

“Quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”: considerações sobre o gênero autobiografia em quadrinhos e representações de deficiência

“Graphic body memoir”: on the genre of autobiographical comics and representations of disability

Renata Lucena Dalmaso*

 <https://orcid.org/0000-0001-5049-9434>

Recebido em: 15/05/2018

Aceito para publicação em: 16/11/2018

RESUMO: Este artigo aborda o gênero autobiográfico em quadrinhos e as possibilidades de representação em relação à deficiência, algo ao qual venho me referindo como “*graphic body memoirs*”, ou “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”, em uma tradução livre. As idiosincrasias das histórias em quadrinhos justificam a necessidade por uma estrutura teórica mais específica em termos de autobiografias em quadrinhos e deficiência. Para ilustrar as possibilidades desse conceito, utilizo a obra *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness*, dos irmãos Clem e Olivier Martini, publicada em 2010.

Palavras-chave: Autobiografia. Histórias em quadrinhos. Deficiência. Corpo

ABSTRACT: *This article discusses the genre of autobiographical comics and the possibilities of representation of disability, something to which I refer to as “graphic body memoirs”. The idiosyncrasies of comics justify the need for a more specific theoretical framework in terms of graphic memoirs and disability. To illustrate the possibilities of such concept, I bring the work Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness, by the brothers Clem e Olivier Martini, published in 2010.*

Keywords: *Autobiography. Comics. Disability. Body*

Este artigo aborda o gênero autobiográfico em quadrinhos e as possibilidades de representação em relação à deficiência, algo ao qual venho me referindo como “*graphic body memoirs*”, ou “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”, em uma tradução livre¹. Esse termo abarca uma série de

* Professora adjunta na Universidade Federal do Sul e Sudeste do Pará (Unifesspa). E-mail: rldalmaso@gmail.com.

¹ Todas as traduções utilizadas neste artigo são de minha autoria.

autobiografias em quadrinhos publicadas desde o início dos anos 2000, em diversas línguas e contextos. Meu principal argumento é que as idiossincrasias das histórias em quadrinhos justificam a necessidade por uma estrutura teórica mais específica em termos de autobiografias em quadrinhos e deficiência.

Há uma miríade de exemplos de obras que podem ser vistas como quadrinhos autobiográficos corpo(rificados). Algumas obras possuem deficiência como tema secundário, tais como: *Fun Home: A Family Tragicomic* (2006), de Alison Bechdel; *The Impostor's Daughter: A True Memoir* (2009), de Laurie Sandell; *Calling Dr. Laura: A Graphic Memoir* (2013), de Nicole G. Georges; *Funny Misshapen Body* (2009), de Jeffrey Brown; *French Milk* (2007) de Lucy Knisley; *The Infinite Wait and Other Stories* (2012), de Julia Wertz; *Good Eggs: A Memoir* (2010), de Phoebe Potts. Outras obras trazem a deficiência como ponto principal em suas narrativas, como *Marbles: Mania, Depression, Michelangelo & Me: A Graphic Memoir* (2012), de Ellen Forney; *Stitches: A Memoir* (2009), de David Small; *Epileptic* (2005), de David B.; *Our Cancer Year* (1994), de Harvey Pekar e Joyce Brabner; *Cancer Vixen: A True Story* (2006), de Marisa Acocella Marchetto; *Cancer Made Me a Shallower Person* (2006), de Miriam Engelberg; *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness* (2010), de Clem Martini e Olivier Martini; *Psychiatric Tales: Eleven Graphic Stories About Mental Illness* (2010), de Darryl Cunningham; *The Spiral Cage* (2003), de Al Davison; *The Hospital Suite* (2014), de John Porcellino; *Special Exits* (2014), de Joyce Farmer; *Mom's Cancer* (2003-04), de Brian Fies; *Tangles: A Story About Alzheimer's, my Mother, and Me* (2012), de Sarah Leavitt; *Blue Pills: A Positive Love Story* (2008), de Frederick Peeters. O número de publicações por si só já chama a atenção e revela o interesse tanto de editoras quanto de público no tema.

A representação da deficiência está no cerne desses quadrinhos autobiográficos corpo(rificados). A necessidade de se ter um aporte teórico específica para este gênero está, portanto, em um conceito que possibilite trabalhar como a deficiência aparece não somente na narrativa escrita dessas obras, mas também através da tensão texto/imagem característica dos quadrinhos. Uma outra questão específica para o meio dos quadrinhos está relacionada à interação entre o visível e o não-visível entre painéis e sequências de painéis, que invariavelmente provoca um impacto na caracterização de diferentes tipos de corporificações. Como, conjectura-se, esses corpos, que historicamente têm sido mantidos escondidos ou mostrados como grotescamente exagerados para propósitos narrativos, ganham vida através da arte dos próprios autores? Que tipo de agência está imbricada nesse controle sobre a representação da própria deficiência? Ademais, qual a relação entre representação da deficiência de si e de um outro?

