próprio do discurso opressor. Posicionar-se pelo fim do discurso classificatório de oposição sexual. Não se buscar uma identidade de gênero, “aceitar divergências, fragmentações e rupturas, e não apostar numa unidade totalizante também é fazer política”. (RODRIGUES, 2008, p.14)

Uma saída discursiva para a *différance* seria pois pensar esse feminino como não opositiva, mas projétil em deslocamento contínuo que não assimila o positivo de um negativo e vice-versa, mas devasta toda e qualquer oposição forçosamente possível. A desconstrução acontece no momento de sua assinatura de exclusão. Não ser parte da oposição que denomina o um como um e o outro como outro, mas excluir-se das atribuições sistematizadas que criam decidíveis e atribuem valores e modelos aos seus pares, permutando por exclusões os usos devidos das partes.

O duplo movimento da desconstrução estaria na inversão e, de pronto, o deslocamento para um indecível. Nem/nem. A dupla espora (ao menos duas) do movimento feminino. Subvertendo qualquer imposição do pai e qualquer apontamento discursivo do falo. “A ereção cai” (DERRIDA, 2013A, p.76).

Da pretensa dicotomia deste feminino cindido presente no mito de Tiamat, interessa-me acompanhar o “rastro”, “o qual é tanto menos um efeito quanto não tem uma causa, mas não pode bastar por si mesmo, extra-texto, para operar a transgressão necessária” (DERRIDA, 1991, p.43). Não procurar a união entre as partes separadas no céu e na terra, na busca de um feminino original, como na busca da mãe, mas perceber o rastro desta cisão como uma rasura no texto metafísico “sinalizando ao mesmo tempo, não para outra presença ou para outra forma da presença, mas para um texto totalmente diferente” (DERRIDA *apud* NASCIMENTO, p.244). Não há, pois, um feminino original. O feminino já em seu rastro aponta para a desconstrução do texto que o essencializou e operou sua clausura.

Da mulher santa à mulher prostituta, da naturalidade do corpo à heteronormatividade do discurso construído sobre esse “corpo feminino”, interessa-me este fracasso sígnico, a citação subversiva destes performativos, sua desobediência institucional às identidades opressoras, seu devir-mulher, onde “(...) o sujeito do feminismo não desaparece, mas passa a ser entendido como imprevisível e

indeterminado” (RODRIGUES, 2008, p.14), ou seja, contingente, composto das diferenças que lhe interseccionam e o diferem insistentemente, “num devir permanente em que a identidade fixa é substituída pelos efeitos de um processo contínuo de deslocamento” (RODRIGUES, 2008, p.24).

Ou seja, capturar as estruturas discursivas hegemônicas que identificam e normatizam as categorias binárias de sexo e perceber na (des)construção de personagens femininas, potências múltiplas de subversão das identidades e desestabilização dos regimes de poder existentes.

O desejo da dança em Goldman indicaria algo menos topográfico, mais solto, aspiração compartilhada por Derrida quando resiste a fixar a mulher em um local, mesmo que especificamente seu – o que significaria, para ele, o mesmo que encarcerá-la numa prisão domiciliar (RODRIGUES, 2008, p.40).

Ainda assim, há uma parte de comprometimento político com o feminino, que não deixa de entrever nesta escritura uma proposta de visibilizar as que sofrem a opressão da clausura. Mesmo sem renunciar à radicalidade desconstrutiva, a escolha por manter o “feminina” de personagens femininas é menos um engajamento partidário que uma tomada de posição. É um bailado que, de certo, não pode deixar de admitir contradições, posto que o pensamento da desconstrução não oferece uma estabilidade como as identidades fixas pretendem nos oferecer. Seria talvez mais cômodo apegar-se a uma “natureza biológica” que uniria uma categoria mulher onde convenientemente se poderia direcionar essa leitura, mas como já havia dito, esse partidarismo em nada afetaria as dicotomias metafísicas que, por forçarem um posicionamento restrito, um espaço circundado para identidades “estáveis”, não cessa de oprimir e silenciar as diferenças. As contradições são parte do movimento das não polaridades.

(...) muito difícil de manter para os homens e mais ainda para as mulheres, para as mulheres que querem ao mesmo tempo comprometer-se com um combate feminista e não renunciar a uma certa radicalidade desconstrutiva. Um duplo trabalho, uma dupla postura, às vezes supõe contradições, tensões, mas acredito que estas contradições devem ser assumidas. Quer dizer que no discurso e na prática é preciso tentar sublinhar ambos os níveis, sublinhá-los no discurso, no estilo, na estratégia. O que expresso em termos um tanto abstratos pode ser muito concreto, e considero que muitas das tensões que se dão no interior dos grupos feministas se esclarecem mais ou menos explicitamente, mais ou menos tematicamente, pela existência destes dois alcances da crítica: uma crítica feminista clássica, com combate político clássico, por um lado, e, por outro, um fustigamento desconstrutivo que está em outro nível. (DERRIDA *apud* RODRIGUES, 2008, p.89).

Se me posiciono na tarefa de pensar a personagem feminina e sua construção, é por perceber que a construção de personagens tipificados, baseados em estereótipos, não apenas mulheres, mas homens também, encontra-se intimamente relacionado com as dicotomias dos pressupostos falocêntricos. A tomada de posição é uma dupla postura, como um duplo movimento desconstrutor. Exaltar a voz silenciada do feminino no processo de construção de personagens e de pronto deslocá-la como possibilidade de se pensar uma processo diferente de construção. Mais livre, cambiante, engajado na supressão das polaridades, das categorizações e clausuras identitárias. Penso que, somente no engajamento da desconstrução da necessidade de categorizações é que as mulheres poderão se libertar das clausuras dos papéis de gênero. Tanto os tradicionais, responsáveis pela negação de diversos direitos igualitários, quanto os que se parecem libertadores, mas se resumem em ilusões topográficas.

E respiraríamos, não decerto aliviados, das clausuras próprias do pensamento dogmático do falocentrismo, a personagem feminina surge como a potência indecidível da personagem explorada no seu deslocamento contínuo da *différance*. Mais que ser construída, ela baila. “De nada me serve a revolução se eu não puder dançar”, frase de Emma Goldman.

De nada serve pensar a construção de personagens femininas como um desaprisionamento da voz do outro, se ela não puder bailar, e com seu movimento, desterritorializar o próprio pensamento sobre personagens. Que possivelmente possam se olhar e não se verem categorizados nem quanto suas ações, sua aparência, nem quanto a suas funções. Não olhar ao redor e dizer “nós, as personagens femininas”. Não esse nós, mas singularidades cuja significação, como a identificação, se dê unicamente no movimento desterritorializado do quadrinho máquina de guerra.

Não me considere “um dos seus”, “não me inclua”. Eu quero manter minha liberdade, sempre: ela é, para mim, a condição não apenas de ser singular e outro, mas também para entrar na relação com a singularidade e a alteridade dos outros (DERRIDA *apud* RODRIGUES, 2008, p.88).

E como pode a personagem bailar? E como pode desconstruir? E como este como não tornar-se um bailado com ares de “manual para aprender a dançar”? Tenho, em todas essas questões me debruçado continuamente... De pronto penso que manter a fagia esquizo, o movimento deslocado, o procedimento transbordante e o traçado *squizzo*, me parecem percursos possíveis para manter-se na desconfiança da estagnação.

Nesse momento, todavia, precisamos falar sobre Maria.

1.3 Personagem e Personagem-Subjétil: Transgressões de Maria e o salto do subjétil





HQ "Papel Principal" de Alice Ruiz - p.34



TUDO QUE MARIA SABIA, ELA TINHA APRENDIDO COM DALTON.

MAS PARA O QUE ELA QUERIA, ISSO ERA O SUFICIENTE.



ERA SÓ TROCAR O PERSONAGEM DO PAPEL PRINCIPAL.

E TRATA-LO COMO ELE SEMPRE A TRATARA.

SENDOFIEL EM TODOS OS DETALHES.



COMO PERSONAGEM DE SUA HISTÓRIA, ELA PODIA FAZER COM ELE O QUE QUISESSE.

USA-LO. ARRANCAR SUA VONTADE. VIOLENTA-LO.

MAS ISSO NÃO BASTAVA.

HQ "Papel Principal" de Alice Ruiz - p.36



HQ "Papel Principal" de Alice Ruiz - p.37

“*Vejamos, um subjétil pode portanto trair?*” (DERRIDA, 1998, p.24).

Pensemos em Maria.

Um escritor cria uma personagem. Vai dar-lhe um nome. Maria. Nem precisa, é só um nome. Que nome? Maria. Metáfora aglutinada de todas as corrupções do seu desejo. Marionete nua. Cara de anjo, gostosa, ignorante e deveras submissa. Não tem vida. Fará o que ele bem desejar. Mas se pudesse, seria minha. Pluft! Eis atualizada a Maria. Bela, nua, de braços abertos. Seu desejo é uma ordem!

Uma personagem se agita em chamas bruxuleantes enquanto um escritor delinea sua construção. Desenhos retorcidos entre os esboços de um traçado bruto. Traçado Esquizo, do grego *schízein* (*schízo*), fender, dividir. Esquizo que também é *Schizzo*, momento do rascunho projetual, “projetial”, das ranhuras que imprimem sobre o papel os movimentos de construção por destruição de superfície. Escrevo a personagem e inscrevo-a numa trama ficcional que se constrói em uma fissura catastrófica e criadora.

Dalton escreve Maria e, por entre hachuras, Maria é inscrita em quadrinhos. Narrativa de seu traçado, de seu esboço, seu *schizzo*. Somos apresentados a Maria no *schizzo* das linhas de seu corpo, bem como nos constructos do diagrama que lhe afeta. A imaginação compulsiva do autor risca/escreve Maria. Cria-a das entranhas de seu inconsciente e dá-lhe um papel principal.

“Papel Principal” é uma HQ erótica escrita por Alice Ruiz em 1979, quando trabalhava na Grafipar. Antes de escrever HQs, Alice publicava artigos sobre horóscopo e sexualidade feminina na revista Rose (antes revistas Eros), mergulhando na tentativa de promover uma abertura “lenta e gradual” acerca da temática erótica para o público feminino, até que o contato com os quadrinhistas que trabalhavam na Grafipar lhe surtiu o desejo de se aventurar na publicação de HQs eróticas dentro da editora.

Acho que foi assim que comecei a querer me aventurar nos roteiros para quadrinhos. Até que em uma viagem de trem, pela estrada da graciosa, a ideia veio. E veio como uma resposta ao Dalton Trevisan, autor de maior renome, até então, na terra das araucárias. Sua prosa retrata as patifarias cotidianas com uma naturalidade que beira a aceitação. E sabemos todos que, em matéria de patifaria, as mulheres têm um papel muito infeliz. Assim criei meu primeiro roteiro de HQ, em que a personagem adquire vida e, revoltada com seu papel na estória (ou seria história?), mata seu tirano escritor/criador no final (RUIZ, 2015, p.11).

A HQ foi publicada em uma edição intitulada “Afrodite: Quadrinhos eróticos”, pela editora Veneta em 2015, juntamente com várias outras histórias eróticas roteirizadas

por Alice Ruiz e Paulo Leminski. Nela, conhecemos Dalton, escritor de romances eróticos, cuja inspiração para suas criações são extraídas de elementos da realidade. A personagem Maria, entretanto, criada por Dalton para protagonizar vários de seus romances, é o único elemento de suas histórias cuja existência se dá unicamente para realização dos desejos eróticos mais íntimos do autor. Maria surge diante de Dalton, lançando-se da superfície escrita para uma imagem na história em quadrinhos, dando o salto seguinte sobre a máquina de escrever como a escritora e encerrar Dalton nas páginas das histórias de onde ela surgiu.

Do primeiro lance, quando salta dos escritos de Dalton, ela ainda precisa resistir a ser o que fora criada para ser. A submissa condição de suporte, representação insuportável da idealização dele. Nesse processo, subverte os desejos de Dalton até o estreito cansaço. “O que aconteceu lá dentro, está muito além de nossa imaginação” (RUIZ, 2015, p.34).

O movimento da personagem é de múltiplos saltos subversivos que questionam sua construção como personagem. A todo momento Maria se furta e desmonta sua construção. Em papel principal, a personagem tem um nome, Maria, ambiguidade ou multiplicidade em sua significação. A Maria dócil, receptiva ao chamamento que na instância paradoxal perturba as séries e trai a pretensão passiva de sua significação. Não jaz suporte, não jaz texto ou desenho, mas questiona a cada quadro a consistência de seu constructo. Empenha-se no enigma de uma alteridade radical. Sempre outra. Uma personagem nem/nem, nem Maria, nem Maria Madalena, nem personagem, nem história, nem autora, e no entanto, todos os sentidos possíveis aos quais sempre poderá saltar, se furtar, trair e assombrar as representações esperadas. Segundo o pensamento de Fernando Segolin, Maria bem poderia ser uma anti-personagem.

Sim, começarei pelo fim. Pela morte ou prelúdio da morte da personagem, teorizada por Segolin ao pensar a anti-personagem. Completa negação que procura desnudar a ilusão de referencialidade. A anti-personagem retoma os constituintes básicos da personagem tradicional, pensa seus procedimentos (trans)formativos para explicitar um caráter de verdade textual e mentira ficcional.

Trata-se de um tipo, contudo bastante específico, posto que a narrativa em que se encontra é toda tomada pelo processo vivível dos problemas de sua construção, revelando suas incongruências. A questão da referencialidade, por exemplo, é completamente esfacelada ao revelar o processo de sua construção nas suas volúveis modificações sígnicas. O que “caracteriza” (se pudéssemos captura-la numa caracterização) a anti-

personagem é a indagação acerca dos procedimentos de sua criação, bem como o que, segundo teorias antes formuladas, a definem como uma personagem. Em todos os momentos de sua indagação, as teorias se esfacelam, revelando uma crosta vazia sem substância. Entre os modelos de pensamento indagados e desconstruídos pela anti-personagem, está fortemente a questão da personagem aristotélica, proppiana e greymasiana.

Nas páginas da “Poética”, Aristóteles procura pensar os enigmas que envolvem as personagens ficcionais. O artista, mediante um processo de imitação (*mimesis*) “(...) representam pessoas em ação, sendo elas necessariamente boas ou más” (ARISTÓTELES, 1448a1). A representação se dá, portanto, a partir dos vícios e das virtudes, que distinguem o caráter das pessoas, os quais o artista os utiliza na linguagem própria de sua arte.

(...) eles estão capacitados a representar as pessoas acima de nosso próprio nível normal, abaixo dele, ou tal como somos. Como inclusive no caso dos pintores, Polignoto retratava pessoas superiores, enquanto Dionísio, pessoas como nós mesmos. (ARISTÓTELES, 1448a1, 5)

A personagem aristotélica é pensada como “pessoas agindo diretamente”. O drama (*δράω* - ação) era como nomeavam as produções artísticas que representavam pessoas em ação, mesclando narrativa e performance dos papéis, ou seja, através do discurso e da atuação das personagens.

Embora se reconheça na *mimesis* aristotélica uma referência na obra da realidade, ele procurou focar no próprio texto enquanto organismo que independe de suas relações de semelhança ou dessemelhança com o mundo. Desvincula a *mimesis* de uma representatividade rigorosa ao afirmar que o objeto de imitação não decorre pura e simplesmente sua unidade de uma cópia do real, mas de um entre, que nos revela um real possível, verossímil.

Como decorrência dessa necessária atitude seletiva em face da realidade, o que a obra nos oferece não é propriamente uma cópia ou reflexo do real, ou seja, uma reproposição verdadeira do homem e do mundo, mas revela-nos um real possível, verossímil, fruto não de um gesto puramente imitativo e sim de um trabalho organizador, que associa à verossimilhança externa da imitação, fonte de todo o mal entendido acerca da mimese, a verossimilhança interna, responsável pela criação de um universo que, embora contíguo ao real, só pode existir como produto da manipulação dos componentes da obra em função de leis que lhe sejam inerentes. (SEGOLIN, 1978, p.17.)

A noção de verossimilhança externa e interna é de vital importância para compreender os modelos de construção de personagens difundidos até hoje, baseados em

estereótipos da figura que se relacionam com o papel que elas representam na narrativa. A verossimilhança externa utiliza um conhecimento já sedimentado por parte do receptor, o que facilita sua aceitação, pois não se desvincula de uma certa zona de conforto cognitiva, posto que seus indicadores externos já qualificam sua verossimilhança. Um pouco mais complexa, a verossimilhança interna depende do processo de construção da narrativa, atitudes da personagem, encaminhamento e desfecho da narrativa.

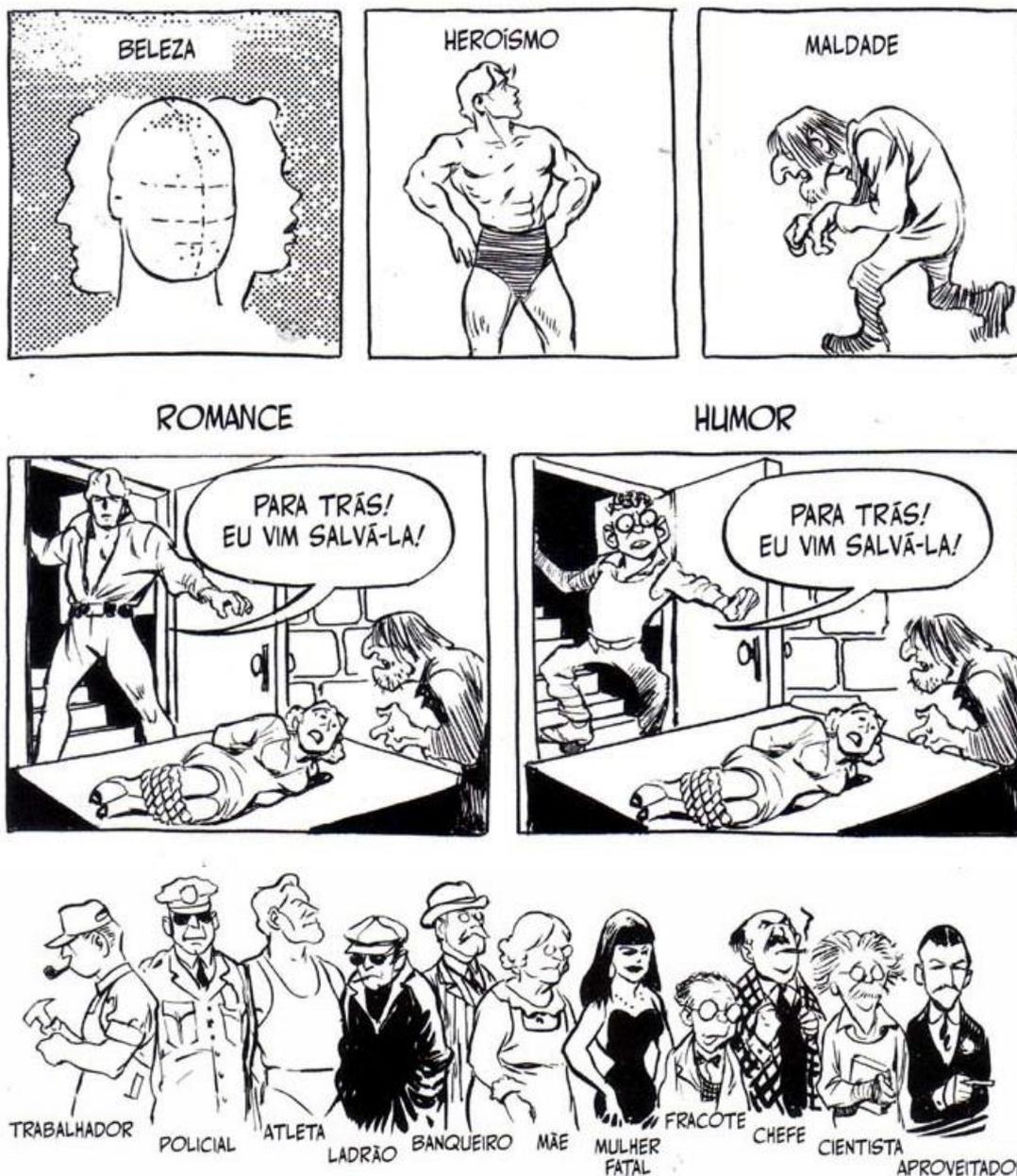
A maioria da bibliografia sobre criação de personagens de quadrinhos ainda permanecem extremamente vinculadas a essa relação de verossimilhança interna e verossimilhança externa. Com um foco maior na verossimilhança externa. Uma personagem comumente é o que ela aparenta fisicamente. Mantendo-se no território da verossimilhança externa, ela corresponde sem violência ao universo reconhecível do leitor. O critério de ajuizamento crítico das personagens será quanto a sua semelhança e coerência com os modelos humanos, com suas características genéricas, típicas. Essa perspectiva ainda favorece o didatismo tão presente no pensamento de Horácio, para quem o objetivo da arte era imitar os costumes, quotidianos, ações e paixões humanas.

Aristóteles via a arte como epistemologicamente autônoma, independente da adequação a qualquer código moral. Mesmo assim, o filósofo não deixou de defender uma postura “pedagógico-utilitarista” da arte, posto que sua autonomia era apenas epistemológica, mas não era autônoma aos interesses da comunidade humana. Pela perspectiva horaciana, contudo, os laços da personagem eram fortemente presos a Ética, de modo que deveria não apenas imitar o ser humano em suas ações e aparência, mas sobretudo, carregariam uma moralidade que deveria ser imitada por todos que visassem excelência moral (SEGOLIN, 1978). A personagem é enfatizada como imitação do homem, cujo fim seria diverti-lo e formá-lo eticamente.

Uma personagem boa é representada em todas as suas virtudes não apenas no constructo de seu discurso, mas também na sua aparência física (já que o belo estava intimamente relacionado ao bom), para mostrar as pessoas que a bondade deve ser seguida, enquanto a personagem má precisará estar envolvida em uma verossimilhança degradante como forma de expulsar uma identificação possível com o caráter decaído.

Essa premissa persiste. Mesmo que o didatismo da personagem tenha sido aos poucos abandonado, a relação intrínseca da verossimilhança externa com a construção da personagem permanece ainda bastante ligada ao que Will Eisner vai chamar de “padrões de referência”.

PADRÕES DE REFERÊNCIA



EISNER, Will. Narrativas Gráficas p.23

Nos padrões de referência, Maria bem poderia ser a “mulher Fatal”. Bela, curvilínea, sedutora, pronta para satisfazer todas os desejos, mas que... Olhe só, é preciso estar atento e forte. A personagem dispara na superfície. Surge em chama esboçada, empina-se à porrada e atualiza-se de braços abertos em carne e nanquim, “intransitividade que se faz (*devient*) transitiva no ato do desenhar/escrever” (CASA NOVA, 1998, p.166). Experienciamos, como leitores, o processo de criação de Maria como uma entrada por perfuração “(...)no corpo a corpo da letra e da imagem” (CASA NOVA, 1998, p.166).

Balé e balões. Chamas-esboço de um corpo, palavras e designações de sua “personalidade”. Maria, a todo momento se desconstrói. Se não com a ~~obviedade~~ obviedade de sua aparência, com a subversão de suas funções.

A personagem-função de Vladimir Propp, pensada a partir dos estudos dos contos fantásticos russos, é arrancada de sua máscara de pessoa, ser antropomórfico, retrato do ser-humano, e passa a ser vista pela sua funcionalidade, um conjunto de predicados de ações, e como tal, submetidas a temporalidade de suas funções. Tempo aqui entendido como princípio lógico de distribuição das narrativas específicas de cada personagem. É esta submissão temporal que dá ao leitor uma ilusão de realidade, pois aproxima a narrativa à ordenação lógica do universo real. A temporalidade cronológica é menos um dado de realidade do que uma maneira de encará-la. De referir-se a ela. A referencialidade da personagem proppiana, contudo, não se assemelha à verossimilhança aristotélica, mas constitui um dos seus atributos: temporalidade, funcionalidade e, também, referencialidade. Que para Segolin trata-se de “(...) nos remeter, em virtude da específica organização de suas ações-funções, a um referente humano, e nunca por seu caráter de mera representação do homem.” (SEGOLIN, 1978, p.39).

A tentativa de Greimas de atribuir uma dimensão genérica às personagens-função proppianas, que foram pensadas tendo em vista as narrativas fantásticas, chegou a uma estrutura matricial passível de ser aplicada em qualquer narrativa.

Greimas propõe, inicialmente, que sejam denominadas “actantes” as personagens, como as de Propp, que não se encontram a rigor, em nenhum conto ocorrência, mas são, na verdade, fruto do trabalho generalizador operado sobre determinado “corpus”, reservando-se o termo “ator” para os seres ficcionais que aparecem, sob diferentes roupagens, em cada narrativa particular (SEGOLIN, 1978, p.40)

Nas categorias actanciais greimasianas, o único momento em que um actante feminino aparece justificado é na categoria actancial “sujeito x objeto”, onde o actante “sujeito” corresponde à esfera de ação do herói (segundo Propp) e o actante “objeto” corresponde a esfera da princesa ou pessoa procurada. A função passiva, de “objeto perdido/objeto procurado” que é atribuída comumente à personagem feminina, é justamente a que Maria subverte através de seus saltos, agindo intensamente para tomar as rédeas da estória.

Se já somos violentamente atingidos “de raspão” pelo *jet* (lance) que instala os constructos de Maria na superfície da folha. Vemos já na primeira página, Maria ser inscrita (escrita/desenhada), e surgir para Dalton atualizada-virtualizada como a

personagem-personagem. Uma personagem que é uma personagem... Que... É uma personagem?

