

O “contra-arquivo *queer*” como objeto artístico: repensando o lar

Atravessa a presente tese um *desejo de arquivo* que nasce das leituras de Jacques Derrida, a partir de seu ensaio *Mal de Arquivo: Uma impressão Freudiana* (2001) e do conceito de *archive of feelings*, ou arquivo de sentimentos, proposto por Ann Cvetkovich em seus diversos estudos em torno da ideia de um arquivo *queer*. Esse desejo de arquivo está presente, também, em artistas *queers* e LGBTs contemporâneos, algumas das quais elejo, neste capítulo, para estabelecer um nexo e uma discussão sobre lar e arquivo que evidencie a hipótese de que só é possível falar de um arquivo interessado na memória de minorias sexuais e de gênero se esse debate estiver engajado na sua dimensão arquitetural, doméstica, nas linhas que produzem a ideia de público e privado que são retraçadas e reconfiguradas por essas vivências.

Início esta reflexão trazendo os primeiros versos do poema “Falemos de Casas”, de Herberto Helder: “Falemos de casas, do sagaz exercício de um poder / tão firme e silencioso como só houve / no tempo mais antigo”. Estes versos estiveram presentes constantemente em minha memória enquanto lia o ensaio de Derrida. Logo em seu início, o filósofo nos traz a etimologia da palavra “arquivo”, a palavra grega “arkêion”. O sentido de “arquivo” vem, segundo ele, desse vocábulo que significaria “inicialmente uma casa, um domicílio, um endereço, a residência dos magistrados superiores, os arcontes, aqueles que comandavam” (Derrida, 2001, p. 12)

Segundo Derrida, na Grécia antiga, os cidadãos que possuíam poder político tinham o “direito de fazer ou de representar a lei” (Ibid., p. 12). Por terem poder legislativo e autoridade publicamente reconhecida, os documentos oficiais eram armazenados em seus domicílios. Tais figuras guardiãs das leis foram denominadas “arcontes”. Derrida destaca ainda que, fora a função de depositar os documentos oficiais em suas próprias casa, “cabiam-lhes também a competência

hermenêutica” (Ibid., p. 13). O arconte era, portanto, ao mesmo tempo guardião e responsável por interpretar o conteúdo do que guardava:

Foi assim, nesta domicialização, nesta obtenção consensual de domicílio, que os arquivos nasceram. A morada, este lugar onde se de-moravam, marca esta passagem institucional do privado ao público, o que não quer sempre dizer do secreto ao não-secreto. (É o que se dá, por exemplo, em nossos dias, quando uma casa, a última casa dos Freud, transforma-se num museu: passagem de uma instituição a outra. (Ibid., p. 13)

O arquivo é ao mesmo tempo revolucionário e tradicional. Ele reúne e reserva, fazendo respeitar a lei, “a lei que é da casa” (Derrida, 2001, p. 18). O seu funcionamento se dá a partir de um cruzamento entre o topológico (o lugar, o domicílio, a residência) e o nomológico (a lei). Já o arquivista tem a função patriárca, que abriga e dissimula. O poder do *arconte* acumula as funções de unificação, classificação e identificação, e possui inclusive o “poder de *consignação*”: “A *consignação* tende a coordenar um único *corpus* em um sistema ou uma sincronia na qual todos os elementos articulam a unidade de uma configuração ideal”. (Ibid., p. 14) O arquivo tem a força da lei, “a lei da casa (oîkos)”, “da casa como lugar, domicílio, família ou instituição”. (Ibid.: p. 18)

A própria ideia de arquivo implica, portanto, em uma verdade arquivista (ou arquivada). Ela dá corpo ao saber histórico produzido a partir do acúmulo de traços da memória. No entanto, os traços e as inscrições da memória são os eleitos pelo próprio *arconte*, que funciona como um “curador”, mas também censor. Para que a verdade do arquivo exista, é necessário que haja também “recalque” e “repressão” (“*repression*” e “*supression*”) (Derrida, 2001, p. 50).

No início do ensaio, Derrida relata que a escolha de seu subtítulo, “Uma impressão Freudiana”, foi feita devido ao potencial da psicanálise de revolucionar o que ele chama de “problemática do arquivo”. A psicanálise, de acordo com o autor, “privilegia as figuras da marca e da tipografia”. O discurso psicanalítico encena, ainda, a “escavação arqueológica”, estocando as impressões e cifrando as inscrições, “mas também a censura e o recalque, a repressão e a leitura dos registros” (Ibid., p. 8).

Para estocar as suas impressões, o arquivo requer uma estrutura que, conforme o autor observa, determina também a própria “estrutura do conteúdo

arquivável” (Ibid., p. 29). Por serem armazenados em um suporte material, o arquivo dispõe, desse modo, de uma função semelhante à da estrutura psíquica descrita por Freud e retomada por Derrida – podendo ser considerado uma “prótese de memória”, uma superfície externa, um espaço material de inscrição mnêmica.

Pessoas *queers* tendem a se acoplar a essa prótese de memória proposta por Derrida, a essa estrutura arquivica, para dar um outro caráter a ela. Ann Cvetkovich propõe o conceito de “contra-arquivo *queer*” em seu pequeno artigo intitulado “The Queer Art of The Counterarchive” (2011), com o objetivo de chamar a atenção para um crescente ativismo do arquivo *queer* (*queer archive activism*). Tal ativismo insiste, segundo Cvetkovich, que o arquivo não ocupa somente a função de depósito de objetos, mas também atua como um recurso que “sai do armário” (“comes-out”) para o mundo (Cvetkovich, 2011, p. 32), extrapolando os limites entre os domínios público e privado. Segundo sua reflexão, “o ‘mal de arquivo’ é catalizado por um silêncio negligenciador, e pela estigmatização das histórias *queers*, [sendo] uma força com um poder particular, ecoando a ferocidade e a perversidade do desejo sexual” desta comunidade (Ibid., p. 32)¹.

O contra-arquivo *queer* desconstrói a faceta do arquivo-arca, que Derrida vai regatar do inglês “ark”, o baú. Segundo Derrida, a arca simboliza também: “o armário, o cercado, a cela da prisão, o reservatório”. O conceito de contra-arquivo *queer* é a disrupção do arquivo, é o arquivo fora do armário. É o *coming-out* do arquivo. É quando se tiram as fotos escondidas do baú guardado em sótãos, porões, no fundo dos armários, debaixo das camas, dentro de livros antigos. Desse vasculhar, dessa bagunça, surgem das profundezas arquivicas o *queer* do arquivo – os seus restos. Os amores, os modos de estar junto, os lares efêmeros em forma de beijos ilícitos em velhas fotografias em preto e branco.

No livro *The Archive of Feelings* (2003), Ann Cvetkovich sugere que o contra-arquivo *queer* é também um “arquivo de sentimentos”, exemplificando-o

¹ “the ‘archive fever’ catalyzed by the silencing neglect, and stigmatization of queer histories, is a particularly powerful force, echoing the ferocity and perversity of queer sexual desire” (Tradução livre)

através do Lesbian Herstory Archives, que começou como uma casa que abriga a maior coleção de materiais de lésbicas (e para lésbicas) e sua comunidade². Conforme descreve Cvetkovich, o LHA foi concebido mais como um espaço de produção de comunidade do que uma instituição de pesquisa, e a intenção principal da sua criação era de proporcionar um “espaço seguro” [*safe space*] para os documentos pertencentes a mulheres lésbicas que pudessem ser negligenciados ou destruídos por famílias indiferentes ou homofóbicas (Cvetkovich, 2003, p. 241). Localizado em um triplex no Brooklin (Nova York), a casa que inicialmente hospedou o LHA, em 1993, foi comprada através de doações que mulheres lésbicas de todo os Estados Unidos fizeram às idealizadoras do centro, Joan Nestle e Deborah Edel³. O arquivo funciona, segundo Cvetkovich, como “um espaço ritual no qual as memórias culturais e históricas são preservadas”, mas na combinação de espaços domésticos e públicos-institucionais, ainda mais levando em conta que ele ocupa um local que um dia foi uma casa: “a sala de estar do piso de baixo funciona como uma confortável sala de leitura, a copiadora fica ao lado de outros aparelhos de/na cozinha, o corredor de entrada é um espaço de exibição e o último andar da casa abriga um membro do coletivo que mora ali como uma base permanente” (Ibid., p. 241)⁴. Cvetkovich defende que por ter um caráter doméstico todas as lésbicas se sentem bem-vindas e seguras para tocar o “legado lésbico”. O centro acaba por proporcionar às suas visitantes “experiência emocionais, ao invés de estritamente intelectuais” (Ibid., p. 241)⁵.

² Conforme descreve o site do próprio LHA. Disponível em: <<http://www.lesbianherstoryarchives.org/>> . Acessado em 10 de março de 2016.

³ A coleção foi iniciada no apartamento da própria Edel, antes de migrar para a casa do Brooklyn.

⁴ “the downstairs living room serves as a comfortable Reading room, the copier sits alongside the other appliances in the Kitchen, the entryway is an exhibit space, and the top floor houses a collective member who lives there on a permanent basis.” (Tradução livre)

⁵ “Organized as a domestic space in which all lesbians will feel welcome to see and touch lesbian legacy, LHA aims to provide an emotional rather than a narrowly intellectual experience.” (Tradução livre)



Figura 16: Interior do LHA



Figura 17: O banheiro da casa que abriga o LHA também serve de cômodo de exposição

Cvetkovich afirma que é preciso entender o arquivo gay e lésbico como arquivos de emoções e traumas, que seria a “atitude *queer*” ou a condição *queer* do arquivo (o que Cvetkovich designa como *queerness*) e a sua história demanda um arquivo de emoções radical, “com o intuito de documentar intimidade, sexualidade, amor, e ativismo – áreas da experiência difíceis de registrar através dos materiais do arquivo tradicional” (Cvetkovich, 2003, p. 241). A existência da história gay e lésbica, segundo Cvetkovich, “tem sido um fato contestado, e o desafio de registrar e preservar tais histórias é exacerbado pela invisibilidade que gira em torno da vida íntima, especialmente da sexualidade” (Cvetkovich, 2003, p. 242). Tais arquivos seriam construídos a partir de acervos privados que acabaram salvando a evidência efêmera dos seus modos de vida, antes que ela desaparecesse. (Idem, 2003, p. 243)

*

Lóbula, um projeto português de intervenção artística e cultural de linha trans*, *queer* e feminista, criou, em abril de 2015, a série de vídeos intitulada “Arquivo *Queer*”⁶. Em um deles, o ativista LGBT do coletivo português Pantera Rosa, Sérgio Vitorino, começa um depoimento íntimo sentado em uma poltrona de sua casa. Ele esclarece que prefere iniciar o seu depoimento falando de sua tia-avó “muito velhinha”, que criou a ele e seus irmãos, e que não conhecera nunca, “apesar de ter vivido com ela, na casa dela, durante anos e anos...”. Quando começou a criá-los, ela não era assim tão idosa e, apesar disso, não havia nenhum indício de que tivera alguma relação íntima com outra pessoa ou que possuía algum tipo de experiência sexual, tampouco alguma referência a um passado amoroso. Depois do seu falecimento, ele ficou encarregado de arrumar seus pertences: cartas, livros, documentos. No meio deles descobriu um conjunto de cartas de amor trocadas entre ela e outra mulher. Sérgio então passou a pensar sobre esse amor invisível, que sua avó (que o criou) viveu por anos, e talvez na impossibilidade de vivê-lo, por conta das contingências morais de sua época – uma época em que essas relações eram vividas de forma oculta. Trata-se de uma correspondência com pessoas que ela nunca mais viu e com pessoas com as quais não foi mais possível prosseguir uma relação.