O fator autobiográfico também impacta essa formulação. Além do meio dos quadrinhos e suas particularidades de representação textual e visual, as obras do gênero “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)” são narrativas autobiográficas, ou seja, pautadas por uma série de pressupostos acerca da ideia do papel da “(V)erdade”² e da construção de um *Eu* em narrativas de não-ficção.

² Ao longo deste artigo, utilizo o formato “(C)ategoria”, com a inicial maiúscula entre parêntesis, como aparato textual para representar categorias de análise ao mesmo tempo em que questiono a autoridade, coesão e unicidade com que muitas vezes são compreendidas.

Para tentar responder a essas e outras perguntas, trago neste artigo como exemplo a obra *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness*, dos irmãos Clem e Olivier Martini, publicada em 2010. Antes de entrar nessa análise, é preciso, contudo, esclarecer alguns pontos conceituais da intersecção quadrinhos/autobiografia/deficiência inserida no termo dos quadrinhos autobiográficos corpo(rificados).

Autobiografia e seus descontentes

Em termos gerais, o ponto de partida quando se fala em autobiografia, em qualquer tipo de círculo social, é a presunção de que se trata de uma narrativa ligada à veracidade, ou a eventos reais, particularmente aos eventos da vida da autora ou a perspectiva da autora em relação a uma série de eventos reais. Esse é, de fato, como alguns críticos definem o gênero, como G. Thomas Couser, que especifica que o livro de memórias, a *memoir*, primariamente pelo que ele não é, ou seja, ficção (COUSER, 2012, p.15). Couser escolhe focar especificamente no livro de memórias, citando esse como uma versão moderna da autobiografia. Autoras como Sidonie Smith e Julia Watson (2001) e Leigh Gilmore (1994), por sua vez, propõem críticas mais explícitas à tradição da autobiografia como gênero textual, favorecendo outros termos como “narrativas de vida” e “*autobiografics*”, respectivamente. Autobiografia, no sentido tradicional, de acordo com tais autoras, remonta ao sujeito soberano do Iluminismo, focada em um indivíduo em particular, com autoridade conferida pela sociedade, através de seu status, para contar sua história (SMITH e WATSON, 2001, p. 3). Como Gilmore argumenta, os autores que se tornaram a base para a definição da autobiografia compreendem uma série de homens ‘exemplares’ em seus campos de atuação (militares, figuras literárias, políticos), sendo vistos como representantes ou até sinônimos da época em que viveram, como Santo Augustinho, Rousseau, Franklin, Henry Adams (GILMORE, 1994, p. 11).

No contexto dos Estudos de Autobiografia da virada do século XX, por exemplo, escritores marginalizados envolvidos em diferentes formas de narrativas de vida não tinham seu trabalho valorizado ou entendido como sendo parte da tradição da autobiografia. Como Gilmore defende, o status do sujeito autobiográfico estava, evidentemente, associado ao status que a aquele sujeito gozava na sociedade (GILMORE, 1994, p. 17). Ou seja, autores que não eram do gênero, da classe, da raça ou da posição política “apropriada” não eram vistos como fazendo parte deste gênero literário, já que não eram vistos por críticos como representativos o suficiente de suas épocas. Consequentemente, narrativas de vida de mulheres, sujeitos coloniais, indivíduos considerados sexualmente “desviantes”, ou escravos, só para citar alguns exemplos, eram vistas como formas “menores” de escrita e não chegavam ao status de autobiografias.

A partir da década de 1970, no entanto, um número de críticos dos campos dos estudos pós-coloniais, pós-modernos e feministas começa a questionar a história do termo “autobiografia” e sua celebração do sujeito autônomo do

Iluminismo em favor de um entendimento mais amplo da narrativa de vida (SMITH e WATSON, 2001, p. 4; GILMORE, 1994, p. 11). Muito do trabalho no campo de Estudos de Autobiografia desde então é focado em obras que desafiam esses pressupostos da tradição da autobiografia e em como tecnologias de autorrepresentação funcionam na construção de categorias tais como (I)dentidade, (A)utoridade e (V)erdade.