Nesse incessante rompimento com suas funções, bem como com os esterótipos que deveriam lhe configurar como uma personagem-tipo feminina, Maria se assemelha à anti-personagem, que a todo momento desfragmenta a narrativa ao mesmo tempo em que questiona sua característica de personagem. Ela embaraça nossa zona de conforto, nossa mania representativa. Procuramos associá-la e somos vencidos. A anti-personagem é uma pura negatividade que só consegue identificar-se como personagem na sua disfunção. Contudo, há um adendo;

Igualmente ambígua, tudo e nada, afirmação e negação, ilusão e palavra deceptiva, signo e anti-signo, a anti-personagem assemelha-se à boneca que a criança destrói na ânsia de descobrir o “dentro” e o “avesso”, e experimenta a decepção de se defrontar com o vazio do “dentro”, verdadeira gargalhada irônica que aponta com o dedo o sonho louco do “fora”, enganosa vestimenta de um nada. (SEGOLIN, 1978, p.91)

Nesse ponto nos despedimos de Segolin. A personagem a que me proponho pensar não se assemelha a uma boneca vazia, posto que não há um dentro, como não há um fora da personagem. O processo subversivo de sua construção se dá na personagem como indecível, que se furta mas não se desfaz simplesmente na narrativa, nem se debruça a questionar insistentemente sua construção fazendo disso sua única força-motriz, mas salta dentro da própria narrativa em que é parte, questionando os modelos de sua construção ao mesmo tempo que imprime sua ficcionalidade. Sua subversão se faz na proposição de nos balançar quanto as nossas visões da própria personagem e dos discursos opressores que envolvem sua generalização.

Mesmo que a personagem não seja uma mera representação da pessoa real, ela não deixa de atuar no mundo, como a arte atua ao produzir seus afectos e perceptos, violentando o pensamento no impulso da experiência do fora para produzir diferenças, criar novas possibilidades de pensar o mundo.

Uma narrativa onde a personagem questiona constantemente sua construção é interessante, de fato, mas é deveras restritivo a um modelo metalinguístico de narrar. Há o risco, caso o processo se pareça como nossa única forma de quebrar as generalizações acerca da construção da personagem feminina, de um processo onde a personagem apenas questione historicamente seu processo construtivo e feneça na trama sem qualquer violência. Colocar o problema de sua construção visível ao leitor, não me parece a forma mais eficaz de traição. Ficamos, por vezes, com a impressão de que, afora nesta

construção radical onde a personagem se questiona, nos embaraça e se fragmenta no processo narrativo, quando inserida em outro tipo textual, ela volte a tornar-se um actante passivo com funções específicas e estereótipos externos e internos.

Já se pode perceber que não é na morte da personagem ou na sua fragmentação que pretendo caminhar, mas na possibilidade de pensar a construção da personagem como potência de subversão em diversos quadrinhos. Embora se pareça em muitos aspectos com a anti-personagem, Maria talvez não seja exatamente uma anti-personagem, ela não é apenas uma personagem construída unicamente de questionamentos metalinguísticos, mas antes, e esta é a força, é uma personagem que trai, ou seja, uma personagem-subjétil (*caractère-subjectile*).

Subjectile. A palavra não é nova, é bastante antiga, transita entre o francês e o italiano. Trata-se de um suporte, ou material onde são feitas pinturas ou xilogravuras. Segundo Wolfreys, “Um pouco abstratamente, o *subjectile* é aquilo que é adaptado para receber um ‘tema’ ou figura” (WOLFREYS, 2012, p.122). Suporte, *ecrã*, *canvas*, papel, tela; ou como aponta Andrade;

(...) um jargão da pintura que designa ao mesmo tempo o que está em baixo, dando suporte, como substância (*subjectum*) ou súbubo, e em cima como superfície, matéria de uma pintura ou escultura. Nesse sentido o subjétil seria todo entre que se distingue tanto da forma quanto do sentido e da representação (ANDRADE, 2013, p.82)

Distinto da forma, rebelde à representação e furtivo ao sentido, está o subjétil em constante salto para fora do senso. É louco de nascença, não se deixa nem repetir, nem representar. Como os constantes saltos de Maria aos suportes, às representações, modelizações, sentidos e formas. É, pois, um entre, marginalmente visível, bordejador, o que faz a imagem/texto aparecer, mantendo-se entre esse aparecimento e o mundo, como espectro fugidio, fantasma, assombrando com sua alteridade “(...) uma escritura ou inscrição e uma imagem, uma imagem da imagem, do que a imagem ocasiona na ocasião da imagem” (WOLFREYS, 2012, p.126).

A despeito do subjétil, Artaud aponta, em 1932, sua traição, em uma carta destinada ao poeta e ensaísta francês André Rolland de Renéville. “Incluo nesta [carta] um desenho ruim em que isso que se chama o subjétil me traiu” (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998 p.23). O subjétil, já em sua estreia alude a algo que estaria presente/ausente na carta. Um desenho ruim chamado “o subjétil me traiu”, mas poderia também se tratar, segundo as especulações de Paule Thévenin, de um desenho que estaria representado na carta e que, por ser um traidor, mostrar-se demasiado revelador e

inoportuno, Artaud o teria rasgado da página (ANDRADE, 2013). Das possíveis especulações, o subjétel salta impunemente ao que estaria incluso na carta como um desenho ruim, um anexo perdido, ou como parte integrante da carta, que teria sido rasgada, arrancada violentamente do papel por conta de sua traição cruel.

O subjétel traidor expressa assim uma questão insuportável, uma traição profanadora. Apenas rasgá-lo, lança-lo para longe poderia livrar-nos de sua traição. No jogo presença-ausência, suporte e traição do suporte, Derrida destrincha o subjétel entre o seu par próximo, “subjetivo” (sub.), até a ponta do lançamento do míssil profanador que trai e dilacera uma condição de descanso, o “projétel” (il). Aquele que pode ser chamado, e, no entanto, desliza a qualquer sentido por meios de ardilosas traições, nem se pode fixar o que é que se pode ser chamado de subjétel. Do subjétel sabe-se apenas os espectros que vão de seu chamamento e de sua traição.

Pois Artaud não fala do subjétel, fala apenas do que “é chamado” desse modo. Deve-se levar em conta esse chamamento e essa chamada. Primeiramente, um subjétel se chama. Que o subjétel seja alguma coisa, isso não é dado. Talvez ele antes se anuncie como alguém, e de preferência algum outro: ele pode trair. Mas o outro aqui pode chamar-se sem ser, sem ser um ser, e principalmente sem ser um sujeito, a subjetividade de um sujeito. Talvez ainda não se saiba o que “se chama” assim de “subjétel”, a subjetividade do subjétel, ao mesmo tempo porque ele não constitui o objeto de nenhum saber e porque pode trair, ignorar o chamamento, ou chamar antes mesmo que seja chamado, antes mesmo que receba seu nome. No instante em que nasce, em que ainda não é – e o desenho de Artaud situa esse ato de força – um subjétel chama e às vezes trai. É o que posso dizer para começar (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.25).

A questão que nos desampara é a destreza do subjétel em trair e se furtar antes mesmo que receba seu nome. Dou-lhe um nome e pluft! Eis o subjétel ausente, furtivo, fantasmático, um anexo perdido ou rasgo inconsequente. Andrade argumentará que a palavra “subjétel” seria uma subjetividade, um paradoxo em si, posto que “A palavra subjétel trai ao subjétel mesmo” (ANDRADE, 2013, p.05). As infinitas traições em que as instâncias paradoxais se empenham, tanto nas ambiguidades comestíveis dos estados de coisas quanto na sua fuga corrente do sentido das proposições, abarcando todos os sentidos, mas que não param de se deslocarem a si mesmos, são apontadas por Gilles Deleuze, em “Lógica do Sentido”. A instância paradoxal não está nunca onde a procuramos, falta à sua identidade, à sua semelhança, diverge sem cessar em séries infinitas como no caso do “Paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida”, séries infinitas de nomeações possíveis, de onde todos os outros derivam. A partir de um fragmento do texto de Lewis Carrol, “Através do Espelho e o que Alice encontrou por

lá”, Deleuze parece dialogar com a desconstrução Derridiana, ao apontar a possibilidade de uma proposição que designa um estado de coisas ter seu sentido tomado por outra proposição. Ou como um nome que designa um objeto torna-se objeto de outro nome, e assim, infinitamente.

Devemos pois partir do fim, restaurando a regressão natural. 1º) Carrol diz: a canção é, na *realidade*, “sentado sobre uma barreira”. É que a canção é ela própria uma proposição, um nome (seja n_1). “Sentado sobre uma barreira” é este nome, este nome que é a canção e que aparece desde a primeira estrofe. 2º) Mas não é o nome *da* canção: sendo ela própria um nome, a canção é designada por um outro nome. Este segundo nome (seja n_2), é “vias e meios”, que forma o tema das 2ª, 3ª, 4ª e 5ª estrofes. Vias e meios é pois o nome que designa a canção, ou *o que a canção é chamada*. 3º) Mas o nome *real*, acrescenta Carrol, é o “Velho, velho homem” que aparece, com efeito, no conjunto da canção. É que o próprio nome designador tem um sentido que forma um novo nome (n_3). 4º) Mas este terceiro nome, por sua vez, deve ser designado por um quarto. Isto é: o sentido de n_2 , ou seja n_3 , deve ser designado por n_4 . Este quarto nome é *como o nome da canção é chamado*: “Olhos esbugalhados”, que aparece na 6ª estrofe. (DELEUZE, 2007A, p.32)

Ao explorarmos a mensagem de Artaud: “Incluo nesta [carta] um desenho ruim em que isso que se chama o subjétel me traiu”, o jogo furtivo do subjétel é denunciado nas séries as quais salta impunemente. O que o desenho *é*, na realidade, é um desenho ruim. Especificamente no desenho, isso, que *se chama* “o subjétel”, estaria representado, denunciando sua traição. O que está representado nisso, é a traição do subjétel. Aquilo que traiu, *se chama* “o subjétel”. O subjétel, é o que trai e o que é chamado. O subjétel, então, não seria nem propriamente o desenho, nem o que o desenho é, nem o que está representado/inscrito na superfície dele.

Do subjétel, portanto, temos apenas um nome, mas não sabemos, nem o que esse nome designa, nem o nome que designa o sentido de subjétel, condição mínima para a ocorrência de uma proliferação indefinida. Parece-nos que o subjétel empenha-se em se furtar a qualquer moral. A Duquesa¹⁰ é capaz de encontrar uma moral em tudo o que Alice diz, mas quando não há proposição apresentada, nenhuma moral pode ser extraída, ficando a proposição assim imobilizada. E a moral é ...

O subjétel mesmo, é um subjétel, esquivo à proposição e ao estado de coisas que deveria designar, denuncia a impotência de dizer alguma coisa e seu sentido ao mesmo tempo. Se furtando sempre ao sentido, o subjétel comporta-se como estrangeiro em sua própria língua. Intraduzível, impenetrável, no duplo movimento paradoxal entre ficar

¹⁰ A Duquesa é uma personagem feminina de “Do outro lado do espelho e o que Alice Encontrou por lá”, de Lewis Carrol.

sentado e ouvir a história “seca” do “subjéttil-ser”, do “chamado-subjéttil”, do “subjéttil existe?”, ou correr vertiginosamente entre séries intermináveis numa perseguição onde o subjéttil sempre sairá vencedor¹¹.

Nesse jogo de significações, o que parece se furtrar a qualquer custo é o subjéttil, ao ser apresentado como o que é chamado, o subjéttil salta ao chamamento no mesmo instante, traíndo a possível designação.

Uma personagem pode ser um subjéttil. Algo que é chamado e também carrega a potência de traír. Chamado na incógnita do “que” ou “quem”. Inscrito em uma superfície, suporte, ecrã, pode jazer nele estéril e inerte, mas pode traír, pode forçar. Como um pictograma no qual a cor/desenho e a escritura não toleram parede divisória, mas sobretudo buscam suspender o valor representativo. Essa força aplicada, reconhecimento do não-senso, da loucura de nascença daquilo que é chamado e que traí, Jacques Derrida aponta como uma estratégia de *Forcener le subjetile*.

*Forcener le Subjetile*¹². *Forcener, perdre la tete, qui est hors de soi*¹³. Palavra francesa rara, utilizada somente no intransitivo “*forcené*” (enlouquecido), mas cuja força aplicada à traição do chamamento, o conduz, não sem dor, à transitividade e a decomposição em “fora [*for*], forte [*fort*], força [*force*], fora [*fors*] e nascido [*né*” (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.34). Forçar seu nascimento na traição, na loucura, na perda do senso, tal que o subjéttil seja de antemão parido na transgressão da língua, na resistência à representação, e na loucura do sentido. *Forcener* um subjéttil, exige força, subversão e uma rebeldia tamanha. Fuga da propriedade de um tema. Destinado a selar o subjéttil no suporte insuportável. É preciso forçar (*Forcer*) o subjéttil, Enlouquecê-lo (*Le Forcener*). “Devemos fazê-lo desejar freneticamente o nascimento e enlouquece-lo já na origem, fazendo-o sair de si mesmo e parir essa nova proximidade” (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.42).

A personagem-subjéttil, ser/estar ela mesma entre dois lugares. Primeiramente como uma personagem inscrita/desenhada na página, “suporte de uma representação” (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.45). Estendida, inerte, submissa à superfície que é e

¹¹ Sobre isso: Em “Lógica do Sentido”, Deleuze compara uma cena de Alice através do espelho em que os personagens, para se secarem do banho de lágrimas, podem, ou sentar e ouvir a história “seca” do camundongo, ou correr em círculos enlouquecidamente. A primeira opção seria o “paradoxo do desdobramento estéril ou da reiteração seca”, enquanto o segundo seria o “paradoxo da regressão ou da proliferação indefinida”.

¹² Em português: Enlouquecer o subjéttil, livro de Jacques Derrida e Lena Bergstein, publicado em 1998 (edição brasileira) pela Ateliê Editorial.

¹³ *Forcener* (v. Francês), perder a cabeça, quem está fora de si.

habita. Porém, se não a abandonamos nessa dejeção, se a investimos de uma loucura nascitura, se não a deixamos suportar uma representação paralisante, a personagem-subjétil passa àquela que “participa do impulso de lançar” (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.45). Nem desenho, nem representação de um sujeito desenhado. Mas impulso, salto, experiência dinâmica de um movimento transgressor.

Pode-se enlouquecer o subjétil até que, louco de nascença, ele abra passagem inato que um dia foi aí assassinado. Uma obstetrícia violenta atravessa as palavras pelas quais no entanto ela passa. À força de música, de pintura, de desenho, ela opera a fórceps (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.42)

O movimento que rascunha Maria é de um traçado (escrita/desenho) musical, como a intensidade de trovão, vibração que é ritmo e tensão polifônica extrema, o *leitmotiv*¹⁴ da personagem-subjétil (Expressão sinestésica), com o adendo de Derrida para o processo: O *leitmotiv* não é o tema da personagem, mas o motivo. Não é posto (ou suposto) sobre ela, mas a leva, a impulsiona ao lançamento. Arranca a personagem da estagnação. Maria, como a personagem-subjétil, atua como uma dupla borda “(...) entre a palavra ou imagem e o mundo, entre a representação e o real” (WOLFREYS, 2012, p.122). Ela salta dos escritos de Dalton, salta a representação feminina, salta a condição de personagem, sem nunca ser um ou outro, sem atender ao chamado, sem corresponder a uma realidade esperada, traindo sempre. Não existe Maria “verdadeira”, não existe o que ela é, pois o que ela é, é um *leitmotiv* saltitante “entre” a personagem escrita, criada pelo escritor de romances, e a imagem desenhada, a personagem atualizada que aparece para Dalton, articulando seu salto seguinte nas series paradoxais de uma terceira margem, a de sua subversão insistente de se tornar autora da estória.

O subjectile é então, como Derrida diz economicamente, palavras e página (SAAA: 114). Palavras, traços, pinceladas, linhas a lápis, luz, projeção: todos são projeções fantasmas e suportes, movimentos e elementos em uma estrutura incluindo a representação, e o tempo todo não sendo isso. Ao mesmo tempo, tais marcas, performando a representação, a imagem, o visual que eles não são nem são reduzíveis a, requerem elas mesmas um suporte, tal como a página, a tela de pintura, o papel fotográfico, a tela. Qualquer imagem, qualquer representação é sempre possível apenas por meio de tal suporte, e por meio da violência da aparência e penetração, o movimento de tecer que é figurado através do motivo da escritura. (WOLFREYS, 2012, p.126)

¹⁴ *Leitmotiv*: (mús) tema melódico ou harmônico destinado a caracterizar um personagem, uma situação, um estado de espírito e que, na forma original ou por meio de transformações desta, acompanha os seus múltiplos reaparecimentos ao longo de uma obra. Utilizado bastante por Richard Wagner em suas óperas como em o Holandês Voador (*Der fliegende Holländer*).

Esta citação de Wolfreys, a propósito de Derrida, talvez seja a que mais nos permita configurar a ideia que se deseja discorrer acerca da personagem-subjétil. Palavras e página. Projeções fantasmas e suportes, transitando neste entre infinitamente, “sendo nunca literalmente o que é” (WOLFREYS, 2012, p.127). As forças aplicadas na construção esquizo de Maria pelo escritor, bem como na construção de sua imagem que surge nas chamas bruxuleantes de hachuras são insistentemente subvertidas pela própria personagem, negando qualquer aprisionamento de linguagem, representação e estrutura.

O que a personagem “é”, o que foi criada para representar, sua verossimilhança externa e interna, as palavras que lhe descrevem e a imagem que lhe torna visível, toda sua construção é subjétil, bem como a traição do que deveria ser, de como deveria aparentar ou se comportar, de suas funções, é também subjétil.

Cada nova força aplicada sobre o traço e o discurso da personagem-subjétil faz surgir forças outras, de onde ela pode sempre saltar. Tal movimento é o que se pretende estudar. O movimento de captação de efeitos sobre forças diversas incidindo sobre um mesmo corpo, uma mesma personagem, onde uma personagem se metamorfoseia constantemente, nunca permanecendo estável na construção da narrativa, mas deixando entrever, tal como aponta Pélbart, os rastros caóticos de sua “origem turbulenta” (PÉLBART, 2009, p.97), mesmo que, por vezes, pareça uma totalidade estruturada, até que se possa “extrair a figura improvável do conjunto das probabilidades figurativas” (PÉLBART, 2009, p.94).

Deleuze aponta em “Lógica da Sensação”, que nas artes “não se trata de reproduzir ou inventar formas, mas de captar forças” (DELEUZE, 2007B, p.62). Ao que Pélbart indaga: Como fazer surgir forças novas? “(...) se a tela e o pintor, antes mesmo do ato de pintar, estão repletos de imagens, clichês, probabilidades?” (PÉLBART, 2009, p.94). Antes mesmo de criar uma personagem, toda uma sorte de forças, clichês, tropos, representações prováveis, incidem sobre o processo de modo a enclausura-la em uma figura dócil e facilmente reconhecível. Uma personagem de quadrinhos é uma construção tanto discursiva quanto imagética. Também tanto de inscrição (escrita/desenho), quanto de entonação (*leitmotiv*), o que torna todo movimento, um duplo movimento. A abertura forçada ao improvável, precisa fazer-se em um duplo jogo entre o traço e a entonação da personagem, como uma dupla cadeia de DNA afeiçoada à mutações constantes. Assim, desenclausurar a personagem-subjétil, *forcener* para torná-la louca de nascença, insinua um procedimento esquizo do estudante esquizofrênico, rejeitando os condimentos enlatados na tentativa de captar as forças e tornar as forças captadas visíveis no traço

squizzo, bem como no motivo que delineará discursivamente a personagem. Palavra e página, traço e papel, imagem e discurso, as duplas fitas proteicas que nutrem a personagem-subjétil, o entre onde ela transita, salta e trai.

O caos-germe do diagrama é algo como um esboço originário, caótico, “marcas involuntárias, livres irracionais, acidentais, insignificantes e assignificantes, confusas” (PÉLBART, 2009, p.94). Um procedimento de *squizzo* onde a mistura de forças do traço e o conjunto das hachuras objetivam passar do caos à figura (do *sketch* ao desenho da personagem), e cujo fato pictórico se debruça na tentativa de, findo o processo, seu caos originário possa de relance ser percebido nos espasmos do corpo desenhado. A experiência do diagrama é de assumir o risco do risco, perquiri-lo em seus “abismos”, “catástrofes”, “caos”, agenciando as forças que o farão “saltar por cima de si mesmo, abrindo as dimensões sensíveis” (DELEUZE, 2007B, p.105). A desclausura da personagem-subjétil é um movimento para o fora.

Lidar com o *subjétil* exige certo atrevimento irreduzível corpo-a-corpo no limite da língua. É um trabalho sobre e lançamento para fora sem poder retornar; nascimento e morte em múltiplos golpes. (ANDRADE, 2013, p.84)

É preciso, porém, que a personagem consiga “ficar em pé” sozinha. Ficar em pé sozinha é uma condição preliminar do impulso de saltar. Será preciso adentrar mais profundamente no diagrama em outro momento, quando me debruçar sobre o processo criativo da (des)construção da personagem-subjétil. O motivo do subjétil é, pois, o do devir. Seu desenvolvimento na narrativa se projeta intensamente para o fora. Forçado, o subjétil força-nos como leitores a experienciar uma perturbação frenética diante de seu movimento constante de distorção, de traição e deslocamento.

Uma personagem-subjétil, inscrita num suporte, pode jazer, mas se enlouquecida em seu processo, pode se lançar. Mais ainda, se tornada louca de nascença. O enlouquecimento aqui utilizado, se refere menos a uma histeria desenfreada que a uma revolta da desrazão contra o peso de um modelo. Na construção de quadrinhos máquinas de guerra (vamos nos ater a isso mais tarde), faz-se mais necessário perguntar-se “o que é desenhar?”, ou melhor “o que é desenhar um personagem?”.

O que é desenhar? Como se chega a isso? É a ação de abrir para si uma passagem através de uma parede de ferro invisível, que parece estar entre o que se sente e o que se pode. Como se pode atravessar essa parede, porque de nada adianta bater forte nela, deve-se minar essa parede e atravessá-la com a lima, a meu ver lentamente e com paciência. (ARTAUD apud DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.51)

Com forçar, enlouquecer, minar a barreira, penso em criar a personagem como diversos projéteis que se lançam intensamente sobre a superfície. Construir sua entonação (motivo musical dos saltos) como uma máquina discursiva subversiva, enquanto as forças do diagrama que lhe atravessam se inscrevem em seu corpo. Uma personagem-subjétil é uma grande arma transgressora. Nas histórias em quadrinhos, ela pode lançar-se para além de uma narrativa quadro a quadro, suas falas podem enunciar petulâncias, disparando sobre a leitora projéteis e traições. “Se uma vez ‘isso que se chama o subjétil me traiu’, é porque ele sempre pode trair a verdade, seja revelando-a, seja dissimulando-a” (DERRIDA, BERGSTEIN, 1998, p.73).

Subverter seus traçados modelares, subverter suas falas, seus atos, seus trejeitos, suas cores, seus corpos e seus discursos. Construí-la a partir de uma vibração singular. Ser o diapasão a desenhar as vibrações, os movimentos, os devires. Não contentar-se em fixa-la na ficção de que ela faz parte, ou concebê-la apoiada por proposições modelizadas, como uma cópia boa, mas fazê-la saltar à superfície. “O mais profundo é a pele” (DELEUZE, 2007B, p.106). Dá-lhe o movimento e o devir furtivo de um acontecimento. Provocar-lhe uma entonação que continue em movimento ao longo de todo o seu trajeto, projetando mísseis em cada traçado, nos atingindo em cada leitura.

Tornar a personagem um subjétil que transgride a norma em seu traçado, em seu discurso, de modo que ela, entrelaçada (não sedimentada) à estória, torne a leitura, uma experiência de atravessamentos de afetos e pensamentos. Em suma, uma experiência de errância, tal como a errância traidora do subjétil. “Errar significa exatamente não permanecer onde se está, não pertencer a lugar nenhum, pertencer a todos os lugares” (LEVY, 2011, p.41). A errância faz com que os organismos sejam capazes de produzir formas qualitativamente novas. Viver em meios onde acontecimentos são possíveis, pois possibilita a criação de novos devires, movimento próprio do fora. O fora no mundo e não do mundo.

Fazer do pensamento e da arte uma experiência do fora pressupõe o contato com uma violência que nos tira do campo da reconhecimento e nos lança diante do acaso, onde nada é previsível, onde nossas relações como senso comum são rompidas, abalando certezas e verdades (LEVY, 2011, p.100)

Vibrá-lo em uma frequência de revolta. “Nada é mais necessário e nada é mais forte em nós do que a revolta” (BATAILLE apud SCHEIBE, 2004, p.142). Linha de força lançada pelo projétil transgressor das verdades que insistem em encerrá-la. Não ser um

modelo, mas simulacro. Fantasma subversivo. Menos um devir personagem, que uma personagem-devir.

Nossa personagem, a Maria, se lança da superfície dos textos de Dalton movida pelo desejo de dar voz a sua revolta. A disputa pela qual ela subverte os desejos de Dalton, e pelo qual ele tenta a todo custo resistir, é pelo alcance do discurso. A revolta, é menos uma violência contida que um movimento catastrófico-criador. Quando acompanhamos ela transgredir os interditos sobre o seu desejo, sua inteligência, sua voz, em lançamentos-projéteis, somos atingidos pela sua inadaptabilidade revoltada.

Nesse momento retomo o questionamento lançado no início do capítulo “Um subjétil pode portanto trair?”, e me engajo em uma possibilidade de traição do subjétil. Traição subversiva enunciada por um leitmotiv profanador. Uma personagem-subjétil pode sim trair.

Trair sua pretensa obviedade. Sua intelectualidade pífia, sua objetificação sexual, sua submissão de suporte, sua canção fúnebre. Quadrinhos máquinas de guerra traem todos os propósitos reguladores, desobedecem condutas estratificadas, e suas personagens traidoras lançam-se como projéteis. A Traição do subjétil, uma vez atingido, enlouquecido, desenclausurado, dispara-se no sentido de subverter os dispositivos que disciplinam, normatizam e tornam o subjétil um pensamento que não faz mal a ninguém. “Que é um pensamento que não faz mal a ninguém, nem àquele que pensa, nem aos outros?” (DELEUZE, 2006A, p.198).