⁶ Disponível em: <<https://vimeo.com/lobula>>. Acessado em 14 de março de 2016.

O arquivista da cultura *queer* tem de proceder, como Sérgio, através do afeto, mas atambém como um colecionador obcecado, ou até mesmo um fetichista. Os materiais que compõem esses arquivos são, muitas vezes, considerados “materiais marginais”. Ele inclui, por exemplo não só cartas, como a da avó do projeto Lóbula, mas bolsas, pequenos bilhetes, chapéus, caixas vazias, t-shirts, bottons, flyers, caixas de fósforos, dildos etc.

Dez anos depois de escrever *The Archive of Feelings* (2003), Cvetkovich escreveu um ensaio sobre os pertences das companheiras Gertrude Stein e Alice

Figura 18: Gertrude Stein e Alice B., por Cecil Beaton (1938) - do Cecil Beaton Studio Archive at Sotheby's



B. Toklas, que se encontram na Carlton Lake Collection do Harry Ramson Center (HRC), na Universidade do Texas em Austin⁷, intitulado “Personal effects: The Material Archive of Gertrude Stein and Alice B. Toklas’s Domestic Life” (2013). Nesse artigo, Cvetkovich admite que, apesar de muito crítica em relação ao arquivo institucional, ao escrever

sobre o assunto percebeu que existe um valor *queer* tanto nos arquivos marginalizados, a serem construídos, elaborados, quanto nos arquivos da elite literária, onde também podemos encontrar histórias da intimidade e domesticidade *queer* em sua dimensão cotidiana (Cvetokovich, 2013, np). Apesar de serem lésbicas ricas e privilegiadas da *rive gauche* de Paris, como denomina o casal Gertrude Stein e Alice B. Toklas, Cvetkovich começa a se interessar no valor de seu legado após a sua incursão no arquivo da escritora. O valor do arquivo visual

⁷ HRC, como é conhecido o instituto, é um prestigiado arquivo (com biblioteca, exposições e coleções físicas e digitais).

de Stein, para Cvetkovich, está justamente no fato de que ele não se baseia somente no seu legado literário e escrito:

Um colete da coleção do HRC estava exposto junto com uma série de outros trajes como parte de uma discussão sobre como Gertrude e Alice transformaram as convenções de vestimentas femininas e como Stein estabeleceu seus próprios e inimitáveis estilo e cultura *butch* e andrógina para se transformar em um ícone-celebridade naquela época e nos dias de hoje. Latimer e Corn [os curadores da exposição] mostram como as saídas criativas de Stein consistiam não somente em seus escritos e outras formas de produção artísticas, mas na sua aparência, suas redes de amizade, e sua vida doméstica com Alice. (Idem, 2013, np)⁸



Figura 19: Colete de Stein, Coleção “Costumes and Personal Effects Database” do Harry Ramson Center

⁸ A vest from the HRC’s collection was on display with a series of others garments as part of a discussion of how Gertrude and Alice transformed the conventions of female dress and how Stein established her own inimitable form of butch androgynous culture style to become a celebrity icon both then and now. Latimer and Corn show how Stein’s creative output consists not just in her writing and other art productions but in her appearance, her friendship networks, and her domestic life with Alice. (Idem, 2013, - Tradução livre)

Na figura 4, podemos observar o colete citado por Cvetkovich, pertencente a Gertrude Stein e confeccionado por Alice B. Toklas. Bordado delicadamente em fios metálicos, como descreve a legenda da coleção, ele possui tecido de algodão tingido em várias cores, que compreendem motivos e imagens de tigres, de escrituras (possivelmente em língua indo-europeia urdu) e estampas em *boteh* (ornamentos decorativos persas presentes em detalhes arquitetônicos, tapetes, etc)⁹.

Cvetkovich considera que a potência *queer* presente nos arquivos institucionais, e que pode ser utilizada de forma política e artística na produção da narrativa histórica *queer* invisibilizada: “Marcada pela convergência da virada afetiva e da virada arquivica, essa estratégia é também refletida em uma variedade de projetos universitários utópicos e bastante exuberantes, focados no dia-a-dia e nas afiliações e redes *queers*, especialmente aquelas que pensam arte, criatividade e políticas culturais”¹⁰, são leituras *queers* de artefatos tradicionais (Cvetkovich, 2013).

4.1

Arquivos e criações de biopotências: *Domínio do Escuro* e *The Watermelon Woman*

A peça *Domínio do Escuro*, encenada no Rio de Janeiro em agosto e setembro de 2015, resgata a memória de homossexuais que viveram as décadas de 1920, 1930 e 1940 no Brasil. O espetáculo foi contemplado com o Programa de Fomento à Cultura Carioca 2014, da Prefeitura do Rio, na categoria LGBT. No programa distribuído no teatro Sede das Cias, no bairro da Lapa, um texto assinado por Juliana Pamplona, diretora, diz que *Domínio do Escuro* é “uma investigação artística ao compromisso com a dívida histórica.”

⁹ Coleção “Costumes and Personal Effects Database” do Harry Hanson Center. Disponível em: <<http://norman.hrc.utexas.edu/personaleffects/details.cfm?id=41177>>. Acessado em 11 de dezembro de 2015.

¹⁰ “Marked by the convergence of the affective turn and the archival turn, this strategy is also reflected in a range of very exuberant and utopian scholarly projects focused on the everyday life and queer affiliations and networks, especially those that think art, creativity, and cultural politics” (Tradução livre)

O intuito da diretora e dramaturga era construir uma peça através de relatos de memórias de idosos que viveram na primeira metade do século XX. Foram lançadas, então, chamadas online para pessoas que se disponibilizassem a dar seus depoimentos. A chamada coincidiu com o período no qual o canal de televisão aberta Rede Globo estreou a novela *Babilônia*, exibida no tradicional horário das 21h, na qual as atrizes Fernanda Montenegro e Nathalia Timberg (ambas com 86 anos), interpretaram um casal lésbico. Por conta disso, foi publicada uma nota no jornal O Globo, que pertence à mesma organização do canal, na qual se fazia, ao mesmo tempo, divulgação da novela e um anúncio da busca feita pela produção da peça por idosos homossexuais, homens e mulheres, que quisessem contar suas histórias pessoais¹¹.

O período de interesse da produção da peça, para a coleta de testemunhos e histórias de vida ficou conhecido, dentro do contexto das políticas minoritárias dos Estados Unidos, como o período “*before Stonewall*” (antes de Stonewall¹²). O período antes da revolução sexual do fim da década de 1960 é repleto de lacunas, já que é o contexto no qual a homossexualidade era moralmente malvista e legalmente proibida (no caso de alguns países como os Estados Unidos e a Inglaterra, por exemplo). Na primeira década do século XX, os papéis de gênero eram bem mais, mulheres e homens tinham o seu ciclo de vida regido pela lógica reprodutiva – o destino moralmente aceito era casar e ter filhos. Por isso, homossexuais viviam suas vidas sobretudo nos espaços domésticos, por vezes constituindo “casamentos de fachada” ou vivendo outras formas de ocultação de suas práticas afetivo-sexuais. De acordo com Cvetkovich (2003), nas últimas décadas o interesse de historiadores e documentaristas por esse período considerado como “história perdida” é motivado pelo desejo apaixonado de trazer ao conhecimento aqueles que são a fundação dos movimentos de liberação sexual dos anos 1970. Essa tendência, segundo ela, é especialmente evidente com a

¹¹ Coluna Gente Boa. Segundo Caderno, O Globo, 18 de março de 2015.

¹² A rebelião *Stonewall Riots* ocorreu nos Estados Unidos no ano de 1969, contra as batidas policiais em bares gays. A revolta ficou conhecida como um marco da luta pelos direitos homossexuais no país e no mundo. O nome do levante nasceu de *Stonewall Inn*, um bar situado na Christopher Street, em Nova York, frequentado por gays desde 1967, quando foi aberto. Durante as décadas de 1950 e 1960, em plena Guerra Fria, os Estados Unidos possuíam um sistema legal muito mais hostil em relação a gays e lésbicas do que muitos países do outro lado da Cortina de Ferro. Batidas policiais eram frequentes em bares gays da época.

popularidade do documentário *Before Stonewall* (1985), que utiliza uma série de vídeos de arquivo, trechos de filmes, e coleções pessoais para construir uma história audiovisual da comunidade LGBT do período antes da rebelião de Stonewall em Nova York.