Essa transição dentro do campo de Estudos de Autobiografia é marcada por uma mudança de entendimento da escrita autobiográfica como uma representação de si para uma concepção da mesma como uma prática de descoberta (e concomitante construção) de si. O status ontológico do *Eu* autobiográfico é, portanto, questionado por uma chamada terceira onda de críticas, na medida que esse *Eu* é visto como um efeito do discurso autobiográfico, ao invés do ponto de partida (SMITH, 1998, p. 109). Desse modo, o texto autobiográfico não é visto um mero reflexo ou retrato da vida do indivíduo, tampouco como um registro histórico e fiel de um dado momento. Ao contrário, o sujeito é construído através da própria escrita autobiográfica.

Autobiografia em quadrinhos

Em termos básicos, a autobiografia em forma gráfica, ou *graphic memoir*, pode ser vista como a versão em quadrinhos das narrativas de vida. Os precursores dos quadrinhos autobiográficos mais comumente citados fazem parte da geração de quadrinhistas alternativos e underground dos anos 1960 e 1970 nos Estados Unidos, mais notadamente Justin Green (*Binky Brown Meets the Holy Virgin Mary*, 1972), Robert Crumb (*Zap Comix*, 1968-1978), Harvey Pekar (*American Splendor*, 1976-2008), and Aline Kominsky-Crumb (*Wimmen's Comix*, 1972-1974; *Twisted Sisters*, 1976, 1994, 1995) (BEATY, 2009, p. 230; CHUTE, 2010, p. 20). Essa geração que fazia parte da contracultura de São Francisco influenciou uma nova leva de artistas inclinada a se aventurar cada vez mais em narrativas autobiográficas. Essa nova geração incluía Art Spiegelman, autor do celebrado *Maus: A Survivor's Tale* (1980-91), que estabeleceria o tom para muito do que seria produzido posteriormente nesse gênero literário da escrita de si em quadrinhos.

Utilizo aqui a expressão “escrita de si”, mas na realidade o que acontece nos quadrinhos vai além do nível da linguagem *escrita*. Uma característica definidora dos quadrinhos é o caráter dual do discurso na narrativa, um que acontece através da conversão e tensão entre imagens e palavras. Scott McCloud, no seu influente *Understanding Comics* (1993), define quadrinhos como “uma dança entre o visto e o não visto. O visível e o invisível” (MCLOUD, 1993, p. 92). Nessa dança, McCloud afirma, tanto criador quanto leitor devem participar ativamente (MCLOUD, 1993, p. 92). Já Charles Hatfield, em *Alternative Comics: An Emerging Literature* (2005), descreve a linguagem dos quadrinhos como uma “arte de tensões”, que se opõem e se justapõem continuamente (HATFIELD, 2005, p. 32). Hatfield lista quatro tensões que atuam na leitura de quadrinhos: “código vs. código (‘palavra’ vs. ‘imagem’)”, “imagem única vs. imagem-em-uma-série”, “sequência vs.

superfície” e “texto com experiência vs. texto como objeto” (HATFIELD, 2005, p. 36-58). Cabe ao leitor, portanto, fazer sentido dessas múltiplas tensões ao longo da narrativa.

Tais tensões são particularmente pertinentes em narrativas que trabalham com a construção de um *Eu* autobiográfico, pois evidenciam as nuances de sujeitos (muitas vezes) não coerentes e as complexidades inerentes à ideia de uma (V)erdade no discurso da autobiografia. As especificidades dos quadrinhos, portanto, chamam a atenção do leitor para as dissonâncias presentes nas noções não problematizadas de (I)dentidade, (H)istória, (A)utoridade e (V)eracidade, categorias frequentemente associadas ao fazer autobiográfico.

Deficiência na autobiografia em quadrinhos

Como ponto de partida para entender o corpo com deficiência, Lennard Davis defende que é “preciso retornar ao conceito da norma, do corpo normal”, e em como a noção do “normal”, no século XIX, tornou-se o “normativo” (DAVIS, 2006, p. 3). Como Michel Foucault menciona, foi a catalogação de cidadãos e suas respectivas doenças, nascimentos, mortes, alturas, pesos, etc, que proporcionou uma maneira para que governos controlassem as suas populações (FOUCAULT, 1978, p. 118). Essa “normatização”, como Foucault refere, não procurava tornar as pessoas “normais”, e sim buscava averiguar indivíduos em relação a uma série de “normas” – uma tecnologia de poder que estava intrinsecamente ligada à instituição médica e suas concepções em relação ao corpo. O instrumento do exame ajudava, então, de acordo com Foucault, a classificar, hierarquizar, e elencar corpos de acordo como seu nível de normalidade (FOUCAULT, 1995, p. 184). Corpos que saíam da curva da normalidade eram vistos, portanto, como desviantes e, conseqüentemente, eram tidos como um problema que necessitava de uma solução, para o “bem da nação” (FOUCAULT, 1995, p. 184). Davis aponta que a relação entre o discurso eugênico e ciência estatística possui um teor “simbiótico”, pois “ambos trazem para a sociedade o conceito da norma, particularmente do corpo normal, e assim criam efetivamente o conceito do corpo deficiente” (DAVIS, 2006, p. 3).