Construir personagens-subjéteis é um procedimento anárquico, contudo, poético. Alinhar nossas personagens de subversões, ouvir os seus *leitmotive*, seus delírios anárquicos, suas profanações malditas, respirar fundo e produzir. Trouxe nossa personagem Maria aqui, para marcar uma sarcástica progenitoridade ao manifesto anárquico das personagens profanadoras. Não é histórica, certamente, mas é afetiva. Maria desvela a imagem sagrada e profana da ilustre progenitora. São tempos subversivos. Desfaz-se da costela (Eva) e torna-se Lilith, demonesa ilustre, súcubo insolente e profanador. Pela objetiva do olhar de Maria, pode-se perceber uma revolução molecular, escrevendo enlouquecidamente suas mais esquizo-análises.

Nesse momento, Maria passa o lugar do discurso à minha voz e de outras personagens que falam e falam e falam, em seu traço *schizzo*, e no seu discurso esquizo. Agradecemos a ela por ter se apoderado tão valentemente da máquina de escrever, mas um série de outras subversões estão em vias de se fazer. “Seria um erro acreditar que o pintor trabalha sobre uma superfície branca e virgem. A superfície é já totalmente

investida virtualmente por toda sorte de clichês, com os quais é necessário romper.” (Deleuze, 2007B, p.14). Assumo a máquina discursiva de Maria, na passagem de mãos, momento lúdico das brincadeiras de roda, para movimentarmos discursivamente as linhas de forças subversivas que atravessam nossas personagens e apontar agenciamentos porvir.

No movimento das personagem-subjétil, muitas subversões estão em estado embrionário, outras já são lançadas intensamente. Pensá-las e problematizá-las, é tarefa do pensamento e da expressão. Neste percurso que vamos seguir, desejo ainda me debruçar sobre o que entendo como “quadrinhos máquinas de guerra”, quando me expresso no projétil de uma subversão, de um esforço para ir além das certezas e tocar naquilo que nos angustia.

1.4 Mas o que são quadrinhos máquinas de guerra?

Parece-nos que há sempre uma necessidade de se forjarem máquinas de guerra contra os frequentes aparelhos de Estado a que somos constantemente bombardeados. Isto porque a máquina de guerra é como “a multiplicidade pura e sem medida. A malta, irrupção do efêmero e potência da metamorfose” (DELEUZE, GUATTARI. 2012, p.13). Um devir em constante guerra contra as hegemonias, os condimentos e as línguas maiores.

O aparelho de Estado também está em guerra, “(...)porém, uma guerra institucionalizada, regrada, codificada, com um fronte, uma retaguarda, batalhas” (DELEUZE, GUATTARI. 2012, p.14). Isso lhe confere um uma organização onde cada peça possui uma identidade específica e atua mediante as funções a que foi delegada. Ocupar espaços fechados, ir de um ponto a outro com o objetivo de conservar os órgãos de poder. A máquina de guerra, entretanto, opera como as peças indiferenciadas do Go. “Elementos de um agenciamento maquínico não subjetivado” (DELEUZE, GUATTARI. 2012, p.14). Deslizam por um espaço liso, invadem os espaços urbanos, disseminam-se num movimento de ocupação que devém perpétuo. Um espaço ocupado que não é um espaço apropriado, posto que a máquina de guerra ocupa-o e no entanto, desterritorializa-o. A estratégia é de ruir o território inimigo, sem territorializar-se como consequência, mas renunciar a quaisquer limites territoriais e seguir nômade. É preciso estar num deslize

transgressor em qualquer espaço para desterritorializar-se, o deslizamento próprio da experiência de errância.

O quadrinho máquina de Guerra é de uma literatura menor, não na mediocridade de seu conteúdo ou na menoridade de seus dialetos, mas no sentido abordado por Deleuze e Guattari, a quem uma literatura menor é feita por minorias em uma língua maior, modificando-a em um forte coeficiente de desterritorialização. Longos, curtos, periódicos, tiras de três ou quatro quadros divulgados virtualmente, ou inseridos como um fermento ardil das páginas de um zine, nas máquinas de guerra quadrinescas tudo é político, “(...) seu espaço exíguo faz com que cada caso individual seja imediatamente ligado à política” (DELEUZE, GUATTARI. 1977, p.26).

Como a literatura menor, ele “tem é haver com o povo” (DELEUZE, GUATTARI. 1977, p.27). Um povo menor, desterritorializado em relação aos sistemas maiores, institucionais, individualizados e hegemônicos. É uma voz que vibra nas frequências da multidão, aquele eco não individualizado e no entanto, minado por singularidades murmurantes. Quando a figura de Brunet chama Matieu à defrontar-se com o chamado da Idade da Razão, é na enunciação coletiva, revolucionária de Brunet que se pode sentir a “(...) vida lenta, silenciosa e murmurante de uma multidão” (SARTRE, 1979, p.54).

A resistência do quadrinho menor, que opera no movimento expansivamente rizomático da máquina de guerra é de uma passagem do animal individuado à multiplicidade coletiva da matilha, somente neste processo de subversão da língua maior, que o quadrinho ainda mais que a literatura e outras artes, pode tornar-se máquina coletiva de expressão desterritorializada. Menor não é a qualificação de certos quadrinhos, classificação esquemática de suas temáticas ou narrativas, mas é a condição revolucionária do quadrinho, uma condição de resistência menor dentro da própria língua maior.

Problemas de uma literatura menor mas também para todos nós: como arrancar de sua própria língua uma literatura menor, capaz de escavar a linguagem e de fazê-la seguir por uma linha revolucionária sóbria? Como tornar-se o nômade e o imigrado e o cigano de sua própria língua? Kafka diz: roubar a criança no berço, dançar na corda bamba. (DELEUZE. GUATTARI. 1977, p.30)

Dançar na corda bamba. Fulcro onde se desliza. Fino fio liso e encerado onde se apoia. “E em cada passo dessa linha pode se machucar”.

A despeito do que parece utópico nesta acepção de máquina de guerra, tomo as palavras de Oneto ao assinalar que a atividade artística de criação, é uma atividade

engajada, ou seja, política, que parece deslizar na contramão das políticas institucionais, contrariando a definição reativa de política como “arte do possível”. As forças que impulsionam e (co)movem a criação artística não objetivam realizar um possível, mas tornar possível.

(...) ele [o artista] se engaja ou milita por novos tipos de relação (ainda não pensados, e, portanto, “impossíveis”) com uma realidade maleável. Em suma, o artista luta menos para realizar uma mudança na sociedade do que para possibilitar que enxerguemos essa sociedade de outro modo. (ONETO, 2007, p.199)

O artista é um militante que desliza na contramão das políticas institucionais e experimenta insistentemente com a língua. Essa ranhura cravada nos interstícios da língua maior é o que produz o devir-outro da língua. Cada artista experimenta com os elementos das linguagens com que trabalham, sempre forçando-as para fora de seus limites, para além de suas estruturas, para que se possa ver nessa violência, o impensado que se esconde debaixo da aparente estabilidade da forma. O que aparece desta guerra é justamente o jogo de forças, o sistema esfacelado em sua estrutura, a impossibilidade de retorno ao que era antes e problemas, muitos problemas.

Ao se debruçar sobre o processo de criação de máquinas de guerra, invenção de linguagens menores no seio subvertido da língua maior, a resistência artística procura fazê-lo através de um “modelo” problemático, em detrimento do modelo teomático dos aparelhos de Estado. “A soberania só reina sobre aquilo que ela é capaz de interiorizar, de apropriar-se localmente” (DELEUZE. GUATTARI. 2012, p.24), por isso os teomáticos medem o espaço afim de ocupá-lo, criam megamáquinas identitárias e impérios.

Na contracorrente, o artista problemata produz a máquina de guerra que ocupa o espaço sem medi-lo, por elucubrações rizomáticas e exterioridades polimorfos e difusas. Produzem multiplicidades não métricas que só se pode explorar avançando progressivamente num fluxo itinerante de vetores problemáticos, caminhando pela corda bamba. Fazem de sua arte, um puro devir.

O devir é pensado em contraposição à imitação, à reprodução, à identificação ou a semelhança. Devir não é atingir uma forma; é escapar de uma forma dominante, furtando-se à identificação, enlaçando sensações sem semelhança, sem fixidez territorial. Resistir na arte, diz muito de nossas lutas em devir, um profundo engajamento em não tornar-se linguagem de poder.

Os quadrinhos máquina de guerra resistem à fixação das relações entre nós e o meio. Resistem às forças que nos bloqueiam. Ao contrário se engajam na tentativa de

criar novas relações com o meio a partir de uma pura exterioridade, produzem afetos. “Os afetos atravessam o corpo como flechas, são armas de guerra. Velocidade de desterritorialização do afeto” (GUATTARI, DELEUZE. 2012, p.18). Resistir na arte, diz mais de nossas lutas em devir para além da encarnação em um sujeito, tal como a literatura menor busca tornar-se nômade pela literatura, errar por suas subjetivações sem, no entanto territorializar-se e anexar-se aos moldes da instituição, como um gênero ou estilo. “Ter um sonho contrário: saber criar e tornar-se menor” (DELEUZE, GUATTARI. 1977, p.42).

É possível que uma gênese revolucionária afetiva seja apontada nos quadrinhos surgidos da contracultura do pós guerra nos EUA, que resistiam ao chamado “*Comic Code*”, códigos de regulação, partida de xadrez, batalha de aparelho de Estado, onde as peças institucionais manejavam suas especificidades para regular, censurar e produzir individualidades mais passíveis de serem controladas. O selo de aprovação permitia que os quadrinhos produzidos pudessem circular e fossem minuciosamente identificados a partir de seu conteúdo. Mensurar, agrimensar o espaço que se deseja ocupar de maneira estratégica em movimentos estipulados. Modo combativo dos aparelhos de Estado.

Através das medidas autorreguladoras e controle da indústria das HQs o meio dos quadrinhos comerciais repeliu os que não seguiam suas diretrizes e não deixou nenhuma porta aberta para renovação. Como resultado, produções homogeneizadas, voltadas para o público juvenil e adequadas a valores morais. Os super-heróis tornam-se o principal produto e tiveram seu segundo grande momento na história dos quadrinhos. Assim, segundo Santiago Garcia (2010), sem espaço para renovação nas editoras comerciais, esta teria que surgir de um lugar totalmente diferente – os comix underground. (MEDEIROS, 2015, p.02)

As máquinas revolucionárias dos *Comix* (o “x” se referia a *x-rated*: pornográfico/ obsceno), surgem do movimento de forças vivas que buscavam devir novos modos de produção de sensibilidades que combatessem exaustivamente as tentativas de torná-los mais ingênuos. Os quadrinhos eram vistos como algo negativo ao desenvolvimento dos jovens por subverterem os valores morais e religiosos. Era preciso que não fizessem ou ameaçassem causar qualquer dano aos aparelhos de Estado.

Seus gérmenes, porém, brotaram em “(...) jornais clandestinos que vinculavam artigos, resenhas e letras de músicas que tratavam de assuntos da contracultura” (MEDEIROS, 2015, p.03). Curtas tiras, periódicos subversivos que deslizavam pelos rizomas da resistência até que os *comix* surgissem como revistas próprias, publicadas de maneira independentes, já que por violarem os códigos de ética, não recebiam o selo *comic code*. Na década de 60, momento em que o movimento underground dos

quadrinhos atingiu sua maior proliferação, diversos processos de criações afetivas surgiam como resistências às maquinarias institucionais do Estado, da Guerra e das repressões civis e sexuais. Os novos devires desejavam desterritorializar os afetos e discutiam novas relações com os espaços, com os corpos e o pensamento. Esses quadrinhos máquinas de guerra articulavam suas linguagens como a voz murmurante das extremas marginalidades. Não apenas os grupos hippies, os cenários artísticos urbanos, movimentos de resistências políticas e os estilos alternativos de arte e vida, mas sobretudo uma nova língua menor.

Língua em constante estado de verborragias baratas. Surgem personagens tacanhos, figurões sem escrúpulos, distorções de corpos e relações sujas como uma língua que se disseminava por procedimentos de inundação das marginalidades sufocadas nos bueiros das vielas escuras. Os personagens-monstros, personagens-coisas, personagens bichos, metamorfoseavam o humano no fora de sua identidade, eram como rizomas de Gregor Samsa¹⁵, baratas antropomórficas que se esgueiravam pelo mundo.

O devir-animal deslizava pelos bueiros imundos das vidas marginais onde homens e mulheres devém ratos, baratas, insetos pútridos, “bichos escrotos”. Uma língua menor mesclada aos guinchos e latidos dos bichos urbanos “que uivaram de joelhos no metrô e foram arrancados do telhado sacudindo genitais e manuscritos” (GINSBERG, 2010, p.28).

As palavras, os borrados e tracejados das hachuras grosseiras de nanquins contavam de meias-luzes, bordéis e momentos lisérgicos. As experiências afetivas giravam no movimento de desterritorialização das individualidades. Eram personagens matilhas, alcateias, coletivos numinosos ensejados de agenciamentos maquínicos, cuja coletividade indiferenciada era o que consistia a troca de afecções. Corpos indiferenciados em lugares indiferenciados, num claro-escuro de tintas e sobriedade rasa. Micropontos nos diagramas de Victor Moscoso, macro riscos nos diagramas de Robert Crumb, experiências em um contraste duro, de uma luz seca e um negrume sujo, como o hálito azedo da boca da noite.

Os quadrinhos *undergrounds* rastejavam embebedos na dupla borda, e saltavam ébrios, loucos varridos nas experiências de fora. Tratava-se de esgotar todos os possíveis delitos da norma rígida de seu tempo e gritar na frequência da mortalha as multiplicidades

¹⁵ Personagem de “A Metamorfose” – Franz Kafka.

numerosas que eram empurradas para um espaço invisível como poeira debaixo dos panos.

Personagens autobiográficos surgiram como válvulas de modulações discursivas. Experiências pessoais que moviam o *leitmotiv* das personagens e se lançavam em devires desterritorializados. “O pessoal é político”. Estratégia de combate às indiferentes individualidades das casas burguesas. São personagens-bichos não metafóricos, como o personagem devir-gato de Fritz (Fritz The Cat), ou de Omaha (Omaha: a *Stripper*), não metafóricos, mas devires.

O gato desenhado não é comparado ao ser-humano através da personagem-gato antropomorfizada. A mulher *stripper* não é “como” um gato. Ao contrário, devém gato, metamorfoseia-se em felino, canino, toda sorte de devires bichanos na língua menor do quadrinho máquina de guerra. “A metamorfose é o contrário da metáfora. Não há mais sentido próprio no sentido figurado, mas distribuição de estados no leque da palavra” (DELEUZE. GUATTARI. 1977, p.34).

As comparações metafóricas selecionam as características comparativas através de uma apropriação sígnica que subjuga o animal ao humano. Na metamorfose do devir, criação das personagens-subjéteis, extrai-se no diagrama e na subversão da língua as intensidades dos sons, palavras, imagens das animalidades que vibram nos corpos das personagens mundanas dos quadrinhos *Undergrounds*, que juntamente com seus contrastes saturados, esgueiravam-se pelo terreno baldio das marginalidades silenciadas e cuja resistência criaram uma linguagem infinitamente menor, ferida corrosiva, na imagem agrimensada e sitiada dos quadrinhos sujeitos ao *comic code*.



Fritz e Omaha (personagens de quadrinhos da contracultura)

As variáveis, porém, têm de estar em estado de variação contínua. Não obstante o momento em que os comix começaram a fincar seus pés em um espaço delimitado, foram gradativamente sendo absorvidos pelo aparelho de Estado, galgando espaços em prateleiras de *bookstores*. As histórias-livro, compilados encadernados de luxo, recheados de hachuras e matilhas, personagens-bichos. Seus espectros, porém, continuam a proliferarem-se. Os simulacros se disseminam.

Isso porque ao transgredirem os códigos castradores, os comix denunciaram em sua arte as linhas de forças até então invisíveis, possibilidades de fato que, uma vez lançados na ficção e atingido o leitor como martelo nietzschiano não poderiam mais manter o pensamento em uma zona de conforto.

Infiltradas neste cenário, o espectro revolucionário da personagem feminina começava a ser ~~(des)~~tramado. No cenário dos comix, as mulheres disseminaram uma desestabilização da estrutura já transgressora da linguagem e operaram o procedimento de rasura das margens. Eram o quadrinho menor no entre-texto do quadrinho menor. Quadrinho molecular.

Dentro dos comix undergrounds é como se houvesse uma outra revolução, porque as mulheres não tinham espaço para participar da cena underground mais conhecida. Então é como se tivesse formado um microcosmo de mulheres que começaram a se autoeditar no interior daquele movimento contracultural, é como se houvesse um outro movimento de contracultura dentro do movimento de contracultura mais amplo – os coletivos de quadrinhos feitos por mulheres. (GRAVETT, 2010)

A força de ruptura do feminino no quadrinho máquina de guerra, adquire sua força subversiva no enxerto da construção de uma outra construção, que opera a partir de um procedimento de deslocamento, multiplicidade. O artifício do sujo, distorcido, rastejante, já utilizado nos comix, acompanham o afastamento da categorização do feminino-tipo, a partir do jogo do corpo e do discurso esfacelado.



Capa da A page from Mary Wings’ “Come Out Comix.”

O espaço d“a” mulher nos quadrinhos é uma pura exterioridade, sempre fora. Mesmo nos cenários de intensas produções de quadrinhos máquina de guerra, as quadrinhistas, bem como as personagens femininas, deslizaram de maneira molecular, por um espaço marcado unicamente pelas “força de catapulta” (DELEUZE, GUATTARI, p.18) dos afectos trocados.

A máquina de guerra passou para o campo das Amazonas, poo-mulher sem Estado, cuja justiça, religião, amores, estão organizados de um modo unicamente guerreiro. Descendentes dos citas, as Amazonas surgem como raio, “entre” os dois Estados, o grego e o troiano. Elas varrem tudo em sua passagem. (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.17)

Somado ao já potente poder de desestabilização discursiva dos quadrinhos máquinas de guerra, a inserção molecular do feminino é a força do afecto capaz de promover catatonias, “esse afecto é forte demais pra mim” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.18) e fulgurações, “a força desse afecto me arrebatou” (DELEUZE, GUATTARI, 2012, p.18). Esse cenário molecular de transgressão feminina é que me inspira a seguir nessa (des)construção.



2.

Deslocamento:

**O projétil da
desconstrução**

“(…) se há alguma forma de “objeto” na desconstrução, este seria o rastro” (HADDOCK-LOBO, 2007, p.67). Pensar a construção de uma personagem como objeto de desconstrução, significa pensar o movimento de sua cena, seus processos de articulações e deslizamentos entre o que jaz suporte e seu lançamento de míssil. Deslizando pelos sentidos, a personagem-subjétil não se encerra num suporte, não jaz apenas em uma narrativa, não segue um modelo, não possui uma função que a tipifica, não representa uma “pessoa em ação”, nem uma categoria mulher estipulável.

Tratam-se de personagens de ficção, compreendida aqui não como projeção da realidade, mas como criação problemática que anseia atuar no mundo criando novas possibilidades de se pensar o impensado do pensamento, através de saltos, fugas e traições de nossos pré-conceitos, de nossa costumeira forma de pensar e perceber a realidade. Esta proposta de (des)construção, portanto, pretende pensar o discurso artístico da personagem a partir do transbordamento de seus motivos, seus *leitomotive*, bem como de seu risco, seu traçado esquizo, e propor-lhe um movimento criador, liberando-a de suas metáforas, de suas figuras “da” linguagem. Quebra de modelos, intenções pré-textuais, catacreses e sujeições.

O realismo das imagens, parecências antropomórficas, estão mais próximas da potência de fantasmas, potência subversiva do simulacro, onde o deslocamento insistente do subjétil, bem como sua rasura gráfica, apontam para um outro insistentemente outro, que nunca se categoriza, especifica, mas mantém-se em movimento de salto fugidivo. Em nosso processo de pensar a desconstrução da construção da personagem feminina, traçaremos esse raciocínio por uma dupla via por onde creio serem as mais correntes quando se pretende criar personagens, bem como no estudo de alguns transbordamentos mais comuns que podemos observar na construção de personagens femininas nos quadrinhos.

Primeiramente, a construção do leitmotiv, motivo da personagem, ideia, discurso ou melodia que a movimenta e intervém no seu desenvolvimento; em segundo, seu diagrama, o traçado esquizoide, linha, figura, risco, desenho e imagem que figuram seus movimentos, suas expressões e a estrutura movente de olhos, ossos, carne, cabelos e órgãos internos. Não há, entretanto qualquer relevância de grau entre tais vias, apenas uma esquemática discursiva elementar de onde se pretende operar perfurações e rasgos, frestas por onde a personagem-subjétil possa saltar.

2.1 Leitmotiv: A entonação transbordante da personagem

No terceiro volume de sua série sobre produção de histórias em quadrinhos, “Desenhando Quadrinhos”, Scott Mccloud se atenta melhor na questão da construção das personagens quadrinescas, a fim de auxiliar seu leitor a construir personagens mais profundas e bem estruturados que facilitarão a recepção da personagem pelo leitor. Considero a obra de Mccloud a mais completa no que diz respeito a produção de quadrinhos. Um compilado extenso de ideias, teorias e estratégias de criação quadrinescas. No processo criativo de Mccloud, três características são imprescindíveis na construção de uma personagem: Uma vida interior, que consiste nos vetores de formação do sujeito, as experiências de vida que constroem sua visão de mundo. Uma distinção visual, desenho da personagem, traço, roupa, corpo, estilo. E por último, os traços expressivos, que lhe dão movimento, vida.



Desenhando Quadrinhos – Scott Mccloud. 2006, p.63.

Contudo, creio podermos rearranjar essas três características em dois movimentos esquizos, alternantes, metamorfoseantes por onde o processo criativo se desdramatiza. Dupla traição do subjétil, como o duplo salto de Maria. Saltos não sequenciais, nem tampouco dicotômicos, mas concomitantes, coexistindo durante o processo e reverberando mesmo

quando se acredita tê-lo concluído. Me expressando de outro modo, o duplo jogo (ou dupla traição) da personagem é a trapaça que nos tapeia. No momento que se figura o diagrama, encara-se o leitmotiv de uma personagem que cambaleia, se contorce e é riscada produzindo atritos sonoros, motivos. A personagem baila e salta ao som de seu rabisco marginal e do discurso que forma e desforma repetidamente.

Mas voltemos a Mccloud. O que o autor nos propõe como vida interior é a personalidade da personagem. Aprofundarmo-nos em suas mentes para “procurar aqueles fatores que lhes dão uma razão para tudo o que fazem e dizem e nos ajudem a prever o que farão em qualquer situação específica” (MCCLOUD, 2008, p.64). Essa estratégia pode nos oferecer um caminho fortuito de não aprisionamento da personagem nas características que tentamos moldá-la, mas também pode iludir-nos com a premissa de que uma construção preestabelecida de sua história, sua personalidade, seja um fator condicionado de seu comportamento.

Lembremos que a personagem-subjétil tem por motivo a traição, tem por diagrama o furto da sedimentação da superfície, logo, a história de vida, condição financeira, relações sociais podem nos dizer de seu movimento, mas podem tornar-nos frágeis vítimas de nossas certezas. O quadrinhista possessivo enclausura a personagem encerrando-a em uma personalidade estável ou extremamente contraditória (ainda operando nos pares opostos). O quadrinhista acomodado será traído e permanecerá impotente diante da traição. Isso que se chama o subjétil o trairá, e diante da catatonia, será rasgado da folha. Crer demais na existência de uma vida interior da personagem é esquecer-se de que ela é risco (traçado esquivo, desenhos das linhas de força) e risco (terreno informe por onde se pisa desprendido de certezas).

Isso não significa que não podemos forçá-la, muito pelo contrário. Forçar a personagem é condição para que a tornemos louca de nascença. Para que salte e traia, confundindo-nos, violentando-nos e desestabilizando as amarras dos pensamentos. Forçá-la então no sentido de enlouquece-la para que traia sem piedade, salte da superfície, do suporte insuportável e se torne um *theremin* angustiante “a tal ponto que eles virtualmente escrevem a si mesmos” (MCCLOUD, 2008, p.64).

Mccloud nos alerta justamente para a neurose de se tentar circundar e enclausurar exaustivamente a personagem em uma estabilidade psicológica, como se movida apenas em uma direção, personagem linear. Posso então inferir que a “vida interior” a qual se refere o autor, está mais próxima da contingência e do sujeito fragmentado em constante processo de identificação, que vimos ao abordarmos a mulher como *différance*, no

primeiro capítulo. Contudo, ela tem mais se aproximado das verossimilhanças externas bem como da classificação das personagens em categorias funcionais, transformando sua construção em uma cadeia minimamente diferenciável de um número preciso de tropos.

Os Tropos (do grego *τρόπος*, transl. *trópos*, 'direção', 'giro', do verbo *τρέπο*, "girar") "(...) eram descritos como figuras que implicavam uma nova significação da palavra e recebiam diferentes denominações" (BRANDÃO, 1989, p.19). Eles se desenvolvem a partir de uma relação entre uma significação própria e outra figurada, gerando uma cadeia sígnica de diferenças e similitudes. Porém, massivamente sedimentados, os tropos acabam por decalcarem a figura em clichês, que por sua vez, transformam a criação de personagens em modelos formatados, estereótipos que, como já vimos no capítulo anterior, tendem a ser excludentes e opressores.