Segundo Clarisse Zarvos, que fez parte do elenco e do processo de criação do espetáculo, poucas pessoas quiseram dar depoimentos para a produção, apenas três procuraram a equipe – e eram homens gays brancos, cissexuais¹³ e privilegiados financeiramente. A quarta pessoa assumidamente homossexual, amiga de amigos, era uma mulher lésbica de 65 anos, um pouco mais jovem do que a faixa etária exigida pela pesquisa. Por conta dessa ausência, que documenta o silenciamento histórico e o receio do *coming-out*, Pamplona decidiu criar sua peça através de materiais diversos, colhidos através de entrevistas que conseguira fazer (com pessoas, inclusive, que não eram necessariamente homossexuais), produzindo colagens e utilizando depoimentos já existentes, como por exemplo, as disponíveis no site norte-americano *Story Corps* – uma organização independente que tem como intuito conservar histórias de pessoas com diversos backgrounds, no formato de *podcasts* acessíveis online. O site é dividido em diversas categorias, uma delas voltada apenas para histórias de pessoas LGBTs. De um áudio traduzido dessa sessão, Juliana Pamplona e o elenco criaram memórias para serem encenadas no espetáculo. Cvetkovich, no artigo “Queer Archival Futures: Case Study Los Angeles” (2012), publicado no volume 9 da revista *Emisférica*, do Emispheric Institute, intitulado “Sujeitos do Arquivo”, fala sobre esse ato de criação de ativistas e artistas *queers* através do uso de materiais arquivísticos:

Ambos, arquivistas e artistas, podem usar as suas potências criativas para performarem intervenções que abrem o arquivo à crítica e à transformação. É particularmente importante a sua boa vontade para usar seus investimentos pessoais e afetivos para “*queerizar*” [transtornar] o arquivo e para produzir novas e imprevisíveis formas de conhecimento, incluindo novos entendimentos do que conta como arquivo e, conseqüentemente, o que conta como conhecimento. Com seu interesse em instalações, esses artistas também reconfiguram o espaço do arquivo, abrindo-o a novos públicos para os quais ele não é policiado e protegido, e criando inovadores modos de “espaços

¹³ Indivíduos que se identificam com o gênero que lhes foi designado no momento do seu nascimento (nesse caso, eram homens gays masculinos).

seguros” na forma de santuários íntimos onde novas socializações podem ser forjadas. (Cvetkovich, 2012, np) ¹⁴

O arquivo *queer*, no domínio desses artistas e arquivistas, é uma casa entreaberta, que se transforma numa ferramenta política de encontro e de transformação do público que adentra o espaço do espetáculo. Esse ambiente da peça é um santuário íntimo oferecido ao público, um espaço seguro para as histórias serem contadas, para essas vozes, das quais ouvimos só o som e vemos tomar corpo através das atrizes, poderem ecoar. A produção da peça também é elaborada através da transformação e intervenção no próprio arquivo, devido a seu caráter precário: juntam-se peças, des-recalam-se memórias através da criação. Afinal, a forma do arquivo institucional também é, assim como o arquivo *queer*, em alguma medida, uma criação.

O espetáculo começa com um dos atores posicionado do lado direito do palco, lendo um poema adaptado de E.E. Cummings:

*Alguém me perguntou o que era casa /
tudo que eu conseguia pensar era: estrelas na ponta da língua,
flores brotando da boca, dos olhos
raízes crescendo dos seus cabelos
entrelaçadas as lacunas entre os dedos
o oceano ecoando dentro de sua caixa torácica*

*Casa
Estrelas na garganta
Jardins pulmões
Raízes
Lacunas dedos
Oceano aqui dentro*

*Casa
Barco
Oceano*

(E.E. Cummings traduzido e adaptado por Pamplona, 2015 - v.5, p. 1) ¹⁵

¹⁴ [b]oth archivists and activists, artists can use their creative powers to perform interventions that keep the archive open to critique and transformation. Particularly important is their willingness to use their affective and personal investments to queer the archive and to produce new and unpredictable forms of knowledge, including new understandings of what counts as an archive and hence what counts as knowledge. With their interest in installation, artists also reconfigure the space of the archive, opening it up to new publics so that it is not policed and protected and creating innovative kinds of “safe space” in the form of intimate sanctuaries where new socialities can be forged. (Cvetkovich, 2012, np – tradução livre)

¹⁵ Refiro-me aqui ao texto da peça, ao qual tive acesso através de Clarisse Zarvos e Juliana Pamplona. Deixo registrado o meu agradecimento a esse gesto de gentileza.

O poema de Cummings nos convida a um outro entendimento da “casa”. Não a das estruturas rígidas que protegem um interior. O domicílio arquivico da peça é “o oceano ecoando dentro de sua caixa torácica”, ou “estrelas na ponta da língua”, “são flores brotando da boca”. A casa, assim como o corpo, deixa de ser uma forma incorruptível e suas paredes firmes são atravessadas pela vida, a vida que ela não consegue organizar. A casa / barco / oceano, está em trânsito.



Figura 20: Fotos de arquivo pessoal de um homem gay que deu depoimento para a produção da peça

Os atores Pedro Henrique Müller, Lívia Paiva e Clarisse Zarvos interpretam diversos personagens, independente do gênero. A peça é dividida em três atos (Ato I: Infância, Ato II: O amor maior, Ato III: Tempo), cada um focando em um aspecto da vida de pessoas lésbicas, gays ou transgênero, e subdivididos em cenas curtas. Em algumas cenas ou entre os atos, são

reproduzidos áudios com entrevista que a equipe de atores e diretora fez com pessoas reais. O que temos, então, é uma constelação de potências de vida, vidas que resistiram a um tempo em que as sexualidades não-normativas não tinham os nomes que hoje conhecemos. Modos de vida muitas vezes clandestinos, vividos de forma inesperada, como no caso de Susana (interpretada por Clarisse Zarvos), que se apaixonou por outra mulher, Maria Eugênia (interpretada por Pedro Henrique Müller e Lívia Paiva, alternadamente) sem se dar conta:

Ficava pensando nela. Aquela necessidade de ver, de estar junto, sem explicação. Foi quando eu voltei a ouvir a Ella Fitzgerald na vitrola. Todo dia, o dia todo. “One day he’ll come along, the man I love...” Só que eu não estava pensando em “man” nenhum. Acho que só fui entender – eu sou lenta – só fui entender já num grau de? apaixonamento avançado que aquilo não podia ser só amizade. A gente já se conhecia há 6 meses. Lembro bem do dia em que caiu a ficha. Eu estava numa loja de jardinagem, entre a seção de regadores e de sementes, numa angústia danada. A Susana estava ocupada por aqueles dias e eu estava sentindo uma saudade, um tesão enorme - descomunal.

O espanto. Foi ali, na loja de jardinagem. Eu estava andando de um lado para o outro escolhendo adubo, - mudas de plantas frutíferas, flores silvestres, manjerona, sálvia e tomilho, flores brancas, rosas e amarelas – Caiu a ficha ali. Foi quando eu vi um girassol. Aí eu entendi.

[...]

Maria Eugênia / Lívia Paiva - A gente estava tomando vinho e ouvindo jazz e eu falei:

Maria Eugênia / Pedro H. Müller - Eu quero te contar uma coisa e depois disso, se você quiser ir embora, eu vou entender. Se você nunca mais quiser me ver eu vou entender.

Susana / Clarisse Zarvos – O que é? É grave?

Maria Eugênia / Pedro H. Müller - Aí eu disse que achava que eu podia ser lésbica e que estava interessada nela, que gostava dela não só como amiga.

Maria Eugênia / Lívia Paiva - Ela se levantou e eu tive certeza:

Maria Eugênia / Pedro H. Müller - “Já era. Nunca mais vai falar comigo”.

Susana / Clarisse Zarvos - Eu me levantei. Tirei ela para dançar. E foi a primeira vez que ela beijou uma mulher.

(Pamplona, 2015 - v.5, pp. 9-12)



Figura 21: Cena de Domínio do Escuro (2015), de Juliana Pamplona. Respectivamente, os atores Clarisse Zarvos, Pedro Henrique Müller e Livia Paiva

Além dos vazios históricos que a produção da peça buscou preencher, o espetáculo ainda deixa muitas instigações e perguntas ao público. No folheto do programa, a diretora diz que, na produção, as lacunas históricas devem ser trabalhadas em um “exercício de coprodução de sentidos”, e que “as lacunas são importantes, porque pedem movimento, revelam falta, dizem que não está tudo ali/aqui.”

*

Cheryl Dunye, diretora liberiana radicada nos Estados Unidos, também faz intervenções na história através do uso criativo do arquivo em seu filme *The Watermelon Woman* (1996). *The Watermelon Woman* é um filme independente que combina narrativa experimental e forma documental. O roteiro é centrado na vida e trabalho de Cheryl, uma mulher negra lésbica que é cineasta e vive na Filadélfia. Cheryl trabalha em uma locadora de filmes e tem um negócio independente, no qual filma eventos, junto com sua amiga Tamara (também negra e lésbica). Cheryl está fazendo um filme documentário sobre uma atriz afro-americana chamada Fae Richards (*The Watermelon Woman*), que apareceu em

filmes de Hollywood das décadas de 1930 e 1940. A trama se desenvolve a partir da relação de Cheryl com uma mulher branca, chamada Diane, e os paralelos entre a experiência de Cheryl e o sujeito de sua pesquisa documental: a vida pessoal e artística de Fae Richards, que não só era uma mulher negra que também trabalhava com filmes, mas era amante da diretora branca Martha Page. “Metaficcionalmente, Cheryl se direciona à câmera enquanto ela descreve o progresso de produção do filme dentro do filme, e o filme nos apresenta cenas da Cheryl criando o documentário, fazendo entrevistas, e se aventurando na pesquisa em arquivos. ”, como afirma Laura L. Sullivan em seu artigo “Chasing Fae: *The Watermelon Woman* and Black Lesbian Possibility” (Sullivan, 2000, p. 448). Cheryl diz, em uma entrevista publicada no livro *Women Of Vision: Histories in Feminist Film and Video*, de Alexandra Juhasz, que ela inventou um estilo único de filme e *videomaking*, o “*Dunyementary*”, que é um híbrido de narrativa ficcional, documentário, comédia e autobiografia (Cheryl apud Juhasz, 2001, p. 291).

No início do filme, após algumas primeiras cenas onde Cheryl e Tamara estão filmando um casamento, Cheryl se encontra em sua casa, com um microfone de lapela, se apresentando, falando diretamente para a câmera: “Olá, eu sou Cheryl e sou cineasta. Uh, não, eu não sou exatamente uma cineasta, mas eu trabalho fazendo vídeos com a minha amiga Tamara e eu trabalho em uma locadora de filmes, então estou trabalhando para ser uma cineasta. ” (Dunye, 2006).¹⁶ Cheryl fala da sua obsessão em assistir filmes dos anos 1930 e 1940 que tenham atores ou atrizes negros/as, ressaltando que na maioria desses filmes os atores e atrizes não são nem mesmo citados nos créditos. Ela nos mostra a capa de um filme que chegara recentemente na video locadora onde trabalha, intitulado “Plantation Memories”, no qual Cheryl vira “a mais bonita negra *mammy*, chamada Elsie” [*the most beautifull black mammy named Elsie*]. A personagem então nos mostra um trecho do filme, em preto e branco. Segundo Sullivan, o trecho que Cheryl nos mostra é “tipicamente racista e degradante, contendo uma cena da Guerra Civil na qual a *mammy* conforta uma mulher branca” (Sullivan,

¹⁶ “Hi, I’m Cheryl, and I’m a filmmaker. Uh, no, I’m not really a filmmaker, but I have a videotaping business with my friend Tamara and I work at a video store, so I’m working on being a filmmaker”.