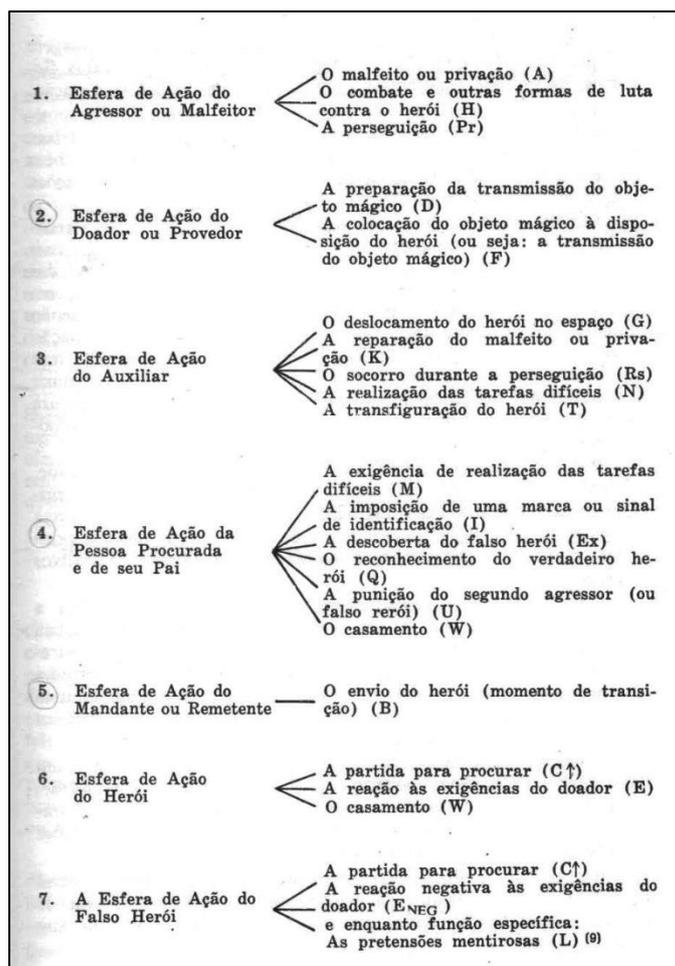
Alguns estudos sobre personagens contribuíram para o desenvolvimento do pensamento acerca deste processo, embora por outra via, tenham colaborado para a reprodução de estereótipos e modelos do tipo "como criar personagens". Mesmo McCloud ao sugerir basear as personagens em uma ideia unificadora, acaba por operar sua construção em um discurso essencialista que diferencia características periféricas e uma característica central, essencial, que detém privilégio entre as outras. Parece-nos bastante com o fundacionalismo biológico que centraliza alguns fatores em uma categoria central em detrimento das diferenças, postas como periféricas. A ideia central pode facilmente nos apresentar personagens "porta-casacos".

Destrinchando alguns modelos estruturais de construção, podemos compreender a linearidade de seus raciocínios e operar nossa (des)construção na força subversiva da personagem-subjétil. Loucura de traição, fuga das classificações dicotômicas, como as das personagens-funções estruturadas por Vladimir Propp.

Propp analisa cem contos de magia russos objetivando produzir uma matriz geradora de qualquer narrativa de mesma espécie. Rejeitando as teses atomistas que criam nos motivos ou tramas como mônadas narrativas, Propp destrincha cada frase-motivo dos contos de modo a encontrar-lhes variantes, bem como invariantes. As categorias invariantes (funções) foram identificadas como as ações das personagens, e as variantes, atributos e traços característicos que diferenciavam cada estória.

Observando que o papel de cada agente decorria necessariamente das ações-funções às quais estava relacionado, Propp acabou por concluir que a personagem nada mais é que um feixe de funções, constituído pelos predicados que designam suas ações ao longo da intriga.

O elemento definidor de uma personagem, seria, portanto, a função que ela exerce dentro da trama, seu objetivo, seus atos-chave que caracterizam seu papel na narrativa. Com efeito, os elementos variáveis como nome, idade, posição social, configuram dados secundários na construção da personagem. Das trinta e uma funções descobertas em suas análises, sete personagens surgem como constantes nestas narrativas, observadas a partir de um grupo de ações próprias, ou predicados de ação.



Esferas de ação das personagens-função proppianas. SEGOLIN, p.37)

Embora bastante distante da personagem-antropomórfica pensada por Aristóteles, antes enclausurada em uma necessidade de representação de pessoas reais destinados a mimetizarem vícios e virtudes, a personagem-função proppiana encontra-se ainda enclausurada, mas desta vez a um conjunto de ações mediante uma estrutura funcional cronológica estipulada.

Na tentativa de desvincular os estudos de Propp das narrativas fantásticas, Algirdas Julius Greimas buscava encontrar nas análises proppianas uma dimensão ainda

mais genérica, visando chegar a uma matriz actancial que pudesse ser aplicada a qualquer texto narrativo (SEGOLIN, 1978). Deste modo, o linguista lituano denominou de “actantes” as personagens-função proppianas, modelos gerais, blocos de funções generalizadas impessoais. A denominação “atores” ficou a cargo dos seres ficcionais presentes em cada narrativa particular. Os actantes proppianos são assim dispostos esquematicamente a partir de categorias actanciais, bem como de articulações dessas categorias.

A categoria actancial “sujeito x objeto” constitui os actantes “sujeito” (correspondente ao actante-herói) e “objeto” (correspondente ao actante-princesa ou pessoa procurada). A categoria actancial “remetente x destinatário” constitui a relação entre o actante herói e o actante pai da pessoa procurada. Por fim, a categoria actancial “auxiliar x oponente” constitui as relações dos actantes doador e vilão proppianos, e configuram as esferas dicotômicas de tensão entre o bem e o mal. Configuradas as categorias actanciais, as relações entre actantes se dá através da estrutura da narrativa.

Percebe-se entretanto, que a relação primária que engloba os actantes nestas três categorias dispostas acima se dá através de um “binarismo opositivo” (SEGOLIN, 1978, p.41). As funções de um determinado actante são esquematicamente opostas a de seu par na categoria actancial em que se encontram. Outro ponto é o caminho apontado por Greimas ao atentar para a possibilidade de acumulação de dois ou mais actantes em um determinado ator, ao que ele denominava “sincretismo dos actantes”. E como completa Segolin;

Tal procedimento, mencionado igualmente por Propp, permite a constituição de agentes narrativos de papel duplo ou múltiplo, que na verdade, já denunciam certo distanciamento em relação à primeira extração da personagem proppiana, ou seja, a personagem-função não-sincrética, definida por uma só esfera de ação e desempenhando no universo da fábula um só papel. (SEGOLIN, 1978, p.42)

Também o inverso procede: As funções que englobam as características de um actante decompostas em vários atores. Dos seis actantes definidos por Greimas, a partir das esferas de ação de Propp, a construção da personagem feminina tende mais comumente a transitar entre os actantes “vilão”, “doador” e “princesa ou pessoa procurada”, sendo apenas na terceira esfera que a flexão do gênero para o feminino é especificada, onde, na categoria actancial em que se encontra, é designada como “objeto”, em oposição ao “sujeito”, relativo ao actante “herói”, comumente protagonizado por personagens masculinas.

A estrutura fortemente metafísica de Greimas, nos remete à tensão interna existente nos pares dicotômicos. É por esta razão que, por mais que se estruture as personagens em categorias funcionais, precisa-se de certa maneira admitir que um certo sincretismo entre os actantes, ou seja, uma possibilidade de transformação da personagem, é um fenômeno corrente.

A conquista do objeto pelo sujeito é uma categoria actancial que dita a relação entre a “princesa ou pessoa procurada” e o “herói”. Essa relação funcional se repete inúmeras vezes na construção das personagens, sobretudo definindo os papéis apresentados da personagem masculina, que comumente é o “herói”, a quem é atribuído o status de sujeito através dos atributos de movimento ativo, respostas positivas ao doador e conquista do objeto; e da personagem feminina, comumente a “princesa ou pessoa procurada”, a quem os atributos de movimento passivo (dependente das ações do herói como: reconhece-lo, rogar ser salva, etc.), bem como a presença de um sinal que a identifica (aparência, beleza, realeza, pureza, atributos que lhe tornam alvo de apuros e salvamentos) conferem-lhe o status de objeto.

Porém, a prosa de ficção, experimentado pelo romance ao longo dos séculos XVIII e XIX, explorou um herói problemático, fruto de uma sociedade degradada. Essa postura desajeitada, confusa e de certo modo impotente diante da vida permitiu que a construção do herói se contaminasse dos predicados de seu par oposto. Assim, percebemos a construção de um herói descaracterizado de seu costumeiro movimento sempre ativo (como o herói proppiano), bastante passivo e impotente diante das exigências e desafios, mesmo que ainda bastante generalizado. O procedimento transformativo da personagem é o prelúdio de seu transbordamento. Movimento intrínseco da tensão existente na violência da manutenção das dicotomias. A pleora deste transbordamento, momento de explosão e convulsão sanguínea, se dá no salto do actante “objeto” das características de “sujeito”, presentes já nas obras romanescas de Jane Austen (como em “Orgulho e Preconceito”) e posteriormente também em Virgínia Woolf (como em “Ms. Dalloway”).

A protagonista feminina, mesmo que ainda bastante presa à passividade da construção comumente objetificada, contamina-se dos atributos ativos do “herói”, gerando uma heroína conflituosa entre a passividade conferida à princesa e a atividade conferida ao herói. Esse momento fulcral nos aponta o subversivo esfacelamento do tropo opressivo a qual a personagem feminina tem sido atrelada em sua construção mesmo nos dias de hoje: A “*demoiselle em détresse*” ou Donzela em perigo.

Figura comum do actante “princesa ou pessoa procurada”, a “donzela em perigo” se mostra aparentemente como um tropo dos mais antigos de construção da personagem feminina dentro de diversas histórias. Trata-se de uma mulher, geralmente bela, donzela, em condições inferiores de força e intrepidez, que pelos mais diversos motivos encontra-se em uma situação de perigo, da qual não pode, ou não ousa se salvar. É sua situação de risco que normalmente engatilha a aventura fantástica do herói. O desamparo da *demoiselle* ainda nos assombra, sobretudo em narrativas de aventuras.

A par de uma dicotômica relação entre actantes, essa categoria actancial em que o tropo da donzela em perigo aparece, carrega outra forte dicotomia que o texto não nos deixa tão facilmente entrever, o binarismo fortemente opositivo entre do feminino/masculino, bem como o status do masculino sobre o feminino a partir da ideia da metafísica da presença pensada por Derrida.

O actante herói, protagonizado massivamente por personagens masculinos carrega uma substância essencial que lhe configura uma subjetividade. Suas funções dizem das virtudes que se encontram nele próprio. Virtudes essas que também o diferenciam do falso herói, o vil e mentiroso usurpador. Suas respostas positivas aos desafios, bem como sua vitória recorrente estabelecem suas funções de personagem. Um herói é constituído de bravura, de ações ativas e virtudes admiráveis. O actante “Princesa”, por outro lado, se estrutura na ausência do que se encontra presente no herói (fragilidade como ausência de força, medo como ausência de bravura), bem como nas funções passivas de espera e impotência. Ele age, enfrenta e sai vitorioso por sua bravura, conquistando a princesa como prêmio merecido. Ela espera, roga e se dá como prêmio ao herói por seu salvamento.

Outro pensamento bastante presente na construção de personagens, parte da “Poética” de Aristóteles, mais especificamente quanto a questão da verossimilhança externa e verossimilhança interna. Este conceito permitiu a *mimesis* ultrapassar o estatuto de simples cópia e passa a ser um real possível, verossímil, tanto na sua faceta representativa, aparência do real, quanto no seu conteúdo ficcional, movimento da trama. Porém, como aponta Segolin;

Como Aristóteles não conseguiu se desvincular do gesto interpretativo do receptor (...), o que se privilegiou na tese aristotélica foi, obviamente, a faceta representativa, por ser a que manifestamente se denuncia a quem quer que se aproxime de uma obra de arte, acenando-lhe com o descompromisso e a facilidade enganosa e apaziguadora de sua referencialidade (SEGOLIN, 1978, p.18)

A construção de personagens a partir de categorias actanciais, bem como de sua verossimilhança externa/interna, serviu como terreno estável onde o quadrinhista pôde caminhar sem se arriscar por completo e espantar para longe o leitor desinteressado. Voltando, por exemplo, a proposta de Mccloud de fundamentar as personagens em uma ideia central, vemos que as sedimentações destas teorias dificilmente são desvencilhadas das personagens, sobretudo da personagem feminina.

Ao fundamentar suas personagens nos quatro tipos de pensamentos humanos junguianos, o quadrinhista acaba por partir de uma verossimilhança externa que associa a única personagem feminina à sensibilidade. O modelo essencialista vai, por consequência, influenciar nas expressões, no traço, nas ações e atitudes da personagem feminina, enclausurada pela presença de um significado motriz.



Desenhando Quadrinhos – Scott Mccloud. 2006, p.68.

Nada de novo no reino da metafísica. O robô está associado ao intelecto, a mulher ao sentimento, o homem à intuição, e o animal à sensação. Qualquer ação ou traço da personagem fica restrita a um eixo central, não permitindo que vá para além das fronteiras.

Ensejo operar uma violência na estabilidade da construção e tentar libertar a personagem feminina das amarras da representatividade, das funções específicas, da semelhança que não faz mal a ninguém. Algumas construções de personagens trilham uma constante quebra de barreiras estruturais, forçando um transbordamento e uma tensão já tão inevitável, tendo em vista a violência com que as categorias e modelos de construção prendem a personagem em uma ilusão de essência, de pessoa, de função. Tanto transbordando o leitmotiv, quanto o risco, essas subversões são parte do que até

então tem nos permitido entrever no texto hegemônico, as possibilidades de salto, fuga para outro texto, ausente na dobra.

2.1.1 Transbordamento do *Leitmotiv* na categoria actancial sujeito x objeto

O transbordamento do leitmotiv, através da contaminação das funções de um pelo outro, subvertem essa dicotomia e movimentam conflitos. Tal perversão, galgada desde já na literatura moderna, pode ser percebida, como exemplo, nos quadrinhos *Mahō shōjo*¹⁶ japoneses, onde se pode analisar inclusive as tensões desse contágio na construção da personagem feminina, agora protagonista, agora heroína.

No mangá “Rayearth”, de autoria do grupo CLAMP, uma típica aventura fantástica é narrada, com diferenciais na estrutura das personagens. O quadrinho conta a história de três garotas comuns que são transportadas para Cefiro, um mundo mágico, existente em um universo paralelo, onde criaturas fantásticas e espíritos coexistem com humanos. Ao chegarem, são recebidas por Clef, que lhes conta que as três foram escolhidas para se tornarem as lendárias guerreiras mágicas. A cósmica energia que possibilitou a passagem das humanas ao mundo de Cefiro surgiu da intensa prece da Princesa Emeraude, conhecida como o pilar de deste mundo, posto que a força de suas orações mantinham o lugar em paz e harmonia. Portanto, ao ser raptada pelo seu sumo sacerdote Zagatto, a princesa “misteriosamente” perde o poder de orar por Cefiro, mergulhando o mundo em caos e desarmonia. Suas últimas forças foram reunidas para rogar pela vinda das guerreiras mágicas para que salvem Cefiro e reestabeleçam a paz.

Começamos então por um ponto importante. Como a oração de uma personagem pode ser o pilar de um mundo inteiro? Uma função inerte, ligada à espera do mágico que venha lhe atender, surge ao longo da trama como um ponto chave. A construção do *leitmotiv* da personagem Emeraude explora o intenso conflito entre a princesa inerte e sua poderosa oração. O transbordamento da personagem princesa, se encontra primeiramente na inversão da função de prece como submissão, passividade, subvertendo a ideia de fragilidade, associada ao ato de rogar por liberdade. A personagem aparece a todo

¹⁶ Mahō shōjo (魔法少女). Literalmente “Garota mágica”. É um sub-gênero de anime e mangá shōjo (garota) onde a personagem que protagoniza a série é uma garota adolescente que possui poderes mágicos.

momento ajoelhada, triste e debulhada em lágrimas, prisioneira e impotente, iludindo-nos com sua aparente debilidade.



Rayearth - CLAMP. pág. 06.

Entretanto, a prece de Emerald é a força que tudo move, mas também, a força que tudo pode destruir. A personagem revela uma força incontornável, cuja prece é justamente o motivo pelo qual Cefiro se encontra mergulhado em caos e tristeza. Em outras palavras, toda obscuridade em que se encontra este mundo é apenas reflexo dos conflitos internos de Emerald. Ela convoca as guerreiras mágicas não para derrotarem Zagatto, mas para derrotarem ela própria. Ao se apaixonar por seu sacerdote, uma anomalia brota no coração do pilar, o amor romântico, egoísta, posto que suas preces não mais são direcionadas inteiramente à Cefiro, mas à Zagatto.

Em Cefiro, a prece e a vontade tudo podem, e a vontade mais poderosa é a do pilar. O pilar deseja, através de sua prece, paz e felicidade ao povo de Cefiro, mas sem paz e felicidade em seu coração, uma vez que se percebe prisioneira de sua vocação, a princesa não mais pode transmitir paz e felicidade ao mundo, mas apenas dor, caos e tristeza, posto que seu coração não deseja mais ser um pilar, deseja libertar-se e viver seu “desejo egoísta”.

Emeraude não deseja ser salva. Ela mesmo se enclausura na redoma de água. O que ela deseja é ser morta, pois somente a destruição de sua condição de pilar pode libertá-la do peso de desejar o bem do mundo que a trancafia na missão de nunca pensar em si própria. A construção do *Leitmotiv* da personagem desestabiliza a passividade costumeira a que é ligada a prece e a espera do actante “princesa ou pessoa procurada”, contaminando-a de uma vontade ativa que tudo pode vencer.

A forjadora de armas Presea, após se despedir das guerreiras, roga para que elas tenham a benção da princesa Emeraude, o que faz com que sejam salvas pelas preces da princesa, ao se encontrarem quase derrotadas. A força da oração de Emeraude questiona as sedimentadas astúcia e vontade atribuídas como função constituinte do herói, colocando-as como se já não sendo, desde sempre, guiado pela força de vontade da princesa. É pela vontade de Emeraude que as guerreiras são transportadas à Cefiro, porque a força da reza do pilar impede que qualquer ser de Cefiro possa machucá-la. Somente seres de outros planetas podem despertar os *machins* e destruir o pilar.

Constantemente vemos a princesa suplicando para que salvem Cefiro, a que depois descobrimos que, segundo a profecia, as guerreiras seriam invocadas justamente por serem as únicas capazes de destruir o pilar anômalo (a anomalia de Emeraude seria o amor por Zagatto). Por fim, após derrotarem Zagatto, a princesa se transforma em fúria e agressividade, tentando destruir as guerreiras, mostrando-nos que é seu desejo e suas orações que, desde sempre, guiaram as guerreiras em sua jornada e permitiram que chegassem vitoriosas até o final.

Em vez de passividade e inércia, a personagem que deveria responder ao “objeto” da categoria actancial “sujeito x objeto”, subverte sua norma, e mostra-se mais ativa em relação ao seu desejo, do que passiva em relação ao desejo do herói. Nesse caso, são as heroínas que se submetem desde sempre ao desejo dela. A personagem feminina, então, mostra-se como potência de subversão e desestabilização das dicotomias actanciais greimasianas, bem como da dicotomia metafísica de feminino/masculino e dos atributos em que são comumente categorizados.

Emeraude subverte a noção de fragilidade, invertendo a ideia de espera e de prece como algo passivo, para depois, ao apontar na inversão um conflito velado na construção da relação herói/princesa, deslocar a personagem feminina para uma outra possibilidade de construção, fora de categorias funcionais binárias, única possibilidade diante do transbordamento das esfera funcional das personagens.



Rayearth – CLAMP, págs. 194-197 (Lê-se da direita para a esquerda)

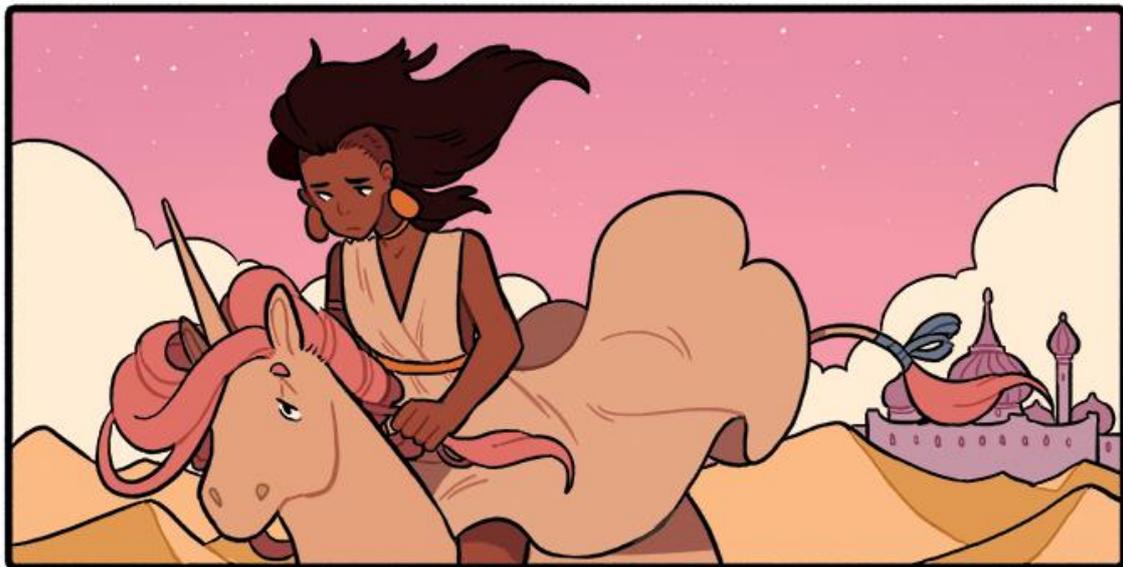
Outra (des)construção da personagem feminina a partir da subversão de seu *leitmotiv* acontece na *webcomic* “*Princess Princess*”¹⁷, autoria de Katie O’Neill, onde a frágil estabilidade da categoria actancial “sujeito x objeto” é completamente esfacelada através da construção de personagens que permutam funções, subvertem papéis e deslocam a noção de dualidades rumo à uma entonação diferente no movimento das personagens. O quadrinho conta a história de duas princesas (Amira e Sadie) e um príncipe (conhecido apenas como *Butthead*). Ao avistar Sadie presa no alto de uma torre, Amira empenha-se em salvar a princesa prisioneira, mesmo que ela aparente não desejar ser salva. Inexperiente e desajeitada, Amira acaba ficando presa junto à Sadie na torre, até que conseguem se salvar e seguem uma jornada juntas. Em dado momento, avistam um príncipe preso em uma árvore, que mesmo contrariado é salvo pelas princesas e decide se juntar a elas na jornada de Amira, que deseja se tornar um herói. Durante a jornada, descobre-se que Sadie fora trancafiada na torre por sua irmã que desejava governar o reino sozinha convencendo-a de que a irmãzinha não era capaz de governar. Nesta curta trama, todas as funções do actante “herói” bem como do actante “princesa ou pessoa procurada” movimentam-se insistentemente entre os três personagens principais, sem nunca estacionar em qualquer deles.

A personagem Amira deseja tornar-se um Herói por questionar seu papel passivo como princesa, o de casar-se com um príncipe para unir as famílias reais e expandir os domínios do reino. Recusando-se a esperar, ela decide ajudar as pessoas de outra maneira, tornando-se um bravo herói. Contudo, a princesa não sabe como proceder, não porque não seja capaz de tornar-se herói, mas porque é principiante e necessita de tempo e experiência para se aperfeiçoar no que deseja fazer.

A personagem que mais almeja o heroísmo na estória, é também justamente a que contesta a noção de uma essência heroica, principalmente uma essência generificada. Ao contrário, subverte ativamente sua função passiva de princesa, e incentiva tanto a si mesma quanto aos outros a tornarem-se algo mais do que aparentemente são, ou do que se espera que sejam. Sua jornada heroica, bem mais do que lhe afirmar como heroína, pertencente ao espaço que almejava habitar, leva-a a perceber que seu lugar não está em uma maneira de adequar-se a qualquer categoria, mas em furtar-se à ideia de um lugar pré-estabelecido para qualquer das partes.

¹⁷ Disponível em: [<http://strangelykatie.com/princessprincess/>] Acessado em 19 de Janeiro de 2017.





No processo desconstrutor das dicotomias actanciais, a personagem masculina, o príncipe *Butthead*, rejeita o heroísmo que lhe é imposto como príncipe, e seu processo ao longo da trama é de quebrar a imposição de heroísmo ao gênero a qual é citado, questionando as características de liderança, bravura, às quais o masculino é constantemente atrelado. Porém, *Butthead* também rejeita a passividade e impotência do actante “princesa ou pessoa procurada”, deslocando-se para fora de qualquer imposição dicotômica, permitindo-se ser um outro impertencível.



Princess Princess- Katie O'Neil. Fragmento da pág.24

A personagem Sadie, por sua vez, parece corresponder inicialmente às funções esperadas de um actante “princesa ou pessoa procurada”. Todavia, não deseja ser salva. Sua clausura é também fruto de uma desadequação, um conflito interno que não se acha capaz de voltar a seu reino por acreditar que a sensibilidade e emotividade se configuram como atributos de fraqueza. A crença na impossibilidade de sua autonomia, por conta de sua sensibilidade, foi um dos tantos motivos que a fizeram exilar-se passivamente dentro da torre sem permitir-se pensar em novas possibilidades de subversão da pretensa significação destes atributos.

Em “*Princess Princess*” ninguém salva ou é salvo. Toda relação de salvamento e heroísmo é fragmentada em rastros de experiências. O momento em que estão em apuros, não se configura na necessidade de serem salvas, mas no gatilho que as insere nos procedimentos de libertação de suas amarras. A clausura de Sadie não estava na torre, assim como *Butthead* não estava em perigo quando preso em uma árvore, nem Amira corria perigo quando sequestrada pela irmã de Sadie.



Princess Princess - Katie O'Neil. Fragmento da pág.24

A novela de cavalaria onde a narrativa parece se inspirar, é apenas um pano de fundo por onde se operam os rasgos, as subversões do gênero. O único perigo que correm as personagens, e por consequência as únicas necessidades de salvamento que apresentam, são das clausuras que as enquadram em pressupostos onde mal conseguem habitar sem sentirem angústia. As personagens lutam e são salvas no próprio fluxo da troca de forças que constroem no relacionamento mútuo. E são salvas apenas na experiência de transgredirem e se deslocarem de qualquer norma.

O conflito das personagens nesta trama é um conflito de identidades, fruto da descoberta de uma inadequação à ideia de estabilidade do sujeito. O leitmotiv das personagens em *“Princess Princess”* empenha-se em questionar e subverter a ideia de identidade e de um lugar a priori onde se adequar inteiramente. A funcionalidade das categorias como organismos inteiros, tal como aponta Silva, “(...) dá lugar às dúvidas dos fragmentos que aparecem em meio ao indivíduo desconexo de raízes” (SILVA, 2010, p.64). Ao subverterem o confinamento das identidades e megulharem no processo furtivo

e cambiante da experiência de (des)identificação, as personagens passam a atuarem no curso de suas histórias como singularidades cambiantes.

Amira não torna-se herói, mas um outro, um ser furtivo, nem princesa nem herói. Butthead, não adequando-se à exigência de heroísmo deixa-se simplesmente identificar-se com nada, ou precisamente com nenhuma das polaridades categóricas, torna-se um outro. Assim também Sadie, que mesmo assumindo o cargo de princesa/rainha, não passa a corresponder a todas as especificidades que o cargo lhe obriga e que a fizeram duvidar desde o começo de sua capacidade, mas assume suas inadequações como possibilidade de movimentar-se em vez de enclausurar-se. Torna-se outra.

Os *leitmotives* deslizam insistentemente para a transgressão do lugar estável de pertencimento, transbordam as estruturas, deslocam-se. O ponto-chave para abordar esse deslocamento, se dá em “*Princess Princess*” através da descentralização e fragmentação do herói/paladino. Segundo Silva;

Um **paladino**, então, é um herói honrado, cavalheiresco e intrépido, de **caráter inquestionável**, que segue sempre o caminho da verdade, da bondade, da lei e da ordem, sempre disposto a proteger os fracos e a lutar por causas justas. (SILVA, 2010, p.91)

As personagens almejam fazerem o bem e tornarem-se eficazes para a construção de uma sociedade melhor, mas não se sentem adequadas em suas funções por questionarem a intrepidez e a bravura comumente associadas ao heroísmo. Passam, portanto, ao assumirem o deslocamento não como fraqueza, mas como possibilidade de mudança de uma estrutura sedimentada, a construírem a desclausura que permite que atuem no mundo como *différance* capaz de pensarem um mundo outro, constituído de multiplicidades cambiantes e não-categorizáveis.

Apona-se então as características de fraqueza, medo, passividade, associadas ao actante “princesa ou pessoa procurada” contaminando o actante “herói”, sem que as personagens encontrem um lugar ao qual se adequem ao fim da narrativa, nem abandonarem as “falhas” que lhe impediam de seguirem com bravura, mas pertencendo a um fora incategorizável. A personagem feminina contamina a estabilidade do herói e torna-se o fulcro subversivo, dupla espora do feminino indecível, que fere a margem, aponta o transbordamento e desloca-se para a terceira via.

2.1.2 Transbordamento do *Leitmotiv* na verossimilhança externa e interna

O transbordamento das clausuras dicotômicas da construção da personagem feminina não se dá somente através deste processo de contaminação actancial das funções de sujeito e objeto, mas também quanto à questão da verossimilhança externa e interna, já pensado por Aristóteles na sua teorização da *mimesis* na Poética. Como já foi dito, a verossimilhança externa tem sido bastante utilizada nos repetidos manuais de construção de personagens que creem ser importante a associação direta da fisionomia da personagem com sua função dentro da narrativa.

Berusaiyu no Bara (Rosa de Versalhes) é um mangá de autoria de Ryoko Ikeda, publicado em 1972, que inicialmente tinha o objetivo de contar a história de Maria Antonieta, última rainha da França, mas a princesa acabou por ceder protagonismo para a personagem Oscar François de Jarjayes, quinta filha do general Jarjayes, que, preocupado em não deixar um sucessor no comando da guarda real, cria a filha como um homem, educando-a em diversas áreas de conhecimento que apenas homens poderiam na época acessar. Oscar torna-se habilidosa espadachin e, aos 14 anos, é convocada para proteger a *Dauphine* Maria Antonieta, Austríaca, que viria a se tornar Rainha da França.

Mesmo que a figura da moça travestida já tenha sido o *leitomotiv* da construção de outras personagens (como Mulan, por exemplo), é em *Berusaiyu no Bara* que este motivo galga ares desconstrutores. Diferente de Mulan, todos sabem que Oscar é mulher, mas sua performatividade não coincide com a das moças de sua época, portanto, a relação que os demais mantêm com ela é conflituosa.

Oscar joga com a verossimilhança externa, subvertendo a performatização de gênero e escancarando o problema do gênero como opressor das diferenças. Mesmo se vestindo, tendo hábitos e assumindo cargos masculinos, a personagem não se identifica como homem, tampouco como mulher. Ao contrário de sedimentar-se, escolher um lugar onde fincar raízes, Oscar dança, como possibilidade livre da revolução.

O bailado discursivo de seu *corpus* provoca uma dupla confusão. Primeiro porque, ao se tratar da construção de uma personagem feminina, o movimento de Oscar, bem como sua figura não se utiliza de um conhecimento já sedimentado por parte do receptor. Ela brinca com o performativo, nega-se a vestir-se como mulher ou ater-se aos hábitos costumeiros das mulheres da época, mas sente-se desconfortável, de início, em tornar-se membro da guarda de Maria Antonieta; nega-se a ter um casamento arranjado, mas não sente atração por mulheres, ao contrário, experiencia um amor platônico, bem como

abandona a guarda real para lutar ao lado de seu companheiro André na revolução. Oscar opera em deslizos, brinca com as intermitências dos gêneros, com os rastros de seus transbordamentos. O receptor é violentado, desajustado. As relações de semelhança são esfaceladas, a metáfora cai.

O corpo feminino de Oscar, moldado por comportamentos de gênero masculinos, não deixou de manifestar uma sexualidade feminina. Ikeda rompe assim com o sistema sexo-gênero que estava sendo discutido nos anos 70, abandona o binarismo e nos oferece a estrutura que admite a relação entre sexo-gênero-sexualidade que se constroem e se relacionam. (SILVA, 2007, p.12)

A personagem feminina Oscar exhibe o transbordamento de toda e qualquer categoria normativa do gênero. Apenas cita insistentemente os signos sem se preocupar com a presença do falante original, o discurso do pai-rei-sol-capital... Oscar não almeja tornar-se mulher ou homem, usa os performativos ao seu bel prazer em um devir Humpty-Dumpty que articula as diferenças ao seu bel prazer.

“Quando uso uma palavra, (...) ela significa exatamente o que quero que signifique. Nem mais nem menos” (CARROL, 2009, p.245). Humpty Dumpty¹⁸, sentado sobre seu muro, é um exímio articulador de palavras. “São temperamentais algumas... Em particular os verbos, são mais orgulhosos... Com os adjetivos pode-se fazer qualquer coisa, mas não com os verbos... Contudo, sei manobrar o bando todo! Impenetrabilidade!” (CARROL, 2009, p.245). Impenetrabilidade é articular a incomunicabilidade dos sentidos e a comestibilidade das coisas. E impenetrabilidade é sentar-se sobre esta fronteira entre elas, dispor dois lados a seu bel-prazer. “É ser o senhor impenetrável da articulação de sua diferença” (DELEUZE, 2007A, p.27).

Oscar em seu devir Humpty-Dumpty pode bem fazer suas as palavras de Antoine Compagnon em “O trabalho da citação”:

Subverto a regra, desfiguro o mundo: uma roupa feminina sobre um corpo masculino, e vice-versa. Compondo monstros, acabo por aceitar a fatalidade do fracasso e da imperfeição. (COMPAGNON, 1996, p.10)

O jogo de corte e cola da citação, subverte a presença do sentido a partir de um parricídio que se furta ao pai e ainda assim se põe a praticar a escritura. Romper a margem.

¹⁸ Humpty Dumpty é um personagem do livro “Do Outro Lado do Espelho e o que Alice Encontrou por Lá” de Lewis Carroll. Ele aparece no capítulo 6, chamado “Humpty Dumpty”, sentado sobre um muro e explica para Alice o significado das palavras valises.



Berusaiyu no Bara – Ryoko Ikeda. Volume 10, p.10

Ora, a subversão de *Berusaiyu no Bara* não se dá apenas quanto à verossimilhança externa (a fisionomia da personagem não correspondendo ao conhecimento esperado de suas ações), mas também quanto à verossimilhança interna. O *Leitmotiv* de Oscar é como a constante negação de Maria em “Papel Principal”, questionando, subvertendo e

transgredindo os gêneros tanto masculinos quanto femininos, apontando para um outro, que é fuga, que é deslocamento.



Berusaiyu no Bara – Ryoko Ikeda. Volume 10, p.05

E como gênero me refiro à construção de papéis impostos às categorias dicotômicas que são enunciadas no momento de performatização do signo, onde pensar o feminino seria movimentar-se em frenesi persecutório atrás de uma fórmula que se desloca muito prudentemente a qualquer categorização, denunciando a estrutura corroída do gênero, a trama esgarçada do tecido puído que insistentemente tenta encobrir as diferenças livres.

2.2 O Risco amiúde: diagrama e (des)construção

Construir uma personagem é, no entreato, um problema de risco. (des)construir uma personagem é sobretudo um problema de risco. Traçar a figura, pensá-la feminina, pensa-la como transbordamento. Feminina como transbordamento,

Às vezes penso se transformei esse feminina em um quase-conceito derridiano, inspiração das esporas indecíveis por onde Derrida traça a mulher. De fato, a preocupação com a flexão feminina no uso do termo é uma vontade de chamar a transgressão que o transbordamento da linguagem exerce no texto. A escritura é a rasura que a *différance* provoca no texto, transbordando todo o limite, a estrutura e o centro. Feminina não é “O Feminino”, princípio essencial metafísico, modelo de verdade. Feminina é parricídio. Pura orfandade. Não há pai. Ou Não mais “O Pai”. Feminina é um movimento de rompimento [de barreira, borda]. Movimento de múltiplos projéteis.

Porém, não abduco de utilizar a ideia de simulacro. Diferença como rasura que o texto não pode detectar em primeira mão. Como o uso do risco nesta escritura. cadeia sígnica que permuta e se desvia, salvo quando atento para um dos lados do significado. Mesmo nunca o capturando de todo. Assim também a (des)construção e o feminina. Onde quer apareçam, são sempre um furto.

Voltando ao risco, problema da (des)construção da personagem feminina, pode-se ver que o risco do *leitmotiv* é a constante fuga dos estereótipos. Fobia de Barthes, mania de desconstrução. Barthes procura pensar a escritura como um combate aos estereótipos da linguagem, posto que este seja a única forma de transformar o mundo.

Na obra Aula, Barthes afirma que a língua é fascista, apoiando-se em Jakobson, não porque “impede” de dizer, mas porque “obriga” a dizer, ou seja, obriga a seguir o instituído pela língua, o código convencional, e aponta como saída a literatura, que também pode ser lida como escritura, espaço lúdico onde se pode jogar com os signos e, então, driblar o poder. (KADOTA, 1999, p.77)

Tendo em vista essa prerrogativa de pensar a personagem feminina como a potência subversiva da *différance*, faz-se importante entrelaçá-la a uma outra estratégia, relativa ao processo de risco (traçado, esboço) como lúdico drible do poder. A construção de personagens femininas nas histórias em quadrinhos carregam a experiência do risco no desenho de sua figura, enlaçado por modelos, linhas espaciais delimitadas, medidas, proporções, *sketch* e arte-final, por isso, esse movimento de “(...) como se a mão ganhasse independência e passasse ao serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais da nossa vontade nem da nossa visão” (DELEUZE, 2007, p.103), o subversivo drible do diagrama, é estratégia chave para lidar com os esboços iniciais. Uma caos frenético, como uma catástrofe “nos dados figurativos e probabilísticos” (DELEUZE, 2007, p.103). Riscar, riscar, e arriscar todas as apostas absurdas vertiginosamente.

O conceito de diagrama é utilizado por Deleuze para falar sobre pintura, a partir da linguagem artística das pinturas de Francis Bacon, mais especificamente sobre um processo de construção da figura que parte de um caos-germe, de marcas involuntárias e buscam aos poucos formarem os dados figurativos mais ou menos virtuais existentes na cabeça do pintor. Caos-germe, pois se inicia como uma catástrofe, movimento louco de riscar, borrar, pintar, traçar linhas pouco planejadas, tal como explica PÉLBART;

O diagrama são essas marcas involuntárias, livres, irracionais, acidentais, insignificantes e assignificantes, confusas feitas à mão com uma esponja, trapo, escova, “como se a mão tomasse uma independência e passasse a serviço de outras forças, traçando marcas que não dependem mais de nossa vontade nem de nossa vista”. A intrusão da mão desorganiza o controle ótico e figurativo, provocando uma catástrofe, um caos (PÉLBART, 2009, p.94)

A mão toma o controle e risca, corrompe a ideia de traços estruturais iniciáticos que geram a figura e opera a partir de sugestões para criar possibilidades de fato. É um caos criador, pois germina uma figura (no seu uso temperado, ou seja, quando não está voltado para a pura abstração ou o expressionismo abstrato), contudo, uma figura que emerge da catástrofe, que foge das clausuras estruturais de construção da cabeça, das proporções do corpo, das grades de mensuração, do esqueleto rígido. Furtar-se a todos os clichês presentes na superfície em branco, que incidem, insistentemente, forças sobre o traço.

Quando analisamos os processos de criação de personagens, uma série de estruturas existentes incidem sobre a figura que se deseja criar. Linhas de construção da forma humana (ou qualquer outra forma de referência), esqueletos base de construção, medição de proporção da figura, repetição dos ângulos para manutenção da estabilidade

pictural da personagem. Percebe-se que poucas possibilidades de criação surgem ao se basear nessas linhas de força “aparelhos de Estado” para desenhar a personagem.

O resultado quase sempre tende a ser uma figura rígida, enclausurada pelo esqueleto estrutural que lhe gerou e da qual depende como suporte. Outro fato é que os modelos teomáticos de construção de personagens baseiam-se numa ideia de representação, imitação de um modelo ideal, e são julgados em menor ou maior sucesso de acordo com suas semelhanças mais próximas ao modelo. É portanto um modelo metafísico de construção, que baseia-se na aproximação com a presença, e categoriza os traços e formas mediante o sucesso representativo do processo.

Segundo esse esquema, uma boa personagem seria aquela que não muda ou se diferencia em cada momento que é desenhada, está próxima do que deveria se parecer, corresponde as expectativas de seus leitores, do meio em que vai circular na trama, seu papel é representado com obediência. No caso das personagens femininas, pensemos nos processos de construção de sua silhueta e nos estereótipos representativos aos quais se imagina que devam corresponder para que se constituam como uma boa cópia de uma modelo que se presume existir. Ela não choca, não subverte, é previsível, foi construída assim, é enclausurada de nascença.

Como resultado, há nenhuma ou quase nenhuma possibilidade de criação, de pensamento, nenhum espaço para que virtualidades e potências possam surgir do traço e exprimir novas probabilidades, porque está baseado na ideia de “se parecer”, mais do que “fazer aparecer”.

E fazer aparecer é o que objetiva o diagrama. É justamente esse processo insistente de linhas acidentais que vai sugerindo os traços da personagem, criando-a aos poucos, sem, contudo, terminar por fixa-la, mantendo sempre um cadinho de caos em cada quadro em que será reproduzida, em cada matiz de seu risco, em outras palavras, deixando aparecer em suas nuances, mais ou menos frequentes, as marcas das forças do caos que a gerou.

O uso “temperado” do diagrama, pensado como uma terceira via, um furto acrobático no traço que não visa nem a pura abstração, nem tampouco a figura rígida, pode ser apropriado em nosso processo de pensar a desconstrução da construção da personagem feminina. Em vez de traçarmos as linhas estruturais pré-estabelecidas para criar a figura, partamos de um caos-germe, de linhas assignificantes, e deixemos que esse processo caótico encontre aos poucos a figura. Dizendo com outras palavras, em vez de

partirmos de um esquema, um passo-a-passo, uma base onde adaptaremos o traço da personagem, deixemos que ela salte do próprio caos do risco, do diagrama.

Nesse processo, não há um esqueleto pré-desenhado que sustenta a estrutura da personagem, mas apenas riscos, linhas e manchas caóticas das quais processualmente ela se formou, sua carne se move na malemolência da vianda, esqueleto e carne se independem.

Não há uma figura modelo, planejada em todos os ângulos e expressões possíveis. Cada desenho é um novo processo caótico, e a intimidade com a linha vai surgindo aos poucos, o traço se flexibiliza e as possibilidades transgressoras se abrem. Isso não significa que ela seja uma personagem diferente a cada quadro, mas que o que entrelaça cada figura e lhes constitui como uma personagem “X”, não é a semelhança do traço, o respeito à presença da estrutura matriz, mas o entrelaçamento de sensações, ou seja, em vez de comunicar imediatamente através da inteligência, aquilo que ela expressa, toca diretamente nas emoções, através das sensações que expressa e provoca, de maneira entrelaçada, sempre em blocos emaranhados, com níveis de mais ou menos intensidades.

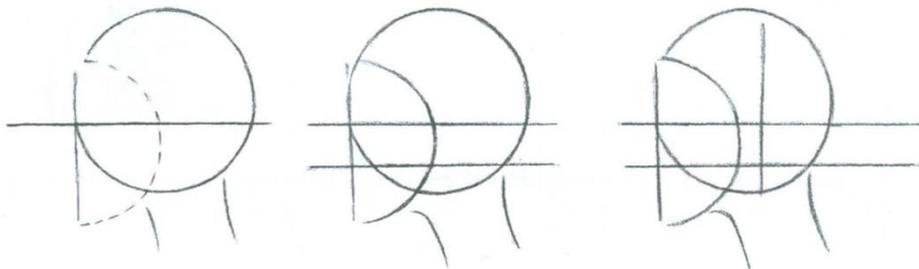
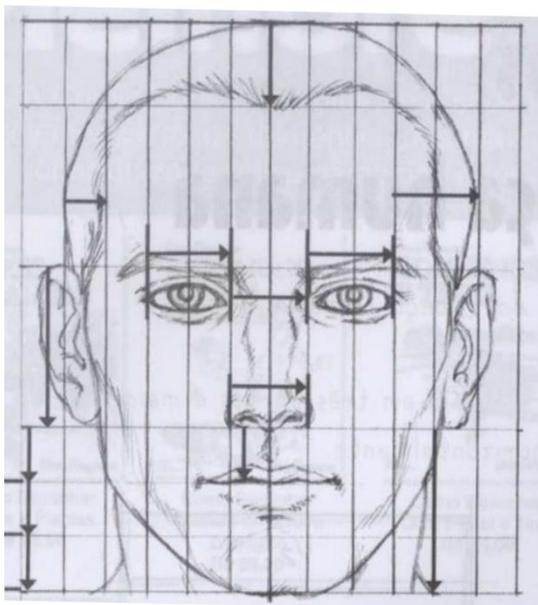
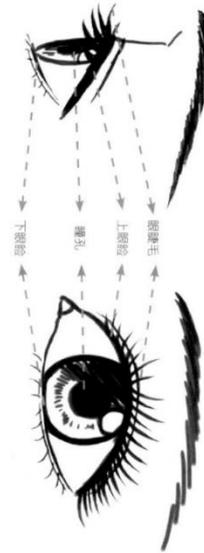
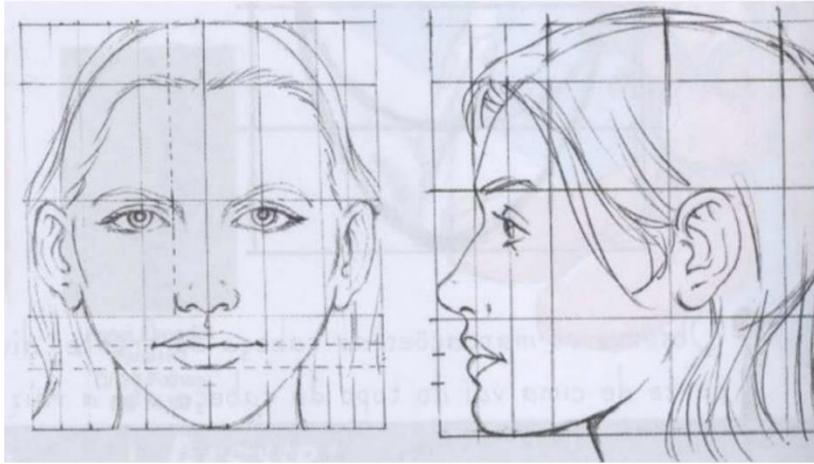
Essa via intermediária do diagrama, segundo Deleuze, possui em tese, dois momentos: Um momento de catástrofe multipotencial, onde os riscos, manchas, movimenta-se *squizzos*, e um momento de extração da figura, sem que se perca de todo o rastro do caos.

E, configurado o fato pictórico, resta a pergunta: como ele deixa entrever, por baixo do organismo, um corpo, em seus elementos e espasmos, na sua relação com as forças internas, externas, do tempo etc.? Como deixar transparecer, por baixo da forma, a catástrofe que a gerou e as forças que lhe deram origem? (PÉLBART, 2009, p.95-96)

A questão é então a temperança entre os processos. Todavia, é possível perceber estrutura enclausurante dos modelos teoremáticos de construção da personagem de quadrinhos. Onde, mesmo que a figura seja mais valorizada, ela ainda não goza de muitas liberdade. É a clausura do passo a passo, esquemas pré-estabelecidos de construção de personagem presente em todos os manuais de “como criar personagens” ou “como desenhar...”, grades de proporção, modelos de referência, guias de estrutura modelo para a reprodução “fidedigna” da figura humana. Percebe-se então dois momentos ao menos em que a máquina rígida do passo-a-passo contra-ataca.

Um primeiro momento, quando nos debruçamos nas primeiras linhas do risco. Momento estratégico de usar o diagrama. Como, ao desenhar uma cabeça, por exemplo, resistir em desenhar as linhas guias que garantirão a perfeita proporção entre olhos, boca,

nariz, ângulos? Experimentando o traço livre, assignificante, riscar até que a figura salte do suporte para, só então, começar a varrer o caos e perscrutar a figura pode ser uma forte estratégia de subversão da estrutura do desenho passo-a-passo.



Exemplos de linhas de estrutura utilizados no passo a passo da criação de personagens.

Não que seja inconcebível girar a imagem no plano espacial livremente, mas a dependência dos esqueletos e linhas de referência, enclausuram a espontaneidade do

traço, e terminam por adequar o risco ao esqueleto em vez de deixá-la escorrer como vianda.

Na exploração do diagrama como movimento da (des)construção de personagens femininas, as figuras não obedecem a uma estrutura processual rígida e sequencial, mas “se erguem e se alonga, afinam-se desmesuradamente, livres de toda coação” (DELEUZE, 2007B, p.18) mediante um lançar-se no esboço impunemente. O atletismo do risco movimenta a figura, violentando o contorno sem pulverizá-lo, mas deixando entrever suas rasuras, sua sujeira. Movimento esquizo que desenha a personagem sem esconder a rasura problemática do caos que a originou.

Entre os riscos da personagem, repetidos em cada quadro, há apenas o fato em comum, ou seja, as sensações capturadas e expressas, os disparos, a traição, o caos-germe. É, contudo, ainda uma personagem, só que criada a partir de um processo catastrófico, e ligada em suas nuances por intensidades e sensações que aparecem aqui e acolá como ruídos do traço, algo que suja e desfigura parcialmente a personagem, denunciando sua falta de rigidez, o jogo de forças de seu processo construtor, resquícios do momento de luta contra o sistema de grades e esqueletos. A exposição da ação de forças é apenas produto dos níveis de sensações gerados no processo do caos-germe, e são esses visíveis estilhaços de combate que movimentam a figura e produzem o momento pático. Todavia, como bem aponta Deleuze;

Essa operação só é possível se a sensação desse ou daquele domínio (aqui a sensação visual) for diretamente capturada por uma potência que transborda todos os domínios e os atravessa. Essa potência é o ritmo, mais profundo que a visão, que a audição etc. (DELEUZE, 2007, p.49)

Isso, contudo, nós já sabíamos. Fala-se de Leitmotiv, e percebe-se que este não é algo posterior ao processo de esboço, mas se manifesta concomitante a ele. O ritmo guia tanto a construção do risco quando o risco da construção, ou seja, tanto o desenho de seus traços quanto os traços que a movimentarão dentro da história. É uma questão se captar as sensações produzidas no caos-germe, deixar a figura falar mais que tentar impô-la um estereótipo qualquer.

É talvez na própria desclausura do movimento criador que se pode lutar contra todos os clichés os quais a superfície já se encontra investida no momento de nosso confronto. Explorar o contorno em suas extra-potencialidades até que o subjétil nos traia, e de tal golpe, a personagem nos confronte com seu transbordamento, que é impensável, poeira cósmica do pensamento, fragmentos do fora.

Tomo como exemplo o processo de risco da artista Rebecca Suggar, que opera o risco de suas personagens no diagrama das linhas sinuosas, múltiplas e reverberantes que violentam os contornos e priorizam, em detrimento de linhas rígidas e estruturadas, o movimento e a sensação do traçado solto.