2000, p. 449)¹⁷, já que a figura *mammy* era um arquétipo da mulher negra escravizada, no caso da Watermelon Woman, exercendo a função de dentro de casa, como doméstica ou babá na residência de famílias brancas. Mas Sullivan vai alegar que, apesar de Cheryl ter consciência da exploração da imagem da mulher negra no cinema, sente-se seduzida por Fae: “Como explica ao espectador, [Cheryl] vai fazer um filme sobre essa atriz, conhecida como ‘the watermelon woman’ porque ‘algo no seu rosto, algo no modo que ela olha e se move, é sério, é interessante’” (Sullivan, 2000, p. 449) ¹⁸.



Figura 22: The Watermelon Woman, no filme *Plantation Memories*

Como artifício da diretora para deflagrar a invisibilidade cultural da Watermelon Woman, a personagem Cheryl passa a percorrer as ruas da Filadélfia entrevistando transeuntes em busca de pistas sobre a misteriosa atriz. As respostas são sempre em tom negativo: ninguém nunca ouvira falar do nome “The Watermelon Woman”. As cenas das entrevistas são repletas de depoimentos em

¹⁷ “Yet, the “clip” from the vídeo is typically racist and demeaning, containing a Civil War scene in which the mammy comforts a white woman”.

¹⁸ “As she explains to the viewer, she is going to make a film about this actress, known as ‘the watermelon woman’ because ‘something in her face, something in the way she looks and moves, is serious, is interesting.” (Tradução livre)

tons bem-humorados e engraçados, com personagens negros, gays, lésbicas, heterossexuais, etc (tom, aliás, que percorre todo o filme).

A próxima alternativa de Cheryl é ir até a casa de sua mãe, uma simpática senhora de óculos, “colecionadora de coisas de todo tipo”, que se acomoda no sofá de sua própria casa para responder às perguntas, de frente para a câmera de sua filha. Ela também nunca ouvira falar da atriz que Cheryl está procurando, mas recomenda que ela fale com uma velha amiga de meia-idade que pode lhe dar pistas.



Figura 23: Cheryl falando de *Plantation Memories* em seu documentário

Cheryl segue o conselho de sua mãe. Ao começar a entrevista, a voz da narração do documentário faz uma peculiar observação: “Eu acho que ela é ‘da família’”¹⁹, querendo dizer que talvez a amiga de sua mãe seja lésbica. Ao se deparar com a fotografia de “The Watermelon Woman”, a mulher a reconhece imediatamente como sendo Fae Richards, atriz e também cantora nos bares noturnos da velha e esplendorosa Filadélfia. Ela busca então uma caixa de fotos pessoais, dizendo à diretora: “nessa época nós podíamos comprar fotos dos shows

¹⁹ “I think she is in the family”. (Tradução livre)

e os atores assinavam para a gente”, enquanto mostrava uma fotografia antiga em preto e branco autografada pela própria Richards. Ela também revela que Richards vivera um relacionamento amoroso com a diretora branca de *Plantation Memories* (através do qual Cheryl teve o primeiro contato com *The Watermelon Woman*), que se chamava Martha Page. A voz de Cheryl, na narração, vibra de alegria com a descoberta: “Vocês acreditam?! Fae uma irmã Sáfica. [...] eu sabia que havia algo no ar quando vi *Plantation Memories*.”

Cheryl encontra em seu documentário dificuldades semelhantes às que a equipe de produção de *Domínio do Escuro* teve para construir o texto dramático. No entanto, apesar das suas incursões em arquivos domésticos, de colecionadores de filmes com atores negros do início de Hollywood, entrevistas com especialistas, familiares de Martha Page, descobrimos, ao final, que todo o documentário dentro do filme foi uma criação da própria diretora, Cheryl Dunye. Essa revelação sob a forma de uma tela de fundo preto com as frases “Às vezes você precisa criar a sua própria história. *The Watermelon Woman* é uma ficção.”

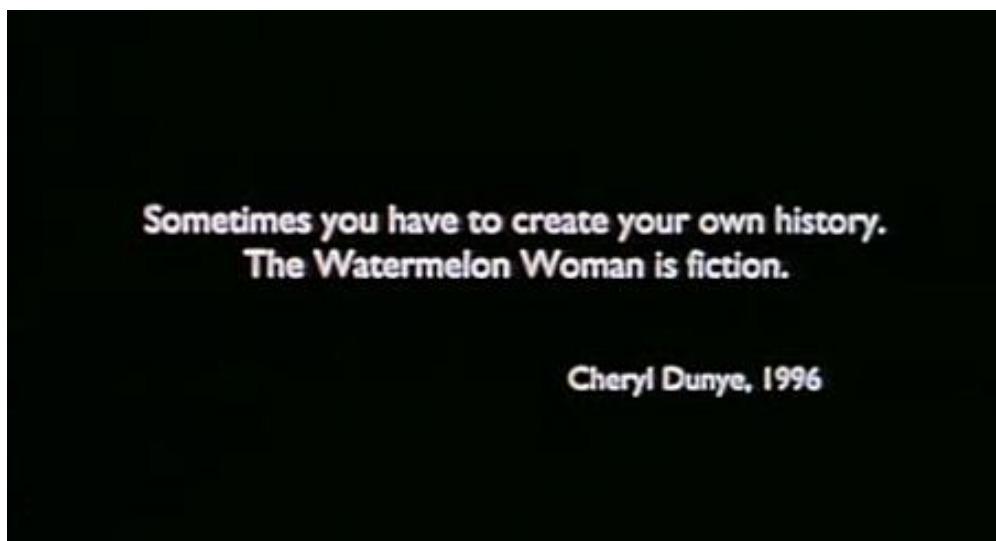


Figura 24: Cena final do filme de Dunye



Martha Page and Fae Richards, 1931

Figura 2: Imagem de Martha Page e *The Watermelon Woman*, presente no filme de Dunye

Dunye começou a sua carreira de cineasta utilizando o formato VHS, por não ter condições financeiras para ter acesso nem mesmo ao popular Super-8. A câmera em VHS pertencia à sua universidade e sua única despesa ao utilizá-la era com as fitas que precisava comprar, que custavam na época cerca de cinco dólares. Dunye relata, na entrevista presente no livro de Juhasz, que ela contava com o suporte da sua “gangue de garotas”, que estavam sempre a postos para se envolver em seus projetos filmicos. A diretora se juntava a elas e dizia “vamos nos empoderar!” (Cheryl apud Juhasz, 2001, p. 246). O jeito era serem criativas com os poucos recursos técnicos aos quais tinham acesso e possibilidade de utilizar na produção dos filmes, o que não eliminava as dificuldades de se trabalhar com pouco dinheiro, principalmente na execução de algumas ideias – os problemas sempre apareciam e por vezes cresciam.

Para a produção e filmagem de *The Watermelon Woman*, Dunye apelou para estas estratégias criativas. Foi então que resolveu confeccionar um arquivo fotográfico em torno das personagens de seu “dunyementary” (o documentário fictício dentro do filme), em formato de livro, intitulado *The Fae Richards Photo*

Archive (1996). A estratégia da diretora era criar uma forma alternativa de financiamento coletivo do filme, através da venda dos livros, e fazer com que a audiência começasse a se identificar com o trabalho – o intuito era estimular a participação de “espectadores ativos”. “Dê um dólar a cada artista independente”, Dunye sugere, provocando a audiência a se mobilizar.

A atitude de Dunye nos mostra que a percepção de que a vulnerabilidade é sinônimo de fraqueza e passividade é um mito. Existem formas de resistência na vulnerabilidade, como afirma Judith Butler na sua conferência ministrada na Universidad de Alcalá (México), intitulada “Repensar la vulnerabilidad y la resistencia” (2014), o corpo vulnerável precisa de uma rede de apoio. Ao criar tal rede, esse corpo demonstra que é possível resistir através de formas alternativas de organização. Ainda segundo Butler, um corpo é “dependente de outro corpo”, mas isso não quer dizer que

[...] estejam fundidos em uma espécie de corpo social amorfo, mas se não podemos conceituar facilmente o significado político do corpo humano sem entender essas relações nas quais se vive e se desenvolve, não conseguimos o melhor cenário possível para os diversos fins políticos que buscamos alcançar. O que estou sugerindo não é somente que este ou aquele corpo estão ligados a uma rede de relações, mas que esse corpo, pese a seus claros limites, ou talvez precisamente em virtude desses mesmos limites, se define pelas relações que fazem em sua vida, e pelas suas ações possíveis. Como espero mostrar, não podemos entender a vulnerabilidade corporal à margem desta concepção de relações (Butler, 2014)²⁰

Tanto a rede de amigas que formou para produzir o seu filme, como a rede de espectadores que até hoje comprou o livro *The Fae Richards Photo Archive* – como eu mesma consegui fazer, através da loja virtual Amazon dos Estados Unidos em 2014 –, deflagram o modo como o corpo vulnerável que depende de outro corpo consegue, através da formação de redes de apoio, produzir formas de resistência através da arte (no caso de Dunye, já que ela produz um filme). Além disso, essa mesma rede de apoio é retratada dentro do seu próprio filme, através

²⁰ “[...] tampoco es que estén fusionados en una especie de cuerpo social amorfo, pero si no podemos conceptualizar fácilmente el significado político del cuerpo humano sin entender esas relaciones en las que vive y se desarrolla, no conseguimos el mejor escenario posible para los diversos fines políticos que buscamos alcanzar. Lo que estoy sugiriendo no es solo que este o ese cuerpo está ligado a una red de relaciones, sino que ese cuerpo, pese a sus claros límites, o tal vez precisamente en virtud de esos mismos límites, se define por las relaciones que hacen su vida y su acción posibles. Como espero mostrar, no podemos entender la vulnerabilidad corporal al margen de esta concepción de relaciones.” (Tradução livre)

de Tamara, a amiga que trabalha com ela e a ajuda durante as buscas por pistas sobre Fae Richards, e de toda a comunidade negra e *queer* que se predispõe a ajudá-la, fornecendo fotografias, informações históricas acerca do cinema negro dos anos 1930 e sobre a noite da Filadélfia no contexto em que Richards viveu. O projeto de Dunye, tanto na vida quanto na ficção, tem como base política e estratégica a formação de redes de resistência.