Riscos, desenhos de personagens por Rebecca Suggar. Retirado de seu instagram @rebeccasugar

O desenho dos corpos são traçados como risco, não como estrutura. Libertos de um esqueleto rígido, esquemático, recoberto por uma carne dura que o recobre e não o transgride. Os corpos traçados por Rebecca Suggar é a indiscernibilidade da vianda onde, “o corpo também possui ossos, mas os ossos são apenas estrutura espacial” (DELEUZE, 2007B, p.29). O corpo riscado no diagrama de Suggar deixam de ser sustentados pelos ossos, e a carne torna-se acrobata-subjétil. “A vianda é esse estado do corpo em que a

carne e os ossos se confrontam localmente, em vez de se comportarem estruturalmente” (DELEUZE, 2007B, p. 30).

Entre movimentos de redemoinhos, ondas, cabelos em fulgurações insistentes, membros alongados, curtos, riscados, o jogo do diagrama é um jogo de sensações múltiplas, investida sobre um subjétil que se sabe traidor. Precisa-se destramá-lo assumindo o risco de não enclausurar o risco.

Seguindo apenas o rastro da personagem feminina, o transbordamento abissal onde se joga e se lança como projétil a procura de um corpo improvável, seguido por um leitmotiv que guia o desenho. “Esse desenho é, portanto, a busca de um corpo, um corpo a porvir...” como o corpo, esse desenho “não pôde até o momento ser identificado” (BERGESTEIN, DERRIDA, 1998, p.64). Desenho do entreato diagrama-figura.



Riscos, desenhos de personagens por Rebecca Suggar. Retirado de seu instagram @rebeccasugar

Pensar a (des)construção do risco da personagem como uma estratégia de diagrama deleuziano, é uma maneira de operar a figura por uma via que, forçada desde os traçado mais inicial, pode exprimir em sua traição uma linguagem que até então não se exprimia habitualmente. Uma mancha, um corpo, movimentos de membros, interações

entre riscos e mais riscos sobrepostos, como os de Rebecca Sugar, mas também por diversas outras estratégia diagramáticas esquizos porvir.

Outra artista que podemos citar para exemplificar essa estratégia de desenho de personagens a partir do diagrama é a cartunista Laerte. Seu processo de estudo da figura humana busca captar as linhas de força mais resistentes nas sinuosidades que formam a figura desfigurada. Linhas de forças que captam apenas as sensações do corpo referente (laerte trabalha com modelos vivos), e se dispersam num emaranhado de riscos que podem tanto se estender para uma figura aos poucos mais trabalhada quanto se encerrarem nas nuances dos esboço diagramático.

Esse risco livre, caótico, quando pensado como uma estratégia subversiva na criação de personagens, visa mais que estruturar uma figura referente ao modelo humano através de esquemas pré-concebidos de construção, mas vai aos poucos construindo a figura a partir da captura de sensações, da intimidade com a expressão do traço. O risco diz, a mão se deixa levar, a prioridade é a captura de sensações, são elas que guiarão o processo de (des)construção da personagem.

Laerte assume o risco como devir. O risco quase que nem tanto figura, nem muito abstração completa. O diagrama fende cabeças. Procedimento Nietzscheano de filosofar com o martelo, subvertido no traçado *squizzo* de desenhar com o carvão. Que importa limpar as rasuras? Tudo se passa como se a coisa pronta e a coisa em processo permutasse irresolutamente diante de nosso olhar. É tudo risco, processo de entrega ao traço.

Essa entrega ao risco permite que possamos pensar a personagem pelo viés transbordante do feminino, a subversão da língua, a desobediência indecível que, nem se tranca em uma estrutura definida onde se normatiza altura, peso, categorias, verossimilhanças, funções, estereótipos... Também não se converte em pura abstração, mas se nega a pertencer a uma dicotomia do traço, mantém-se desenho, mas nem tanto, mas sim, mas tampouco.

O diagrama (des)construtor do risco, é um movimento de transbordamento do feminino contra a rigidez da estrutura. Que impõe a identidade do traço em sua semelhança, a semelhança da personagem com suas diversas ocorrências em cada quadro, em cada ângulo, em altura, largura, nariz, boca, função, personalidade. A estrutura da identidade universal, onde o feminino tem um lugar sob os olhos do pai.



Desenho de figura humana a partir de modelo vivo da artista Laerte.



Desenho de figura humana a partir de modelo vivo da artista Laerte.

A terceira via libera a figura menos para abstraí-la sob o caos frenético do diagrama, que para expatriá-la, torna-la nômade na superfície, deslizando viva quadro a quadro. Ao “fim” do processo, a personagem enlouquecida/fôrçada a libertar-se de suas/nossas clausuras, transborda o compasso do *leitmotiv*, bem como a separação das etapas processuais de construção de personagem. O passo a passo é substituído pelo jogo

caos-figura, indecidivelmente deslizando pela superfície do quadrinho e desconstruindo as dicotomias figura/fundo, esboço/arte-final, vida interior/design de personagem, actante/ator. Torna-se uma zona indiscernível de Personagem-esboço, esboço-personagem.

Um segundo momento de conflito “linhas do passo a passo” x “caos do diagrama”, se mostra no momento de limpeza, momento de intimidade mão-risco, onde a personagem começa a surgir. Todos os modelos começam a surgir como mar de clichês de onde é preciso saltar e é neste momento que a personagem se mantém subjétil: momento da traição. Saltar dos clichês que conectam o desenho a ideia de personagem, momento enlace risco-leitmotiv. Persistir na traição, na subversão, fuga insistente dos clichês é o que tornará a personagem subjétil. Em vez de nos perguntarmos ao longo do processo “O que ela é?” ou “que tipo de personagem está surgindo desse processo?”, a prerrogativa da dúvida precisa pairar como uma sensação flutuante. Ela não é, tampouco é um tipo. Perguntemos “o que ela destrói?” e as linhas de forças traem a adequação para seguirem no salto, no transbordamento, na constante quebra de padrões, de funções, de modelos e de estereótipos.

Na operação parricida da personagem, não basta apenas conferir um discurso prodigioso nos balões de fala, ou pensá-la como oposição à personagem masculina. É preciso que, como desenho artístico, o caótico e transgressor diagrama que desconstrói a personagem exploda de seu traço, de seu risco e rompa com as facetas hierárquicas do desenho, liberando a personagem da representação e produza um corpo que não é estrutura óssea firme, produto finalizado de uma estrutura passo-a-passo, mas um fluxo.

Mais ou menos temperados, a audácia é manter o caos do diagrama nas reentrâncias da figura, contaminando um e outro, e deslocando-se para um outro olhar, outra perspectiva, outro pensamento, um impensável. Vir-a-ser do desenho.

Os transbordamentos aos quais me debrucei visaram elucidar os percursos esquizos por onde nossa estratégia (des)construtora pretende deslizar. Território desterritorializado onde não se caminha com estabilidade, mas por onde a traição do subjétil fatalmente nos lança.

As personagens femininas apresentadas, bem como os diagramas operados pelas quadrinhistas moleculares, nos permitem pensar esse feminino como *différance* que rasura e desestrutura. Mais que um conceito de mulher, ou do feminino, me interessa pensar e (des)construir a personagem feminina como transgressão do hegemônico, ausência, fantasma, simulacro desobediente, subjétil traidor que transita fora da presença

do pai. O outro infinitamente outro. Onde não se possa mas falar eu, pois o eu tronou-se um rastro, um rasgo no canto da folha, aquilo que se chama eu me traiu.

Resta-me nessa jornada debruçar-me na atividade laboral da (des)construção da personagem-subjétil, munida do transbordamento do feminino, do leitmotiv transgressor e da queda abissal na sopa-caos-germe do diagrama temperado. O risco porvir é delírio anárquico, mais que licença poética. Forcemos, ou melhor, dancemos.

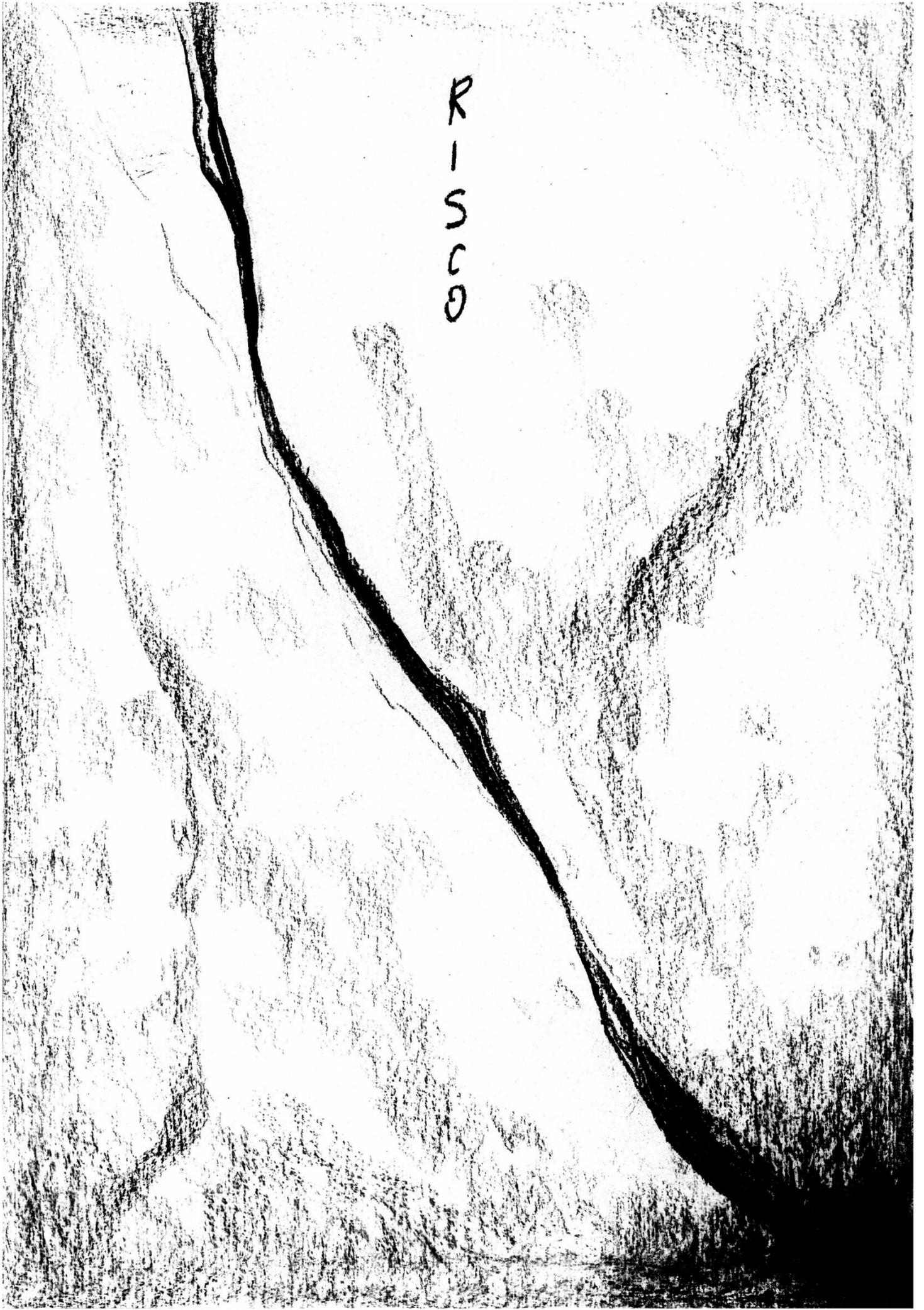


3.

RISCO:

Delírios Anárquicos

R
I
S
C
O



Risco não é apenas licença poética
Risco é embate poético, experimentação
estética, desmonte de estrutura.
Delírios anárquicos
Vida dura

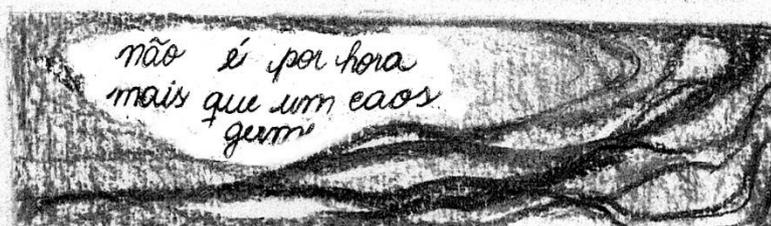
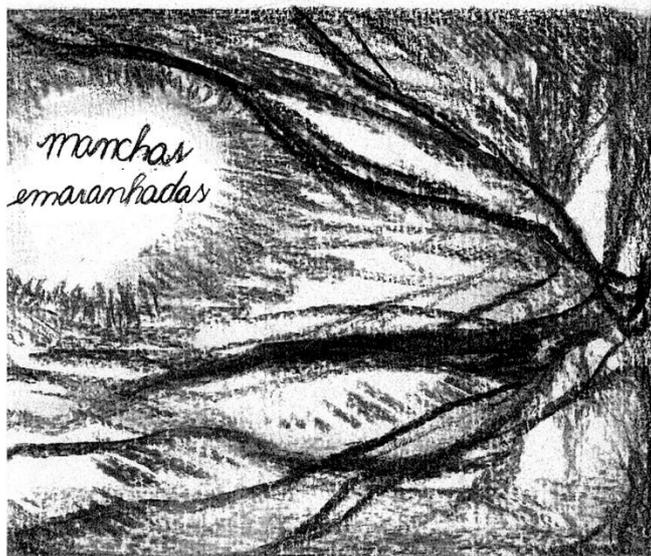
Risco também é escritura
Do tipo parricida,
traçado transbordante
incessantemente fuga de centro

Estilho fragmentado
flexionado [x]
feminina
x

Risco não é apenas licença poética
É experiência criativa e contestadora da
criação de uma personagem.
Pensar um processo sem margem
Fora
lançada louca qual projétil

Delírios anárquicos
Vida dura
Risco é traição de subjétil





Sou risco. Um movimento ou
multiplicidades de movimentos
livres, involuntários.

A mão risca sem guia,
traçando marcas e zonas

explora
um espaço
impenetrado
que, por
enquanto
apenas
risca

ele sugere...

possibilidades de
fato. De ritmos, de
entonação
e de
corpo

Nesse processo te perscruto, te
invado e conheço seus reflexos

as forças
mais
imponentes
criaram
seus
lances

É o jogo dessas forças são
percebidos nos múltiplos riscos,
nas manchas indelévels, supõe tujo



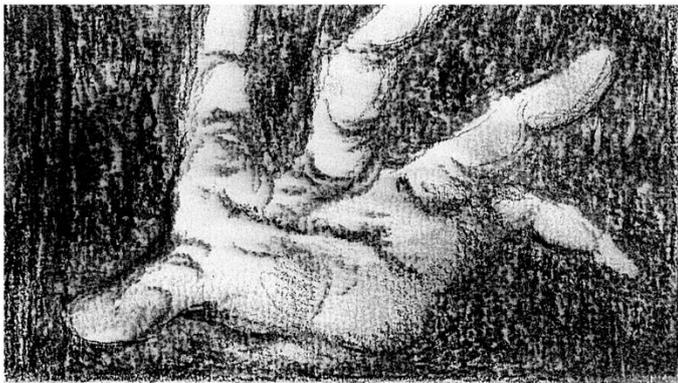
Surrado.

*Diagrama-risco feminino,
experiência de trambordamento.*

*Momento de contato
criativo-caótico onde
concomitantemente ao
letmotiv do risco, do
traçado assignificante, a
violência do contorno
expriime o jogo de forças*

*Esse diagrama que constrói
não age em um território livre.
Toda uma sorte de clichês fazem
no comando do traço, na polícia
das formas, na opusão do risco.*

*Enquanto
insistentemente
constrói...*



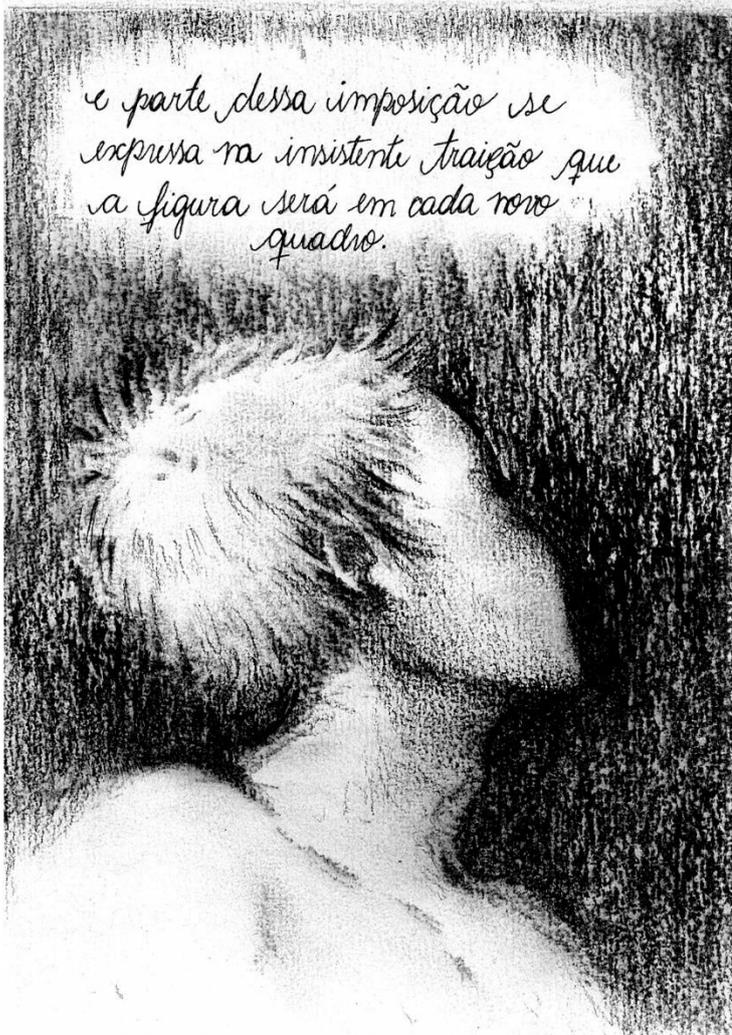
ele persegue
as forças que dispersam
o traço. Forças de risco,
de subversão.



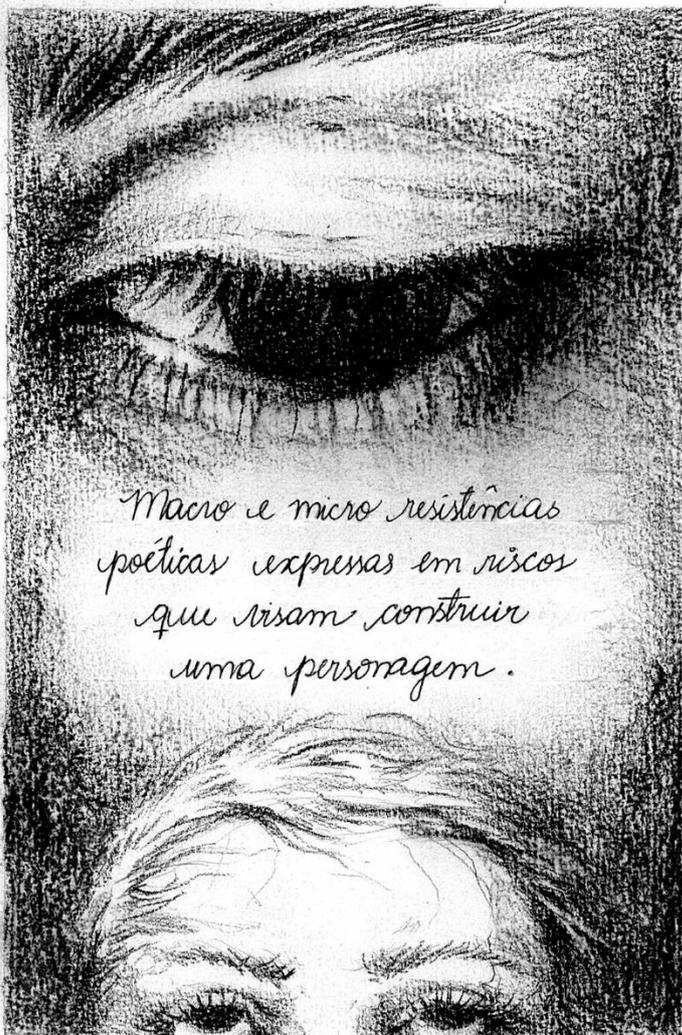
Buscando torná-las
visíveis na figura. O traço
que se deforma e reluta
em fixar-se na área de peso

É o delírio de
risco-força.
A figura se impõe
como processo de

constante
desfiguração



e parte dessa imposição se
expressa na insistente traição que
a figura será em cada novo
quadro.



Macro e micro resistências
poéticas expressas em riscos
que risam construir
uma personagem.

Assumir
o ruído caótico
da personagem
problema

e traidor

louca de
nascença. Um
desenho ruim

no
momento

de
sua

construção

construí-la
subtíl

é uma
estratégia de
desterritorializar
a
personagem

Aos
poucos o caos
germe do diagrama
vai construindo
a figura-corpo

para
criar.

mas
não...

Plexus à
espera
de

espasmos
per onde

o corpo

inturo

passa

pela boca
como vômito,
desce como
ramada.

Manifesta-se elástica
através dos núcleos
de sensações do
risco.

De repente você
também está confuso
e já não sabe mais
puxar...

mas
nunca se
perguntar o que move o
seu canto. Na ilusão
de que vibram

como
tentar
entender o
som das balizas

somente para
comunicarem-se...

A
ordem
certa
deste
discurso
confuso...



ESTRUTURA...

*busca constantemente
desmontar a estrutura
teorética*

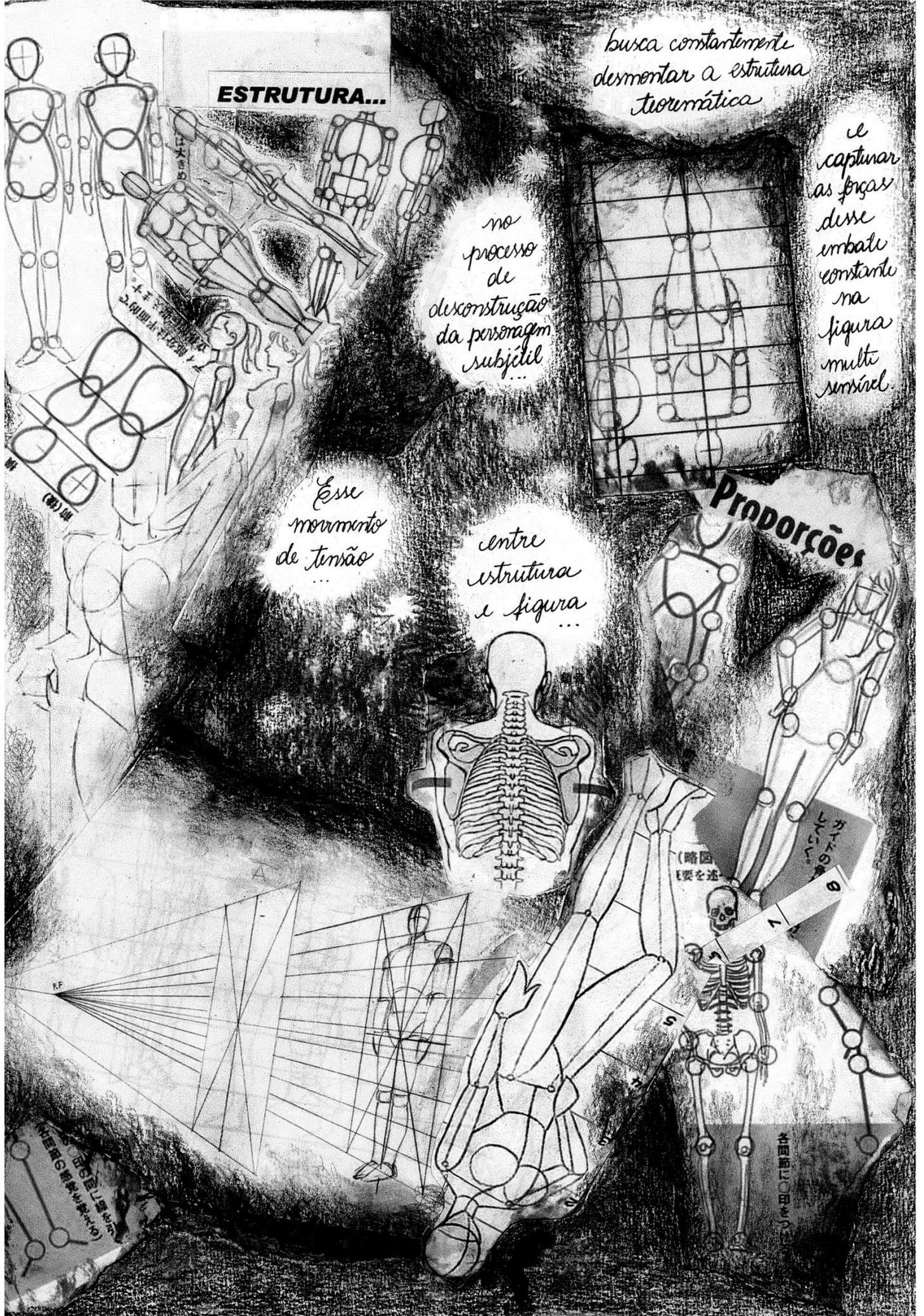
*no
processo
de
destruição
da personagem
subjétil*

*e
capturar
as forças
de
embate
constante
na
figura
multi
sensível.*

*Esse
movimento
de tensão*

*entre
estrutura
e figura*

Proporções



(略) 図

(略) 図
概要を述

1
2
3
4
5
6
7
8

各面図の中心

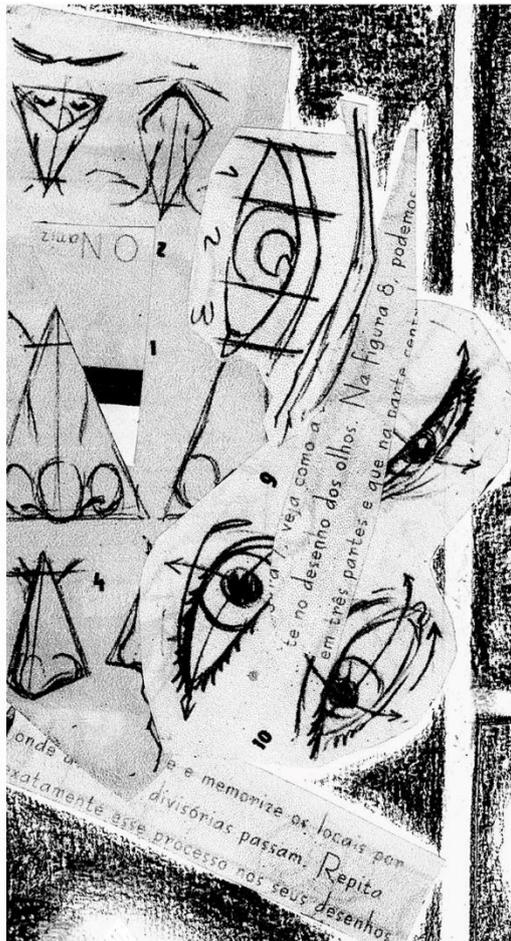
山崎 隆夫
山崎 隆夫
山崎 隆夫

Desmontá-la teoricamente, performativamente

Investigar as engaragens

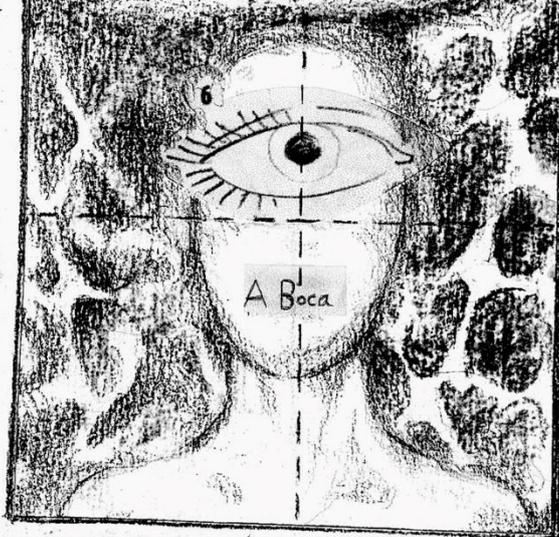
EXERCITE MAIS UMA VEZ A CONSTRUÇÃO DA FIGURA FEMININA.

Observe na figura 5 os cílios nos olhos "duros" e com distâncias iguais entre

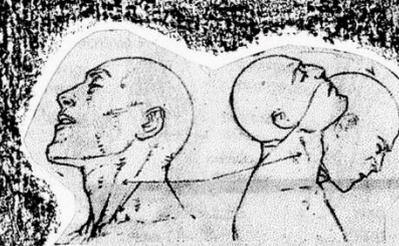


Para tal, a estrutura-esquema do processo criativo da personagem precisa ser constantemente desmontada

Perceber as linhas de força do procedimento heurístico

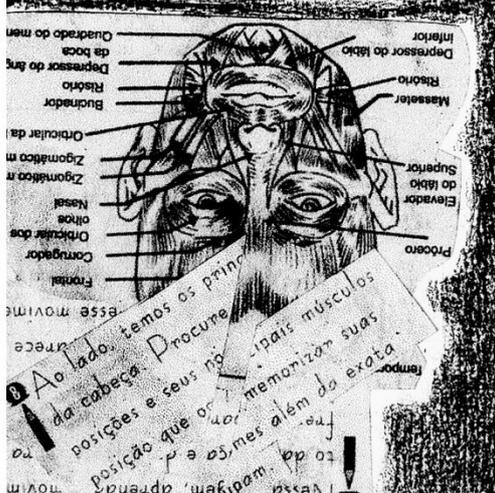


os agenciamentos que transmitem, mas também os que encluram

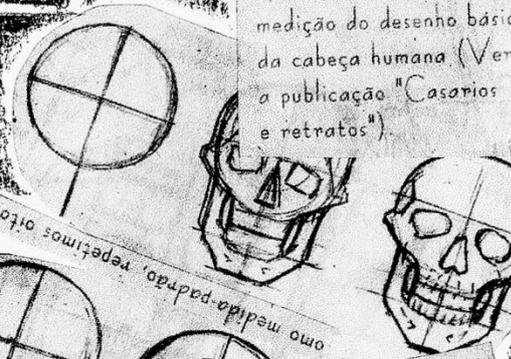


Na imagem ao lado, tem o processo de construção do crânio de frente e de lado. Procure observar e copiar aplicando as regras de medição do desenho básico da cabeça humana (Ver a publicação "Casarios e retratos").

Virar a cabeça-motor



e durante o processo desconstruir e articular as intensidades,



Observe por onde passam as linhas. Em todas as figuras divididas em oito cabeças.

Ao lado, temos os principais músculos da cabeça. Procure observar as posições e as opções de movimento. Nesta ordem, aprenda a desenhar a cabeça e o rosto. Não se esqueça de memorizar suas posições e as opções de movimento. Nessa ordem, aprenda a desenhar a cabeça e o rosto. Não se esqueça de memorizar suas posições e as opções de movimento.

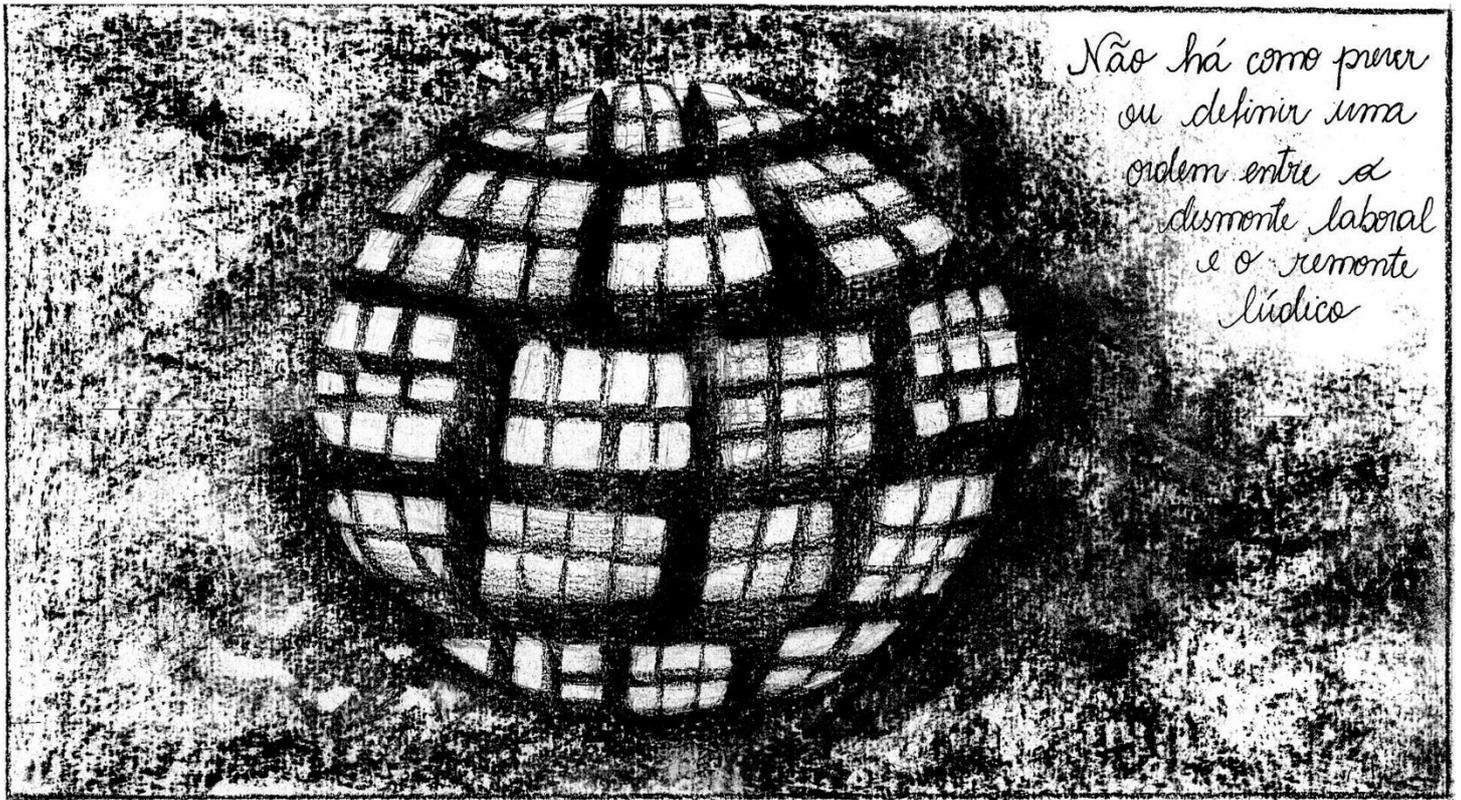
Intensidades da personagem

A obra
artística
é
máquina
de
expressão

Desmontar
as estruturas
didáticas de
criação de
personagens
é estratégia
esquiza

que nos
faz descobrir
os efeitos de
realidade dos
agenciamentos
e linhas de
força da
personagem

Fragmentação
laboral
e
delirante



Não há como prever
ou definir uma
ordem entre o
dismonte laboral
e o remonte
lúdico



mas apenas
que...



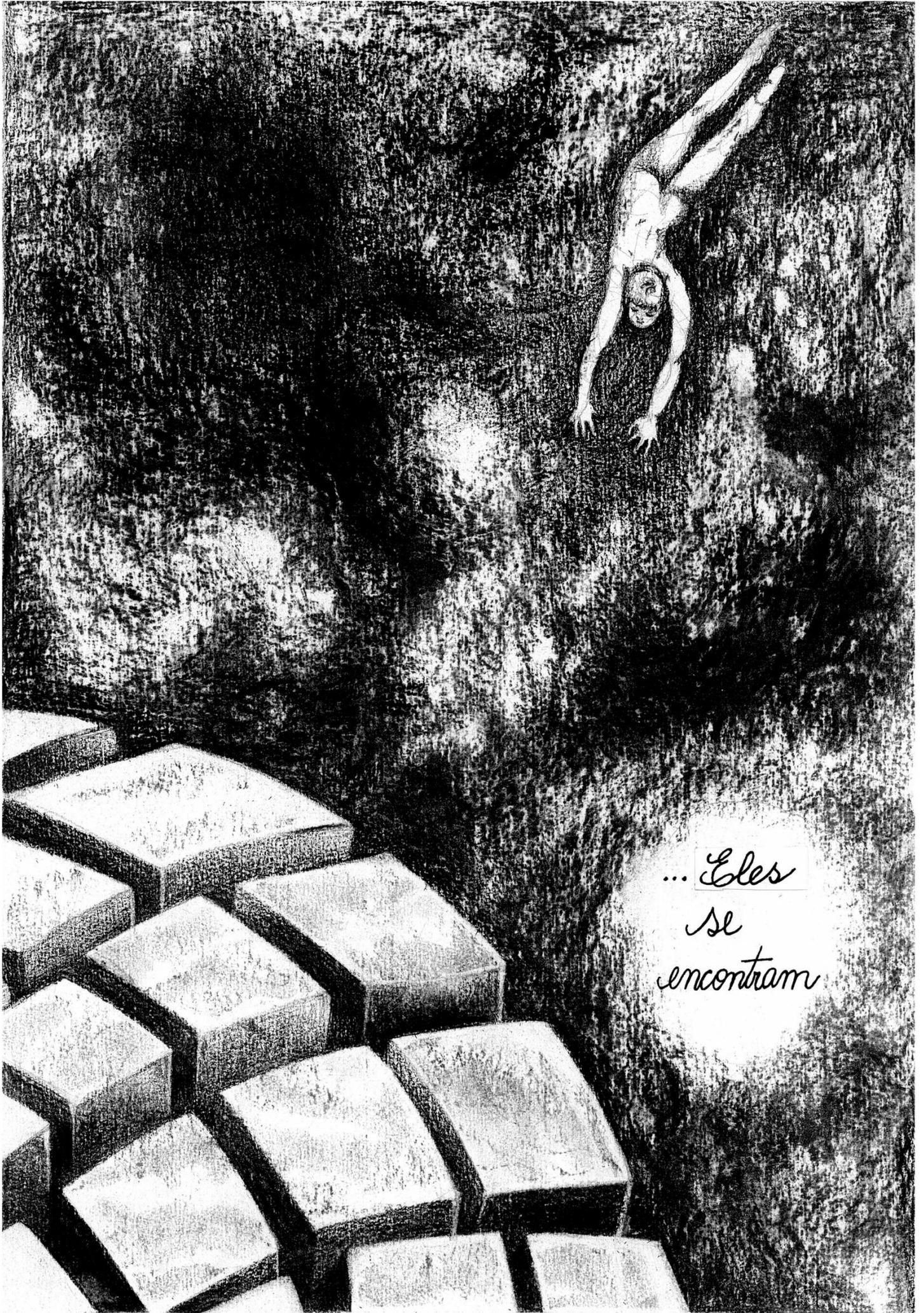
em algum
momento



do experimento.



Sub
ver
si
vo



... Eles
se
encontram



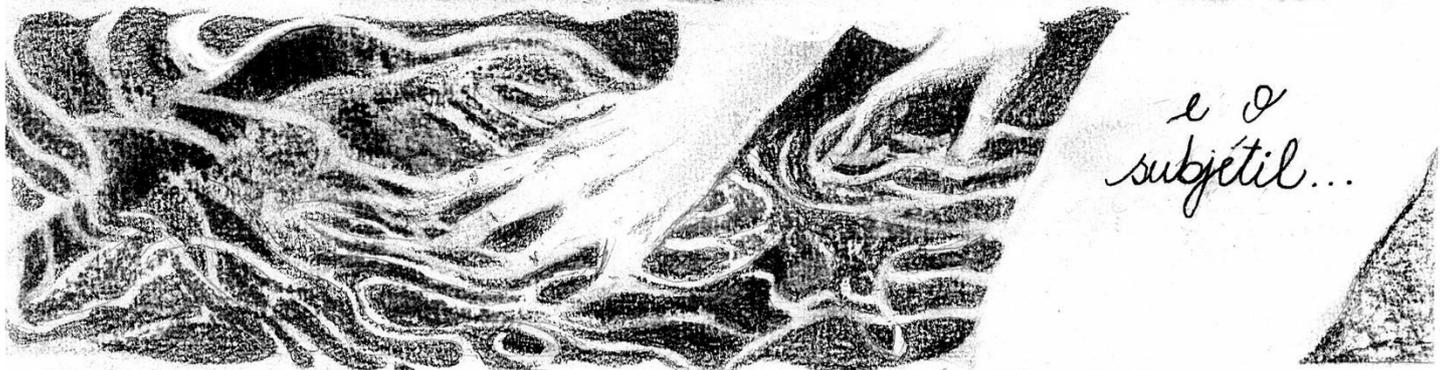
Talvez não
no momento
de sua criação,
mas em
algum
momento



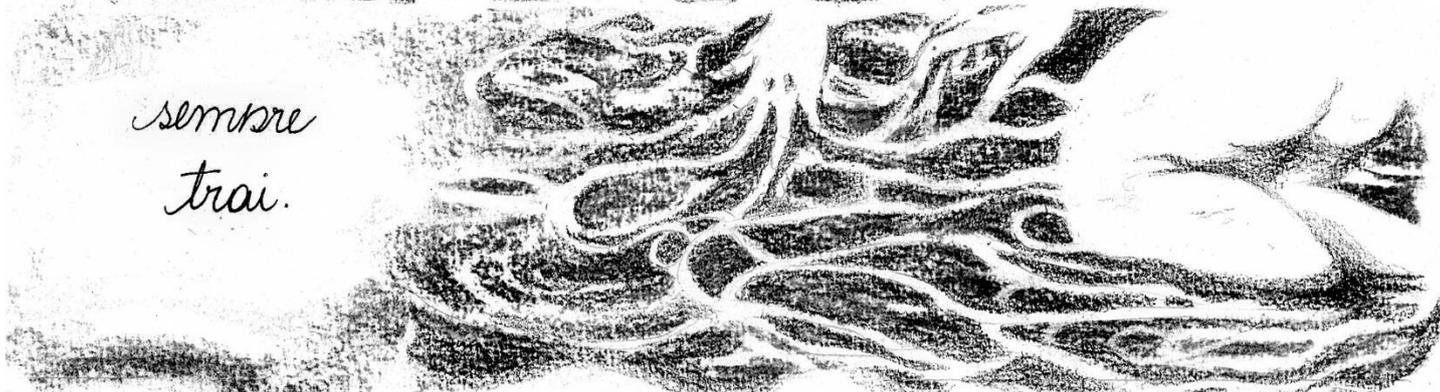
Pois mesmo
que parida
do caos
germe



uma personagem vibra em sintonia
com seu
motivo



e o
subjetil...



sempre
trai.

Seu motivo vibra no disparo espasmódico do risco



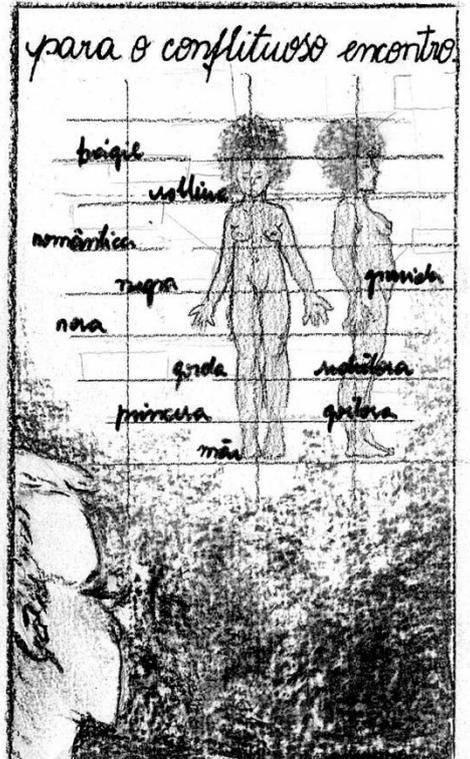
Desenho traído,
risco em (des)construção;



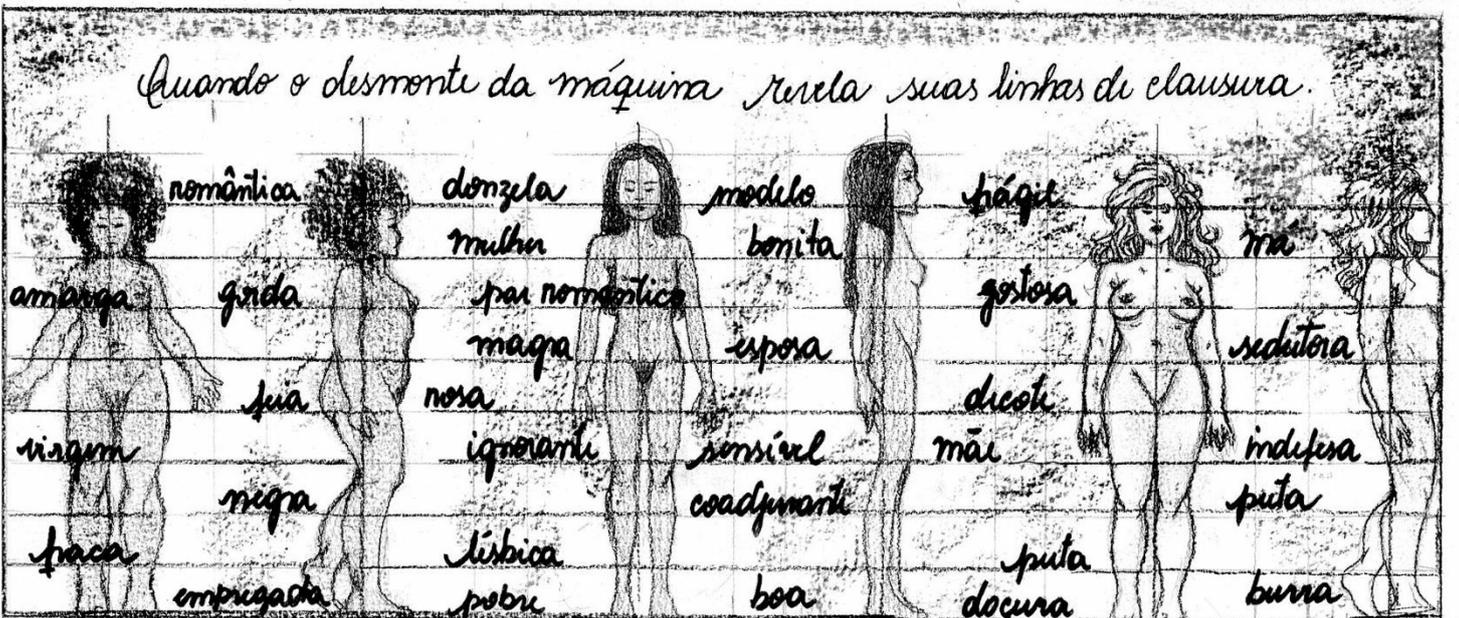
momento suspício...



para o conflituoso encontro



Quando o desmonte da máquina revela suas linhas de clausura.





Eu em qualquer momento do processo em que nos pergun-
tamos...



"O que ela é?"



em vez de nos perguntarmos "como se movimenta?" ou "o que destrói?"



Armadilha sagaz
Os clichês e modelos escorrem pelo risco buscando sua clausura.

"Quê?"

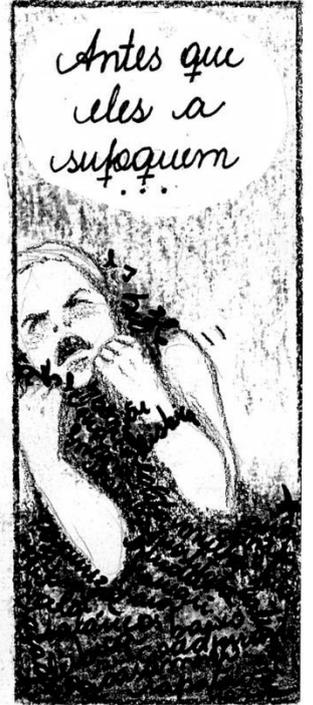


Transformar a personagem em um feito...

"AH!"



reconhecer a qualidade. alunda-la no mar de engodos previsíveis.



Antes que eles a supõem...



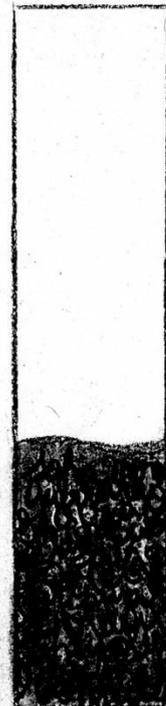
é preciso...



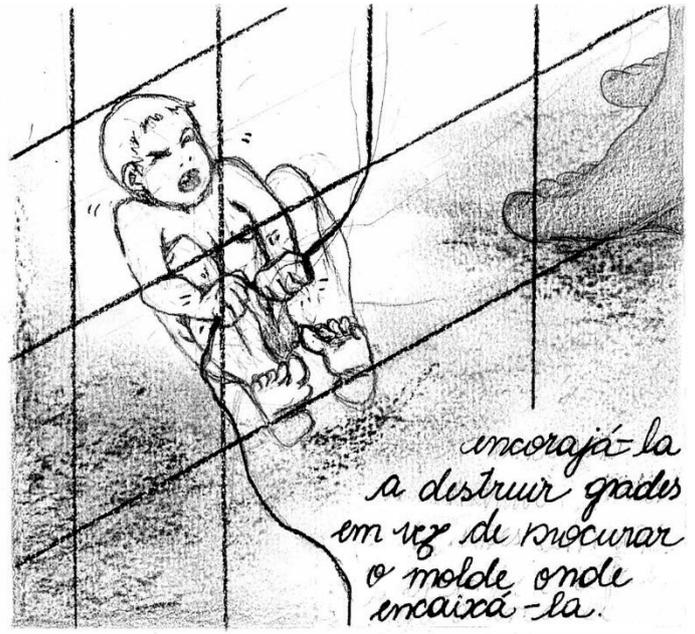
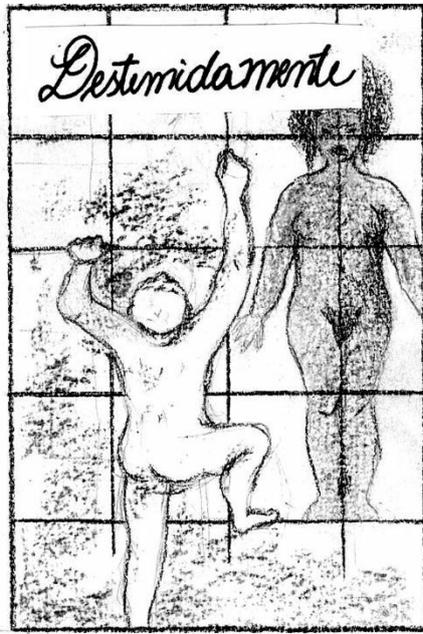
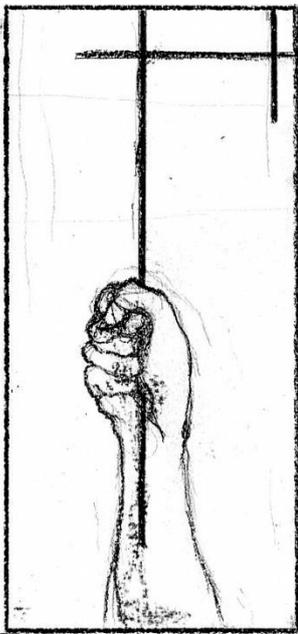
forçá-la...



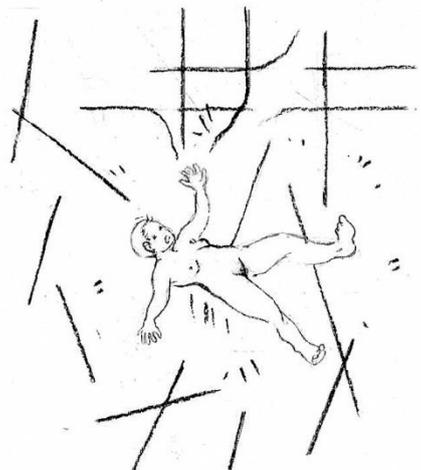
a...