É importante ressaltar que *The Watermelon Woman* cumpre um papel muito importante na história do cinema negro, já que foi o primeiro longa-metragem feito por uma mulher lésbica a ser distribuído nas salas de cinema dos Estados Unidos, tal como nos informa Catherine Zimmer, em seu artigo “Histories of The Watermelon Woman: Reflexivity between Race and Gender” (2008). Além disso, o filme de Dunye representa “as negociações, as mediações, as tensões trianguladas dentre a história do cinema dominante, a produção de estudos fílmicos feministas brancos, e a história e produção do cinema negro nos Estados Unidos”. (Zimmer, 2008, p. 42) ²¹

Zimmer destaca que apesar do impacto massivo das produções fílmicas produzidas pelos cineastas do chamado New Queer Cinema ²², o festival de Sundance e os filmes independentes, o filme de Dunye é um “testemunho de como as estruturas de poder da produção cinematográfica mudaram muito pouco” (Zimmer, 2008, p. 41) ²³. Por ser um filme metacinemático, *The Watermelon Woman* teria, então, muito a contribuir para todo o debate em torno dos sentidos da sua produção (Idem, 2008, p. 43).

²¹ “The Watermelon Woman both presents and represents the negotiations, mediations, and tensions triangulated among dominant film history, white feminist film studies and production, and black film history and production in the United States.” (Tradução livre)

²² O New Queer Cinema, segundo Michele Aaron, em seu livro *New Queer Cinema: a critical reader* (2004), foi um nome dado a uma onda de filmes *queers* independentes que ganharam prestígio da crítica de cinema nos festivais dos anos 1990. O termo foi cunhado pela teórica B. Ruby Rich, e representou uma virada nas representações gays e lésbicas no cinema, já que não havia uma preocupação com as “imagens positivas”, mas com certa obscuridade da produção marginal. Os diretores mais populares do New Queer Cinema (Todd Haynes, Derek Jarman, Jennie Levingston, Isaacs Julien, Gus Van Sant), eram ao mesmo tempo radicais e populares.

²³ “[...] this film’s anomalous status is a testament to how little has really changed in the power structures of cinematic production”. (Tradução livre)

A autora questiona também que, já que os trabalhos reflexivos são uma ferramenta potente para ser usada como resistência ao cinema dominante, por que então esse nicho não é ocupado devidamente pelos considerados marginais nesse sistema (mulheres, não-brancos, *queers*)? Ela reconhece que tais usos existem, por exemplo, nas práticas *camp* com sua radical estrutura de auto-reflexibilidade (e que foi claramente uma prática *queer*) e nas paródias dos filmes hollywoodianos, produzidos pelos que foram menosprezados pela sua “máquina representacional” – ela os exemplifica através de *Hollywood Shuffle* (1987), de Robert Townsend, *I’m Gonna Git You Sucka* (1988), dos irmãos Wayans e *Bamboozled* (2000), de Spike Lee. No entanto, os filmes reflexivos deram certo privilégio a um determinado tipo de autor, de forma dominante, homens brancos como Jean-Luc Godard e Federico Fellini, “porque reflexividade é ele mesmo um discurso que implica em um narcisismo da autocritica e na luxúria de desfazer a estrutura na qual eles viveram completamente confortáveis.” (Idem, 2008, p. 44)²⁴

A importância da reflexividade em *The Watermelon Woman* estaria, logo, no fato de servir como uma espécie de denúncia das dificuldades de uma mulher lésbica negra, da Filadélfia, produzir filmes de forma independente nos Estados Unidos. A meditação de Dunye não seria, por isso, somente em torno da representação cinematográfica, mas também sobre seus modos de produção e os acessos a esses modos de produção. “Funcionárias de videolocadora e videocinegrafista de casamentos são alguns dos materiais circunstanciais reais com os quais uma lésbica afro-americana busca quebrar a indústria cinematográfica para poder encontrar-se – sem a romântica erudição na qual Quentin Tarantino investiu em seu passado trabalhando em lojas de vídeos”. (Idem, 2008, p. 47)

A obsessão da personagem Cheryl com Richards se aproxima da descrição que Cvetkovich faz do arquivista *queer* como um fã ou colecionador, que tem uma relação por vezes fetichista com os objetos de sua pesquisa (Cvetkovich, 2003, p. 254). A presença da fantasia na reunião arquivica produzida por Cheryl, dentro do filme de Dunye, se torna ainda mais importante, levando em conta que seu “arquivo de sentimentos/sensações lésbicos/as” [*“archive of lesbian feelings”*]

²⁴ “because reflexivity is itself a discourse that implies the narcissism of self-criticism and the luxury of undoing a structure in which one has lived quite comfortably”. (Tradução livre)

não se limita aos traumas domésticos e experiências inerentes à sexualidade, mas também em relação a outro trauma: o da escravidão, tornando ainda mais complexa a importância de Fae Richards ser “criada” doméstica, devido à interseccionalidade dos apagamentos históricos representados em sua materialização fílmica.

É difícil de acreditar, mesmo com o anúncio do final do filme, que Fae Richards é mesmo uma criação ficcional. A paixão de Dunye pela atriz e pela sua investigação em torno de sua vida são feitas com tanta dedicação que ficamos envolvidos e encantados com a curiosa história. Nos surpreendemos a cada descoberta: de seu nome, de sua sexualidade, seu *affair* com Martha Page, e tal envolvimento, que demanda tamanha afecção, se desdobra como um sentimento palpável, real. Dizendo de outra maneira, ao criar Richards e nos fazer acreditar na sua existência por todo o filme, Dunye produz sensações no espectador que são impossíveis de serem apagadas – e a revelação de que “The Watermelon Woman is fiction” não é suficiente para nos retirar os sentimentos que nos ligam à criação da diretora.

A dimensão fantástica do arquivo de The Watermelon Woman não serve somente para contar uma história que não existe, mas para mostrar que é possível reinventar as narrativas históricas, trazendo à tona os elementos recalcados por elas. As redes de apoio possibilitam a reapropriação do maquinário técnico arquivístico e cinematográfico para afirmar a possibilidade de criação de referências afetivas que não puderam existir através do quase monopólio técnico patriarcal. Dunye nos dá possibilidade de experimentar que a ficção talvez não seja tão diferente da chamada “verdade histórica”, já que, como afirma Jean Carlomusto, citada por Ann Cvetkovitch, “cheguei a um ponto no qual acredito que a verdade é um palpite, um palpite bem forte, e o resto são só palavras” (Cvetkovich, 2003, p. 255).

4.2

O arquivo íntimo em *Fun Home: Uma tragicomédia em família*

Nas primeiras imagens do Romance gráfico *Fun Home: Uma tragicomédia em família* (2006), de Alison Bechdel, um homem está deitado no chão, com um livro aberto sobre o qual deita uma das mãos. Uma criança segura o seu pé, levantando-o. Ele dá um impulso e ergue a criança no ar, enquanto segura suas pequenas mãos. Então soltam as mãos e ficam braços e bracinhos abertos, como se a criança voasse. O personagem está deitado sobre um tapete persa, o livro ao seu lado é *Ana Karenina* de Liev Tolstoi. A narração que atravessa os



Figura 26: Bechdel, 2006, p. 9

quadros (Figura 1) diz: “Como muitos pais, o meu às vezes podia ser convencido a me levantar no “avião” / Conforme era lançada, todo o meu peso recaía sobre o eixo entre os pés dele e o meu estômago. / Era um desconforto que valia a pena

pelo raro contato físico, e certamente pelo momento de equilíbrio perfeito quando eu voava sobre ele / No circo, as acrobacias em que alguém no chão equilibra o outro chamam-se ‘Jogos Icáricos’”. (Bechdel, 2006, p. 9)

Fun Home conta a história de Alison, crescendo na cidade de Pennsylvania, em Beech Creek, em uma família dominada por seu pai, Bruce Bechdel – um professor de inglês, ex-militar, que herdou de seu pai uma casa funerária (por isso o título é dubio, *Fun Home* – casa funerária ou casa alegre). Bruce é um compulsivo restaurador da casa onde vivem. *Fun Home*, o romance gráfico de Bechdel, funciona como uma colagem de sentimentos, memórias, afetos. Através de artefatos aquívocos íntimos (materiais ou sentimentais) Bechdel relata o cotidiano de sua família e, principalmente, a sua relação com seu pai, Bruce: um homossexual não assumido que passou sua juventude no contexto sócio-político pré-Stonewall e viveu a sua vida encobrindo seus desejos por rapazes.

Considero que Bruce utiliza a sua própria compulsão por restauro, decoração e jardinagem da casa para encobrir os seus desejos dos olhos da sua família, da sociedade e dele mesmo. Alison²⁵ elabora um *arquivo dos sentimentos*, já que seu desejo de arquivo não possui as mesmas motivações de um arquivo institucional público (por interesses estritamente históricos ou de pesquisa, por exemplo). Alison arquivava e coleta elementos íntimos de sua família para reunir evidências de seu “dia-a-dia” e de seus dramas e traumas domésticos. O arquivo de Alison é um *Graphic Novel* sobre o incessante e obsessivo restauro de uma casa vitoriana por seu pai. A compulsão de Bruce funciona como uma tentativa de encenação impecável da vida familiar heteronormativa que lhe escapa, como afirma Robin Lydenberg em seu artigo “Under construction – Alison Bechdel’s *Fun Home*: A Family Tragicomic” (2012). Segundo Lygenberg, Alison, ao mesmo tempo em que registra essa compulsão, também registra as falhas, as nesgas que Bruce deixa escapar através dos veludos, papéis de parede, móveis, arabescos, e a jardinagem que envolve a casa, que cultivam para proteger seus segredos eróticos:

²⁵ Vou me referir à autora pelo seu primeiro nome, com o intuito de não criar ambiguidades, já que tanto Bruce quanto Alison são Bechdel.