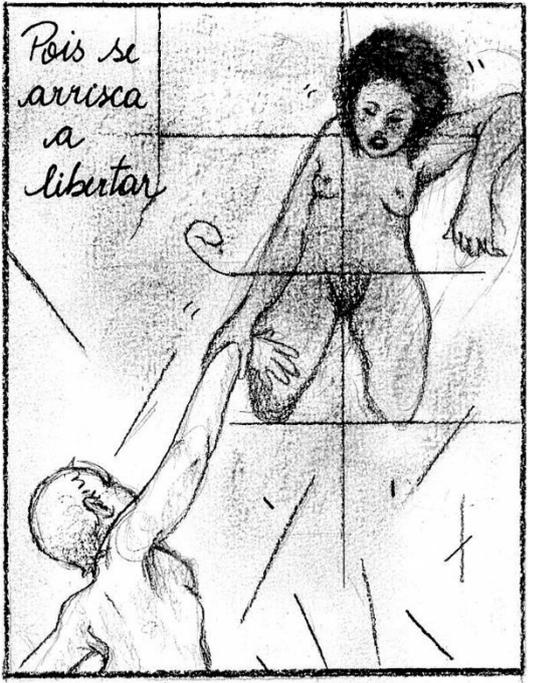
trair



incorajá-la a destruir grades em vez de procurar o molde onde encaixá-la.



sendo risco, deixá-la risco correr.



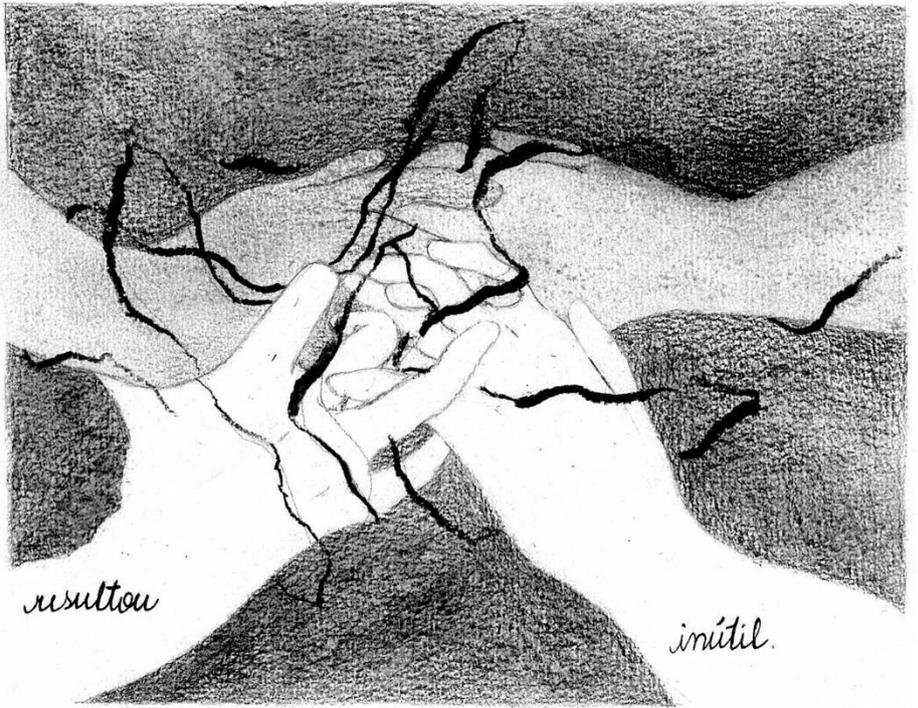
Liberta seu corpo, seu risco das tantas opressões "grids" e tipos. É sua rebeldia é risco que contamina a liberta os próprios clichês de suas clausuras.



que tipo de personagem feminina...

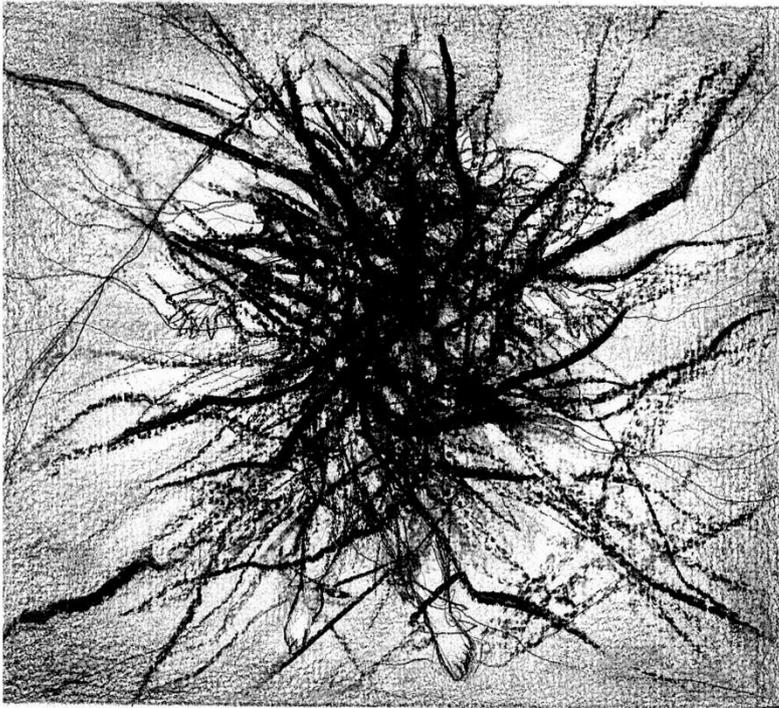
ela é?

esta pergunta já não surge

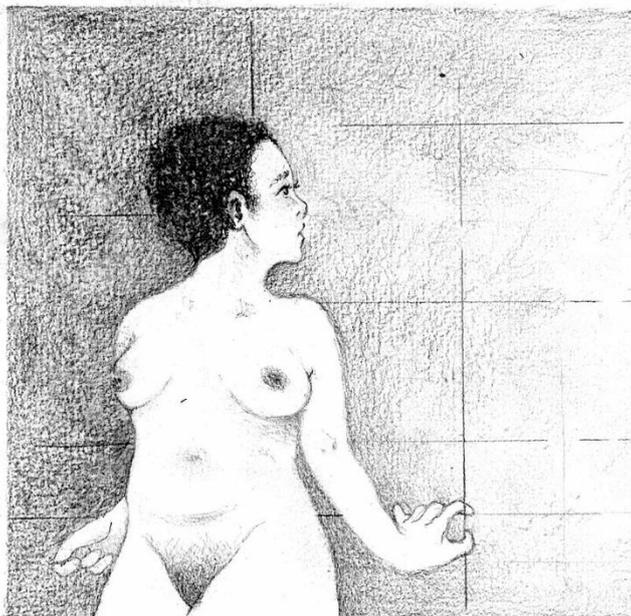
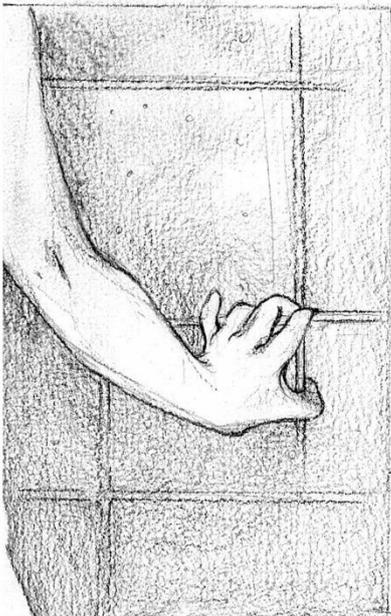


resultou

inútil.



*No movimento insistente de
traicão, não existe mais o
que ela é ou que tipo é.*



*A clausura
é desmontada
para dar
razão as
multiplicidades
e singularidades
meditativas
do leitmotiv
vigilante.*

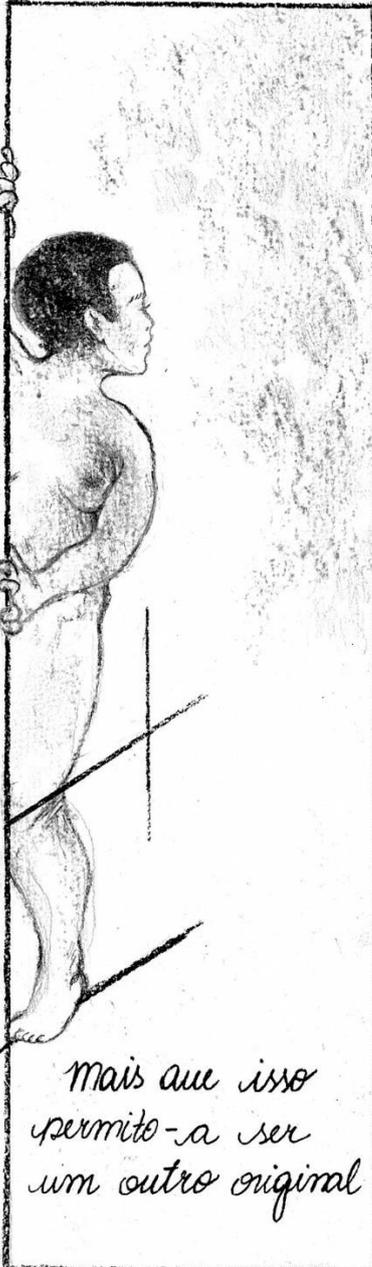


Como que seu
Buda, que de olhos
fechados é vigilante
do claro enigma.
A vigília é o
mais sutil
relaxamento

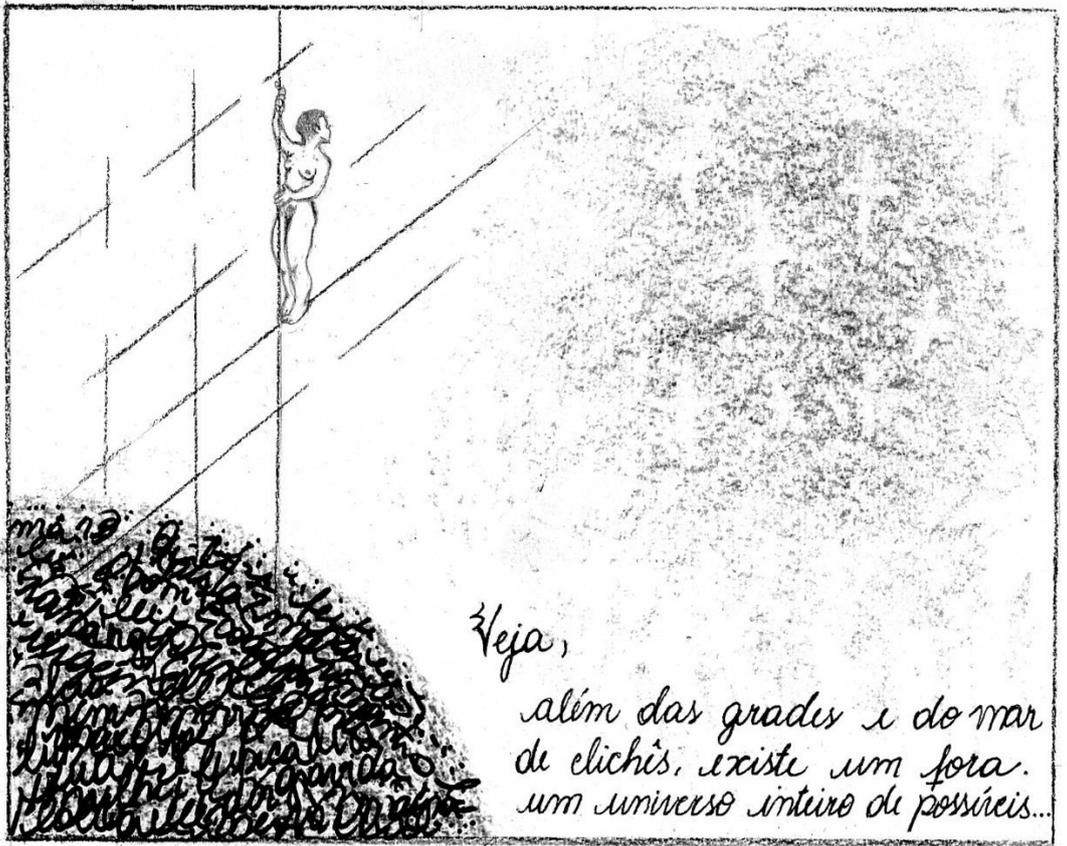


Mantenho-a
em constante
vigilância

Vigília imminente



Mais que isso
permite-a ser
um outro original



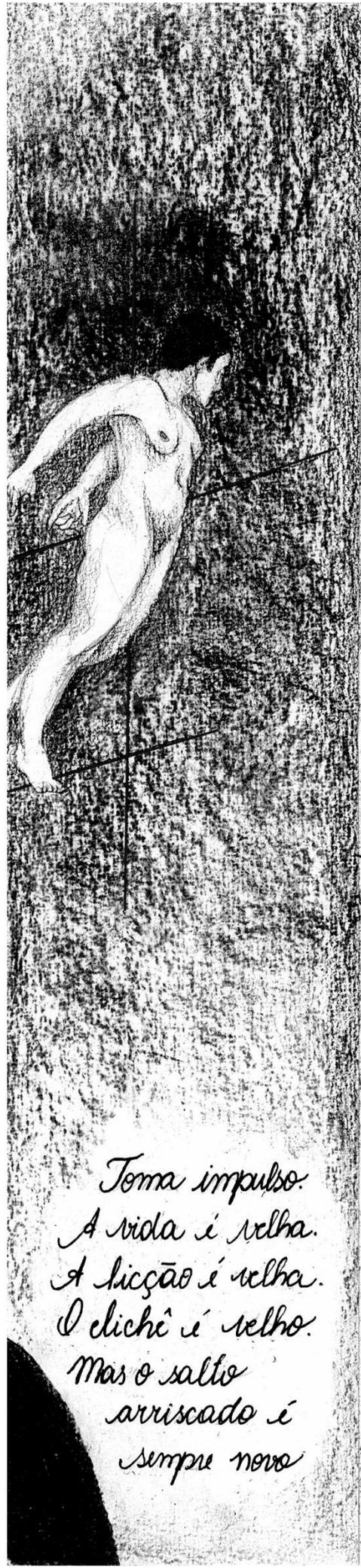
Veja,

além das grades e do mar
de clichês, existe um fora.
um universo inteiro de possíveis...



esperando
apenas

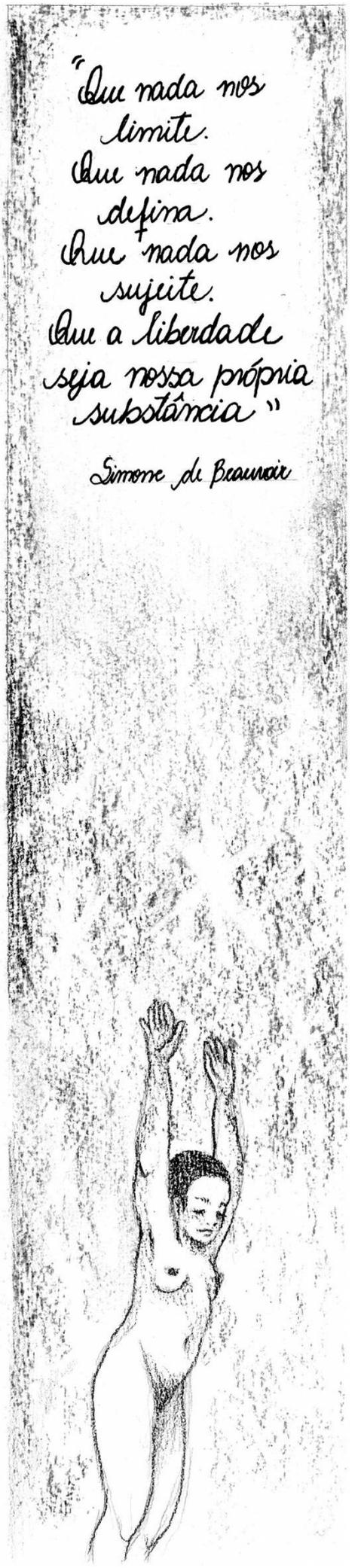
um salto
arriscado



Toma impulso.
A vida é velha.
A lição é velha.
O clichê é velho.
Mas o salto
arriscado é
sempre novo



Salta e
vai ser
gauche
na trama.
Salta sempre
que possível,
sempre que
difícil.
trai.



"Que nada nos
limite.
Que nada nos
defina.
Que nada nos
sujete.
Que a liberdade
seja nossa própria
substância"
Simone de Beauvoir

Que a personagem,
o tipo subverta,
o risco embouqueça,
e feminina seja,
muito além do
que deseja,



ou seja,
delire,
transborde.

SURF DE POSSIBILIDADES

No desmonte da estrutura maquina do quadrinho, cada engrenagem pode ser explorada como possibilidade de transbordamento, de transgressão, pois cada peça é projétil que produz afetos, perceptos e reproduzem, ou produzem, discursos. Creio ter explorado essa engrenagem esquecida e possibilitado a abertura de uma desmonte, um olhar sobre a personagem de quadrinhos como sendo bem mais que um tipo, e seu processo de construção bem mais do que traçar linhas de proporção para criar uma figura assimilável. Pensar cada risco como carregados de significados e cada traço como carregados de estereótipos e clichés é a constante vigília e a consciência da importância de transgredir. Muito mais que representar, a personagem-subjétil apresenta. Mais do que construção, esse processo é uma desconstrução.

Busquei trazer um pouco das reflexões teóricas que desenvolvi nesse período para a minha poética, por crer que o movimento de pensar e experimentar andam entrelaçados na arte. E pretendo continuar nessa experimentação laboral. Sopa primordial onde me afundei sem volta.

Tenho consciência do caráter embrionário deste assunto, posto que, de caráter imanente, ele não poderia ser menos que uma vida. Mar de substâncias criativas possíveis que se contorcem em líquido revoltado. Neste momento de conclusão, recuo como maré rasa, fecho o livro e mantenho-a calma. São os ventos acadêmicos futuros que anunciarão novas temporadas de maré alta, onde se poderá surfar impunemente pelas possibilidades de transbordamentos do transbordamento, desmonte sobre desmonte.

Esta pesquisa percorreu sobre transbordamento visando transbordar, mas se transbordará de fato são os desdobramentos outros que dirão. Um mar de possibilidades se abrem. Quem anseia surfar nas dobras abre um sorriso.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Sérgio Pereira. Sobre a Subjetividade Fora de Si. Sapere Aude: Belo Horizonte, v.4 - n.7, p.79-113 – 1º sem. 2013.
- ARISTÓTELES. Poética. São Paulo: Edipro, 2011.
- BEAUVOIR, Simone de. O segundo Sexo. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BETH, Era. A Luz da Deusa. Rio de Janeiro: Nova Era, 2008.
- BORDO, Susan R. JAGGAR, Alison M. Gênero, corpo e conhecimento. Rio de Janeiro: Record: Rosa dos Tempos, 1997.
- BRANDÃO, Roberto de Oliveira. As figuras de linguagem. São Paulo: Ática, 1989.
- BUTLER, Judith. Problemas de Gênero: feminismo e subversão da identidade. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2015.
- CASANOVA, Vera. Um Encontro. In. EYBEN, Pedro. RODRIGUES, Fabrícia Wallace (org.). Derrida, Escritura & Diferença no limite ético-estético. Vinhedo: Horizonte, 2008
- CARROL, Lewis. Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.
- COMPAGNON, Antoine. O trabalho da citação. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1996.
- CONTINENTINO, Ana Maria Amado. A alteridade no pensamento de Jacques Derrida: escritura, meio-luto, aporia. Tese de Doutorado. Orientador: Paulo César Duque Estrada, 2006.
- DARDEAU, Denise. Jacques Derrida: Da linguagem a escritura, da escritura como transbordamento. Ensaios Filosóficos, Volume III - abril/2011
- DERRIDA, Jacques. Margens da filosofia. Campinas: Papyrus, 1991.
- DERRIDA, Jacques. A escritura e a diferença. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- DERRIDA, Jacques. A Farmácia de Platão. São Paulo: iluminuras, 1997.
- DERRIDA, Jacques. BERGSTEIN, Lena. Enlouquecer o Subjétil. São Paulo: UNESP, 1998
- DERRIDA, Jacques. Posições. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.
- DERRIDA, Jacques. Esporas: Os estilos de Nietzsche. Rio de Janeiro: NAU, 2013 A.

- DERRIDA, Jacques. Gramatologia. São Paulo: Perspectiva, 2013 B.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Kafka: Por uma literatura menor. Rio de Janeiro: Imago, 1977.
- DELEUZE, Gilles. Diferença e Repetição. Rio de Janeiro: Graal, 2ªed., 2006A.
- DELEUZE, Gilles. Lógica do sentido. São Paulo: Perspectiva, 2007A.
- DELEUZE, Gilles. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007 B.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. Mil Platôs vol.5. São Paul: 34, 2012.
- DRUMMOND, Carlos. A Rosa do Povo. Rio de Janeiro: Record, 2008.
- EISNER, Will. Narrativas Gráficas. São Paulo: Devir, 2013.
- FREIRE, Maria Continentino. Escritura: desconstrução da linguagem em Derrida. Dissertação de mestrado. Orientador: Paulo Cesar Duque Estrada, 2010.
- GUIMARÃES, Rodrigo. Os estilos de Nietzsche dobre os nomes da “mulher”. Cadernos ESPUC. Belo Horizonte, nº28, 2016.
- GINSBERG, Allan. Uivo e outros poemas. Porto Alegre: L&PM, 2010.
- GRAVETT, Paul Palestra Quadrinhos Ingleses. Rio Comicon International. Rio de Janeiro, 2010. Disponível em:
<[http://www.youtube.com/watch?v=O8e6uFDWaHg&list=PL8C2E1D479A55F3D0&index1 &feature=plpp_video](http://www.youtube.com/watch?v=O8e6uFDWaHg&list=PL8C2E1D479A55F3D0&index1&feature=plpp_video)>
- HADDOCK-LOBO, Raphael. Considerações sobre “posições” de Derrida. O que nos faz pensar, nº 21, 2007.
- HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.
- IRIGARAY, Luce. A questão do outro. Labrys: Estudos Feministas. tradução: Tania Navarro Swain. Nº 1-2, julho/ dezembro 2002.
- KADOTA, Neiva Pitta. A escritura inquieta: Linguagem, criação e intertextualidade. São Paulo: Estação Liberdade, 1999.
- LAERTE. Modelo Vivo. São Paulo: Barricada, 2016.
- LAURETIS, Teresa De. A tecnologia do gênero. Tradução de Suzana Funck. In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 206-242.
- LEMINSKI, Paulo. RUIZ, Alice. Afrodite: quadrinhos eróticos. São Paulo: Veneta, 2015.

- LEVY, Tatiana Salem. A experiência do fora: Blanchot, Foucault e Deleuze. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2011.
- MARIANO, Silvana Aparecida. O sujeito do feminismo e o pós-estruturalismo. Revista Estudos Feministas. Florianópolis, setembro-dezembro/2005.
- MCCLOUD, Scott. Desenhando Quadrinhos. São Paulo: M. Books do Brasil, 2008.
- MEDEIROS, Talita Sauer. As pioneiras nos comix undergrounds norte-americanos. XXVIII Simpósio Nacional de História. Florianópolis, 2015.
- NASCIMENTO, Evando. GLENADEL, Paula. (org.). Em torno de Jacques Derrida. Rio de Janeiro: 7letras, 2000.
- NASCIMENTO, Evando. Derrida e a Literatura. São Paulo: É realizações, 2015.
- NICHOLSON, Linda. Interpretando Gênero. Revista Estudos Feministas. v. 8, n. 2, 2000.
- ONETO, Paulo Domenech. A que e como resistimos: Deleuze e as Artes. In LINZ, Daniel (org.). Nietzsche Deleuze: Arte e Resistência. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.
- PÉLBART, Peter Pál. Da clausura do fora ao fora da clausura: Loucura e desrazão. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- RINET, Laurent. Quem matou Roland Barthes? São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- RODRIGUES, Carla. O sonho dos incalculáveis: coreografias do feminino e do feminismo a partir de Jacques Derrida / Carla Rodrigues; orientador: Paulo César Duque-Estrada, 2008.
- SANTIAGO, Silviano. Glossário de Derrida. Rio de Janeiro: F. Alves, 1976.
- SALIH, Sara. Judith Butler e a teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.
- SARTRE, Jean-Paul. A Idade da Razão. São Paulo: Abril Cultural, 1979.
- SCHEIBE, Fernando. Coisa nenhuma: ensaio sobre literatura e soberania (na obra de Georges Bataille). Tese de Doutorado. Orientação: Prof. Dr. Raúl Antelo. Universidade federal de santa catarina. 2004.
- SCHOLLHAMMER, Karl Erick. As práticas de uma língua menor: reflexões sobre um tema de Deleuze e Guattari. Ipotesi. v.5, n.2, p.59-70.
- SEGOLIN, Fernando. Personagem e anti-personagem. São Paulo: Cortez e Moraes, 1978.

- SILVA, Guilherme Mariano Martins da. A descentralização do conceito de super-herói paladino e a crise de identidade pós-moderna. Dissertação de mestrado. Orientador: Álvaro Luiz Hattner. São José do Rio Preto: [s.n.], 2010.
- SILVA, Valéria Fernandes da. Mangá feminino, revolução francesa e feminismo: um olhar sobre a Rosa de Versalhes. *História, Imagens e Narrativas*, nº5, ano 3, setembro, 2007.
- WOLFREYS, Julian. *Compreender Derrida*. Petrópolis: Vozes, 2012.