Ambos, pai e filha, são atraídos pela ideia de uma casa que camufla (ou até mesmo inadvertidamente revela) seus desejos secretos. Bruce Bechdel constrói a casa da família heteronormativa dentro dessa sua obsessão com design de interiores que, todavia, o expõe, no julgamento da jovem Alison, como um “maricas” ou um “efeminado” (ibid.: 90 e 93). Alison tenta fortalecer-se por trás de uma fachada de normalidade (“é somente uma casa” [ibid.: 5], e, em última análise, é induzida a evocar um espaço doméstico defensivamente hermético, “todo de metal, como um submarino” (ibid.: 14), isolado de qualquer influxo potencialmente perturbador tanto das forças artificiais quanto naturais. [...] Uma explícita conexão é feita entre o desejo reprimido de seu pai e os cuidados domésticos obsessivos que tentam mascarar isso. Como um crítico notou, o livro de Bechdel é, dentre outras coisas, uma apreciação da arquitetura e dos elementos decorativos de ofuscação emocional (Bellafante, 2006) [...] As encenações fotográficas que Bechdel fazia de sua própria família (Bechdel, 2006: 16-17) são exhibições cuidadosamente construídas para sugerir uma unidade familiar sem fissuras. A narradora descreve uma foto de natal como uma “natureza morta com crianças” (ibid.: 13). (Lydenberg, 2012, p. 59 e p. 64)²⁶

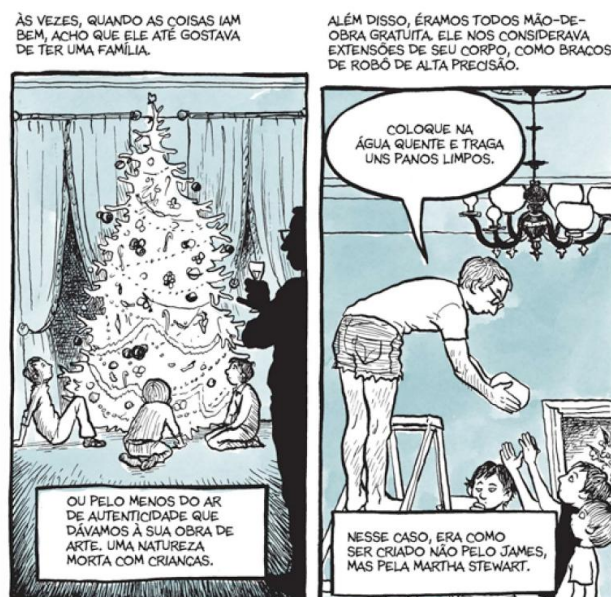


Figura 27: Bechdel, 2006, p. 19

²⁶ Both father and daughter are drawn to the idea of a house that camouflages (even as it inadvertently reveals) their secret desires. Bruce Bechdel constructs a heteronormative family home within which his interior design obsession nevertheless exposes him, in the young Alison's judgment, as a 'sissy' and a 'pansy' (ibid.: 90 and 93). Alison attempts to fortify herself behind a façade of ordinariness ('it's just a house' [ibid.: 5], and is ultimately driven to conjure up a living space defensively soldered shut, 'all metal, like a submarine' (ibid.: 14), isolated against the potentially disturbing influx of artificial and natural forces alike. [...] A explicit connection is made between her father's repressed desire and the housekeeping obsession meant to mask it. As one reviewer notes, Bechdel's book is among other things a comment on the architecture and ornament of emotional obfuscation (Bellafante, 2006) [...] Bruce Bechdel's stage photographs on his own family (Bechdel, 2006: 16-17) are 'exhibitions' carefully constructed to suggest a similarly seamless family unit. The narrator describes one Christmas 'photo op' as a 'still life' with children (ibid.: 13). (Lydenberg, 2012, p. 59 e p. 64 – tradução livre)

A casa dos Bechdel funciona como um peculiar lar *queer*, através do qual Bruce tenta, a todo custo, encobrir sua homossexualidade e as inadequações de gênero de Alison, que, desde criança, tenta resistir às imposições feminilizantes do pai em seu vestuário, em seu modo de usar o cabelo, em seus trejeitos e gostos. Alguns críticos descrevem a casa como se ela fosse “uma drag... cheia de acessórios, excessivamente vestida” [*“in drag...over-accessorized, overdressed”*] (Tison apud Lydenberg, 2012, p. 64). A casa gótica vitoriana, repleta de detalhes, espelhos, papéis de parede, cortinas pesadas, funciona, como Alison descreve, poeticamente, no início de sua memória gráfica, como o labirinto criado por Dédalo do qual a pequena filha lésbica tenta escapar, como fizera Ícaro:



Figura 1: Bechdel, 2006, p. 18

Fun Home se desenvolve através da fuga de Alison do labirinto de seu pai e, paralelamente, de uma construção de uma *contra-história*, de um *contra-arquivo*, que, de forma cuidadosa, revela a complexidade – e por vezes a ilegalidade – das incursões eróticas de Bruce. Incursões essas que o levaram a complicações com a justiça, quando foi denunciado por um jovem vizinho por estar circulando com seu irmão, menor de idade, em um carro e por ter oferecido bebida alcoólica a ele, mas que também, ao que tudo indica, como acreditam Alison e sua mãe, levaram-no a cometer suicídio, atirando-se na frente de um caminhão, em um atropelamento fatal.

A narrativa de Alison vai nos guiando pelo labirinto que seu pai criara através desse arquivo de sentimentos, composto por fotos, lembranças, objetos, o seu diário de infância e adolescência, filmes fotográficos não revelados, calendários. Todo o arquivo chega até nós, em *Fun Home*, através dos desenhos de Alison. O seu *archive of feelings* se torna mais potente na medida em que o seu traço e o seu texto retratam o afeto e o desejo de arquivar essa pequena história doméstica. O “desejo de arquivo” *queer* vem do caráter efêmero dos objetos que compõem a sua história²⁷ – no caso de Bechdel, como o arquivo é íntimo, muitas vezes a efemeridade vem por pudor da família de manter evidências da homossexualidade de um ente querido que viera a falecer. Do pudor e da vergonha dessas evidências, vem a pulsão de morte, o desejo de destruição do arquivo (inerente a qualquer arquivo), tal como ressalta Derrida (2001) em seu ensaio sobre o “mal de arquivo”²⁸.

²⁷ Ann Cvetkovich desenvolve mais sobre a efemeridade do arquivo queer em seu livro *The Archive of Feelings*, ressaltando que o desejo de arquivo queer é muitas vezes motivado pelo medo do desaparecimento dos objetos que testemunharam essas histórias. (Cvetkovich, 2003, p. 243)

²⁸ Derrida afirma que a psicanálise freudiana propõe uma nova teoria do arquivo justamente por levar “em conta uma tópica e uma pulsão de morte sem as quais não haveria, com efeito, para o arquivo, nenhum desejo nem nenhuma possibilidade.” (Derrida, 2001, p. 44)



Figura 29: Uma fotografia de Bruce pelo traço de Bechdel (2006, p. 7)

Quando a jovem Alison, já universitária e morando no campus da faculdade, revela ser lésbica para seus pais através de uma carta, recebe um telefonema de seu pai, dizendo que “todo mundo tem que experimentar” e questionando: “você precisa por um rótulo em você mesma?”. (Bechdel, 2006, p. 217). Três semanas depois sua mãe ligara para revelar a Alison que seu pai era homossexual e manteve casos com rapazes, dentre eles, o baby-sitter de Alison e seus irmãos na infância, chamado Roy. No dia seguinte do telefonema de sua mãe, chega uma carta de seu pai, onde ele se questiona sobre a própria opção de “ficar no armário”: “É claro que parece que estou fugindo do problema. Mas de que serve fugir? Tomar partido é um tanto quanto heroico, e eu não sou um herói. Será que vale mesmo a pena? Há poucas ocasiões no passado em que eu preferia ter tomado uma posição. Mas nunca cogitei o assunto quando era jovem. Na verdade, acho que não pensei nisso até os trinta anos. Convenhamos, as coisas eram diferentes na época. Aos quarenta e três, ainda acho difícil ver vantagens, mesmo que o tivesse feito na juventude”. (Idem, 2006, p. 217). Tempos depois, Alison recebe outra carta ²⁹, na qual seu pai parece mais amargurado:

²⁹ É importante ressaltar a importância da correspondência por escrito como documento arquivístico, levando em conta o seu valor permanente. Essas “escritas de si” (cartas, diários íntimos, memórias) teriam grande importância também pelo seu caráter íntimo. No caso das vivências *queers*, a “escrita de si” é testemunha do “contexto privado”, onde eram exercidas as práticas afetivas e sexuais “secretas” aos olhos da sociedade. Principalmente dentro do contexto no qual a infância de Alison e vida de seu pai estão inseridos: no pré-Stonewall, quando a

Confesso que tenho uma certa inveja da “nova” liberdade (?) que hoje aparece nas universidades. Nos anos 50, isso não era nem considerado uma opção. É difícil acreditar nisso tanto quanto é difícil acreditar que vi bebedouros para negros e brancos na escola primária, na Flórida. Sim, meu mundo era bem limitado. Sabia que eu nunca tinha estado em Nova York até os vinte anos? Mesmo assim, não foi uma novidade tão grande. Não havia muitas coisas na cidade que eu já não tinha visto em Beech Creek. Mas, ao contrário dos outros lugares, em Nova York era possível vê-las e mencioná-las. Era bastante simples. (Ibid.: p. 218)

É interessante notar como o trabalho artístico de Alison com o arquivo pessoal da sua família nos dá a possibilidade de visualizar seus traumas íntimos e domésticos. São traumas do âmbito do desejo e da sexualidade, sobre o qual Cvetkovich trata em seu livro, mas também em seu ensaio sobre o livro de Bechdel, “Drawing the archive in Alison Bechdel’s *Fun Home*” (2008) no qual contrasta a narrativa de Bechdel com outros importantes *graphic novels*, tais como *Maus* (1993) de Art Spiegelman (no qual ele traz memórias de seu pai sobrevivente do holocausto), e *Persépolis* (2003) (onde Marjane Satrapi narra, através das suas memórias, os acontecimentos da Revolução Islâmica no Irã). Em ambas as narrativas, se dá o registro de grandes traumas históricos e compartilhados.

Cvetkovich elabora de forma mais clara essa ideia do trauma público e o trauma doméstico (portanto, compartilhado somente após a sua “publicação”, como o faz Alison). Primeiramente, é interessante destacar que ela afirma que o trauma e a modernidade podem ser entendidos como mutualmente constitutivos, citando Raymond Williams, para quem o trauma caracteriza a experiência do capitalismo (Cvetkovich, 2001, p. 17)³⁰, e que por muitas vezes o trauma é usado para reforçar o nacionalismo. São traumas provocados por grandes eventos, e compartilhados através da mídia, da história, de testemunhos, mas também pela cultura popular e que são utilizados pelos “poderes amnésicos do poder da cultura nacional” aproveitando-se de uma história traumática para suprimir outras. O trauma *queer* é utilizado pelas mãos de romancistas gráficos como Alison, que se reapropria da mesma ferramenta de Spiegel e Satrapi, forjando novos modos através dos quais a vida afetiva serve de fundação para a cultura pública (Ibid. p.

homossexualidade ainda era proibida por lei nos Estados Unidos e o único espaço permitido para o seu exercício era o da intimidade – sobretudo para Bruce, que era casado e possuía filhos.

³⁰ “Trauma and modernity thus can be understood as mutually constitutive categories; trauma is one of the affective experiences, or to use Raymond William’s phrase, ‘structures of feelings’, that characterizes the lived experience of capitalism”

18-20). Cvetkovich (2008), em seu ensaio sobre *Fun Home*, a compara com essas duas narrativas gráficas igualmente prestigiadas, dizendo que as conexões entre elas não são tão óbvias, já que não há um genocídio em massa no livro de Bechdel, há “apenas” o suicídio de um homossexual dentro do armário. Talvez existam vidas que se perdem, que não são “lamentáveis”, em um contexto público. (Cvetkovich, 2008, p. 111).

É interessante observar que Lydenberg, em seu artigo há pouco citado, traz algumas reflexões que têm como intento definir as características do meio artístico utilizado por Bechdel, o chamado *graphic novel*. Alguns teóricos, afirma Lydenberg, descrevem esse meio como cinemático, hieroglífico, ou até mesmo musical, mas considera que, a definição mais interessante seria a de Art Spiegelman, na qual se compara os *graphic novels* com um edifício: “Meu dicionário define a tirinha cômica como ‘uma série de quadrinhos [cartoons] narrativa. Uma narrativa é definida como ‘uma história’. A divisão horizontal completa de um edifício [do latim medieval historia... uma fileira de janelas com figuras em cada uma delas].” (Spiegelman apud Lydenberg, 2012, p. 57)³¹. Lydenberg relata que o artista de comics Chris Ware expande essa imagem do *graphic novel* como um edifício (*building*), ao dizer que a leitura da narrativa gráfica é uma experiência espacial (arquitetural), e que um dos modos de viver a experiência de uma narrativa gráfica é considerar a sua composição como uma só coisa, como a fachada de um edifício. A dimensão arquitetural do *graphic novel* dá a Alison o suporte ideal para o arquivamento das memórias domésticas *queers* de sua família – através dela mesma e de seu pai. Assim como Derrida afirma em seu ensaio “Mal de arquivo: uma impressão freudiana”, explorado no início desse capítulo, o arquivo necessita desse suporte, já que “não há arquivo sem o espaço instituído de um lugar de impressão. Extremo, diretamente no suporte, atual ou virtual” (Derrida, 2001, p. 8). Alison produz então um suporte arquitetural para o arquivo com o qual trabalha. É nesse suporte onde ela vai inscrever as suas memórias (através de cartas, fotografias, suas lembranças e também as de seus familiares), que foram registradas com a mediação de seus desenhos e de seu texto (ambos elementos narrativos que compõem um *graphic novel*).

³¹ “My dictionary defines COMIC STRIP as ‘a narrative series of cartoons’. A NARRATIVE is defined as ‘a story’. ‘A complete horizontal division of a building... [From Medieval Latin HISTORIA...a row of windows with pictures on them].” (Tradução livre)

A casa *queer* de *Fun Home* não é somente a casa quase impecavelmente trabalhada, construída e moldada por Bruce. Alison dá a ver a própria performatividade da arquitetura e dos materiais que compõem um lar de uma família heterossexual. Assim como o artista *Drag Queen* ou *Drag King*, que constrói o personagem generificado de forma exacerbada, com um excesso de itens, acessórios, próteses, e nos dá a possibilidade de observarmos o próprio caráter frágil e construtivo do sistema sexo-gênero, nos corpos-pele, a casa *drag* de Bruce, com seus inúmeros e aparentemente infinitos corpos-apetrechos, que produzem a sensação de labirinto em quem nela adentra, nos faz ver como a materialidade decorativa de uma casa também funciona, junto com a sua arquitetura, como uma construção sexuada, que precisa ser reiterada performativamente.

Uso aqui o conceito de performatividade de Judith Butler, exposto a propósito da performatividade de gênero. Segundo Butler, em *Corpos que importam: sobre os limites discursivos do “sexo”* (2000), “a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. ” (Butler, 2000, p. 154) As normas são trabalhadas então, por Bruce, de forma performativa para construir a materialidade de seu lar e para a consolidação do “imperativo sexual”. Podemos pensar então, a partir disso, o lar como um “lar sexuado”.

A narrativa gráfica de Alison funciona como uma desconstrução arquivica da casa que habitou na infância. Lendo o arquivo como discurso, como produção discursiva, Alison transforma e ressignifica esse discurso em sua narrativa, em uma nova edificação, nos proporcionando duas experiências arquiteturais: a da casa de seu pai e a dessa casa que constrói com os fragmentos daquela.

Os filhos de Bruce, Alison e seus dois irmãos mais jovens, funcionam como uma espécie de contínuo laboral do corpo de Bruce na sua obsessão decorativa e de restauro, como ela bem comenta no princípio da narrativa: “...éramos todos mão-de-obra gratuita, ele nos considerava extensões de seu corpo, como braços de um robô de alta precisão” (Alison, 2006, p. 19) Mas os filhos, principalmente Alison, a que não se conforma aos padrões de Bruce, são,

para ele, também, como uma extensão do seu projeto obsessivo de perfeição familiar, por isso ele está sempre tentando convencer Alison, a filha masculina, de se feminilizar:

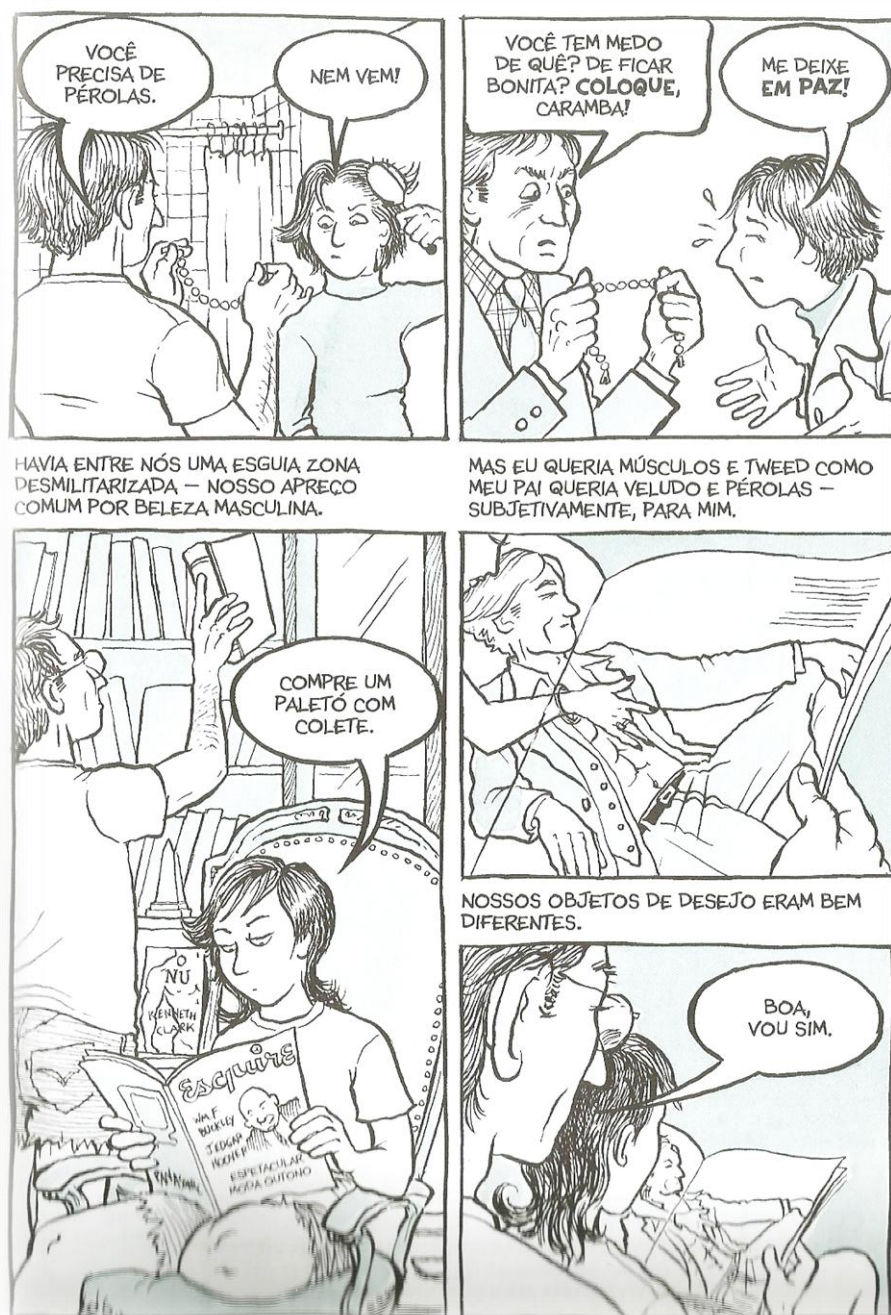


Figura 30: Bechdel, 2006, p. 105

Alison descreve o suicídio do seu pai como o fim dele, mas seu próprio início, destacando que “para ser precisa, [...] o fim da mentira dele foi o início da

minha verdade. / Porque eu também havia mentido havia um bom tempo. Desde os 4 ou 5 anos.” (Bechdel, 2006, p. 123). Após esta confissão, Alison conta que certa vez seu pai a levava a uma viagem de negócios na Filadélfia, e numa lanchonete da cidade, vira uma “aparição assombrosa”, uma *butch*, uma sapatona masculina: “Eu não sabia que havia mulheres que se vestiam como homens e tinham cortes de cabelo masculinos. / Mas, como um viajante no exterior que encontra alguém de casa – com quem ele nunca falou, mas que conhece e vista –, reconheci aquela mulher com uma onda de alegria.” (Idem, 2006, pp. 123, 124):

Fun Home acabou indo parar na Broadway, em uma adaptação do *graphic novel* para o formato de musical, inicialmente exibido em 2012, no Public Theater Lab, em Nova York, indo em seguida, no período de 2013-2014, para o off-Broadway no Public Theater e em 2015 na própria Broadway, encenado no Circle



Figura 31: Bechdel, 2006, p. 124

in the Square Theater. No ano em que foi à Broadway, o musical ganhou três Tony Awards, um deles de melhor musical.

Durante a premiação, foi encenado o trecho do encontro de Alison com a *butch*, na lanchonete, com Alison sendo interpretada pela jovem atriz Sydney Lucas. A música, intitulada *Ring of Keys* – fazendo referência às chaves que a *butch* que adentrara na lanchonete portava presas ao cinto de sua calça – demonstra a força desse momento para a história que Alison Bechdel, a autora, criara a partir das fotografias, cartas, lembranças e demais suportes que continham algum traço de memória que a ajudasse a compor seu livro:



Figura 32: Cena do musical Fun Home

ALISON [FALANDO]:

No início você não percebeu, pai, mas eu sim. Eu a vi
No minuto em que ela entrou. Eu nunca tinha visto uma mulher
Que parecesse com ela. Foi como se eu fosse um viajante em um país
Estrangeiro que corre até alguém que é de casa,
Alguém que nunca foi visto antes, mas que de alguma forma apenas
É reconhecido.

A PEQUENA ALISON [CANTANDO]

Alguém simplesmente entrou pela porta
Alguém que eu nunca vira antes.
Eu sinto...
Eu sinto...

Eu não sei de onde você veio.
Eu gostaria de saber.
Eu me sinto estúpida.

Eu sinto...

A sua presunção e a sua atitude
e as roupas certas que você usa
Seu cabelo curto e seu macacão
E o seu coturno.

E suas chaves oh
E seu chaveiro

Eu pensava que isso era errado
Mas me parece ok ser forte
Eu quero...que...
Você é tão...

Provavelmente é vaidoso dizer isso,
Mas eu sinto que nos parecemos, de um certo modo
Eu...hum...

A sua presunção e a sua atitude
e as roupas certas que você usa
Seu cabelo curto e seu macacão
E o seu coturno.

E suas chaves oh
E seu chaveiro

Você sente o meu coração dizendo oi?
Em toda essa lanchonete
Porque eu sou a única que vê que você é linda?

[FALANDO]
Não, quero dizer

[CANTANDO]
Lindo!

A sua presunção e a sua atitude
e as roupas certas que você usa
Seu cabelo curto e seu macacão
E o seu coturno.

E suas chaves oh
E seu chaveiro

Eu conheço você
Eu conheço você
Eu conheço você³²

³² [ALISON] You didn't notice her at first dad, but I did. I saw / Her the minute she walked in. I'd never seen a woman / Who looked like her. It was like I was a traveler in a foreign / Country who runs into someone from home, / Someone they've never met before but somehow just / Recognizes. //
SMALL ALISON [SINGING]: / Someone just came in the door. / Like no one I ever saw before. / I feel... / I feel... // I don't know where you came from. / I wish I did / I feel so dumb. / I feel... // Your swagger and your bearing / and the just right clothes you're wearing / Your short hair and your dungarees
And your lace up boots. // And your keys oh / Your ring of keys. // I thought it was s'posed to be wrong

Essa cena funciona como uma disrupção do conceito de lar como arquitetura, diferenciando-o da estrutura da casa, ou como ligação sanguínea, e nos faz pensar melhor sobre como o *queer* pode nos ajudar a conceber outras significações para o conceito. O lar seria, na cena em questão, algo mais próximo da sua dimensão etimológica, como descreve João Marão Carnielo Miguel em seu artigo “Casa e lar: a essência da arquitetura” (2002)³³: “A palavra lar é uma corruptela de lareira. A lareira primitiva que faz do seu fogo o elemento inseparável da cabana rústica. O fogo que reúne ao seu redor todos os integrantes de um laço familiar, sendo, de um modo figurativo, um manto que aquece e reúne a todos num mesmo instante” (Miguel. 2002). A dimensão arquitetural da casa serviria para proteger seus moradores das ameaças externas, mas eles poderiam fazer dessa estrutura um lar, ou seja, algo que os conecte e faça pulsar ali a vida. O lar seria uma força vital de união entre os seres que convivem numa casa. E talvez possa ser conceituado também, como a força do encontro de um corpo com outro corpo: “Eu era como um viajante num país estrangeiro que corre até alguém de casa”³⁴. O chaveiro preso no cinto da sapatona masculinizada, a *butch*, é a chave para Alison adentrar nesse lar. A frase repetida “Eu conheço você, eu conheço você” [*I know you, I know you*], após ter dito “Você pode escutar meu coração dizendo ‘oi?’”, “e as roupas, as botas, o corte de cabelo, “E o seu chaveiro, oh, o seu chaveiro”, demonstram a potência desse encontro, entre a *butch* e a *tomboy*³⁵, controlada o tempo todo por seu pai:

But you seem okay with being strong / I want...to... / You're so... // It's probably conceited to say, / But I think we're alike in a certain way / I...um... // Your swagger and your bearing / and the just right clothes you're wearing / Your short hair and your dungarees / And your lace up boots. // And your keys oh / Your ring of keys. // Do you feel my heart saying hi? / In this whole luncheonette / Why am I the only one who see you're beautiful? // [Spoken] No, I mean // [Sung] Handsome! // Your swagger and your bearing /and the just right clothes you're wearing / Your short hair and your dungarees / And your lace up boots. // And your keys oh / Your ring of keys. // I know you / I know you / I know you. (Tradução livre) Disponível em: <<http://funhomebroadway.com/>>. Acessado em 20 de novembro de 2015.

³³ Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/03.029/746>> Acessado em 13 de março de 2016.

³⁴ “It was like I was a traveler in a foreign country who runs into someone from home”. (Tradução livre)

³⁵ *Tomboy* é um termo utilizado em inglês para designar uma garota que exibe características e comportamentos esperados de serem observados em garotos (roupas, brincadeiras, atividades).



Figura 33: Bechdel, 2006, p. 103

Judith Halberstam, em *The Queer Art Of Failure* (2011), descreve como a figura a sapatão masculina (*the butch*) é uma falha na feminilidade, e como ela ameaça o homem que a vê, “aterrorizado com o espetáculo da ‘mulher não-castrada’, e que desafia a mulher feminina e heterossexual porque ela se recusa a participar do disfarce da hetero-feminilidade como fraca, desqualificada e não-ameaçadora / inofensiva” (Halberstam, 2011, p. 95)³⁶. Por isso a frase de Bruce ao ver a sapatão: “É **assim** que você quer parecer?!”. A narradora, na sequência, pensa: “O que mais eu podia dizer?”, e então, no quadrinho que acompanha essa frase, a pequena Alison olha para a imponente sapatão e diz “Não.” A narração prossegue: “Mas a imagem daquela sapatona caminhoneira perdurou em mim por anos... como talvez tenha perseguido meu pai.” (Alison, 2006, p. 125)

³⁶ “She threatens the male viewer with the horrifying spectacle of the ‘uncastrated woman’ and challenges the straight female viewer because she refuses to participate in the conventional masquerade of hetero-femininity as weak, unskilled, and unthreatening.” (Tradução livre)

Alison cria uma resistência em relação à dimensão normativa moderna, estadunidense da casa e da composição do lar. Só que a sua resistência não é simplesmente contra a ideia de lar de seu pai, ou uma negação do lar no qual cresceu e das relações afetivas – mesmo que conturbadas – que foram ali traçadas.

Peter Pál Pelbart, em seu texto intitulado “A utopia imanente”, publicado na Revista Cult edição 108, estabelece que Deleuze reclamou para si

...uma crença no mundo (isto é, nas suas possibilidades, que caberia às artes, entre outras, nos “devolver”), a evocação da resistência (“resistir à morte, à servidão, ao intolerável, à vergonha, ao presente”), a defesa da criação (“criar é resistir”), o chamamento recorrente a um “povo por vir” (que cabe à Filosofia favorecer, embora não esteja ao seu alcance criar). Enfim, vários termos banidos do ideário pós-moderno têm aqui inteiramente preservada sua dignidade: mundo, povo, resistência, criação, arte, Filosofia. (Pelbart, 2006, np)

No “contra-arquivo” ou no “arquivo dos sentimentos” de Alison, materializado em seu *Graphic Novel*, está presente a dimensão do “porvir” e da criação que resiste. A forma com a qual se apropria da história privada de seu pai e dá a ela um caráter público, faz com que o trauma íntimo homossexual pré-Stonewall seja partilhado. O trauma *queer* pré-Stonewall não diz respeito somente à culpa em relação à sexualidade (até porque não podemos afirmar que todos viveram um sentimento de culpa), mas à violência do “armário”, de ter de se esconder, de ter de viver uma mentira para ser aceito pela sociedade. Os afetos, a sexualidade, os sofrimentos de Bruce, não estão mais no âmbito do segredo – e, a partir da publicação de *Fun Home*, as inscrições arquivadas (as fotos, as cartas, as dedicatórias de livros, as fotografias) não correm mais o risco de ser destruídos pela mãe de Alison, por pudor ou vergonha da homossexualidade de seu marido.

Proponho um diálogo entre a ideia de “porvir” de Deleuze, citado através de Pelbart, e dimensão futura do arquivo tratada por Derrida – o arquivo não se limitaria, portanto, à sua dimensão pretérita e arqueológica, como já comentado no início desse capítulo. A dimensão futura do arquivo de Alison, e a sua capacidade de resistir, através da criação, de produzir resistência, está justamente no fato de que, trazendo à esfera pública algo que normalmente é segredo, afetamos as vidas que resistem no presente, damos a elas uma história, como foi também o caso do uso do arquivo na peça *Domínio do Escuro*, de Juliana Pamplona e o filme *The Watermelon Woman*, de Cheryl Dunye. É a potencialidade das vivências *queers* sobre a qual se debruça José Esteban Muñoz

em seu livro *Cruising Utopia: the then and there of queer futurity* (2009). As vivências *queers* se tornam, para Muñoz, uma ferramenta para se pensar em uma “futuridade coletiva”, ou seja “uma noção de futuro que funciona como uma materialidade histórico-crítica” (Muñoz, 2009, p. 26). O arquivo *queer* provocaria uma reversão na lógica histórico-temporal heteronormativa e patriarcal. A história não se limitaria mais somente a assuntos do passado, os álbuns de fotografia e antigas trocas de correspondência não teriam mais a função de mera fonte histórica, mas passam a ter a função de ser evocadas como material de criação artístico-histórica, para suprir faltas representacionais do presente, para criar zonas de encontro, de produção de coletividade para fomentar a criação de novos e melhores mundos. O “contra-arquivo *queer*” seria o lar – uma lareira, um fogo de vida que proporciona encontro, toque, através das histórias que aproximam, que dão sentido a vidas que antes não se viam representadas por estarem suprimidas ou recalçadas.