À medida que o debate em torno dos direitos das pessoas com deficiência emerge nos anos 1990, o termo “deficiência” é reapropriado de suas origens médicas e usado como “um marcador de identidade” (LINTON, 2006, p. 162). O processo de apropriação do termo médico ajudou a recuperar um status de comunidade para pessoas com deficiência, explica Simi Linton (2006, p. 162).

G. Thomas Couser, em *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing* (2009), descreve a recorrência do tema da deficiência em autobiografias publicadas nos últimos 30 anos, aproximadamente (COUSER, 2009, p. 3). Ele chama essa explosão de autobiografias focadas em deficiência como um fenômeno da “*some body memoir*”, ou da “autobiografia de algum corpo” em português. Couser na verdade está expandindo as definições de Lorraine Adams, que distingue entre autobiografias de pessoas conhecidas (“*somebody memoir*”, ou

“autobiografia de alguém”) e de pessoas desconhecidas (“*nobody memoir*”, ou “autobiografia de ninguém”). O argumento de Couser é que essa última categoria, a “autobiografia de ninguém”, é muitas vezes não somente a autobiografia de uma pessoa até então desconhecida, um ninguém, mas mais especificamente é a história do corpo deste ninguém, (ou a “*memoir of some body*” em um trocadilho com “*somebody memoir*”), em uma narrativa que foca particularmente na experiência de viver com um certo tipo de corporificação (COUSER, 2009, p. 2). Couser, em resumo, defende que “a autobiografia de ninguém é frequentemente sobre como é ter ou como é *ser*, viver *como*, um tipo particular de corpo – de fato, um corpo que é geralmente estranho ou anômalo” (COUSER, 2009, p. 2, ênfase no original).

Partindo, portanto, do conceito de Couser, pode-se argumentar que o mesmo fenômeno descrito por ele, da “*some body memoir*”, é visto no gênero dos quadrinhos autobiográficos, onde um número de obras trabalha com a experiência de viver com um certo tipo de corpo. O que eu proponho é que no reino das autobiografias em quadrinhos, as *graphic memoirs*, o fenômeno ao qual Couser se refere pode ser visto como a “*graphic body memoir*”, ou como “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)”.

Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness

Um exemplo de do conceito de “quadrinhos autobiográficos corpo(rificados)” é a obra canadense *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness* (2010), dos irmãos Clem Martini e Olivier Martini. A narrativa conta a história dos dois irmãos e de sua relação com uma doença mental, ainda que de maneiras bastante diferentes. Os irmãos compõem a narrativa em conjunto, falando sobre as dificuldades da família com esquizofrenia: primeiro quando o irmão mais novo de ambos, Ben, é diagnosticado e, mais tarde, quando Olivier também se descobre como esquizofrênico. Os dois, Clem e Olivier, são vozes distintas na narrativa: Clem primariamente faz as seções de prosa, enquanto que Olivier fica encarregado da parte visual. Clem expressa, em sua parte da narrativa, um ressentimento em relação ao irmão mais novo, Ben, assim como em relação à doença que os afetou:

Assim eu justifiquei deixar o país. Eu sentia que estava consumido pela experiência de primeiro identificar a doença mental de Ben e depois de alguma forma arranjar uma maneira para que ele recebesse tratamento no hospital. Eu me senti traído, se não por Ben, pela vida. Algo havia roubado meu irmão mais novo de mim e misteriosamente o substituído por um completo estranho. Eu me senti rejeitado, por Ben e pelo sistema de saúde. Parecia não haver lugar no processo para mim. (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 37).

Mais tarde, depois que Ben comete suicídio, esse sentimento de traição é substituído por um de culpa, como o narrador informa o leitor.

Esse tipo de sentimento de rejeição, traição e culpa é comum em quadrinhos autobiográficos corpo(rificados), especialmente em narrativas que lidam com a deficiência de um ente familiar que não o narrador principal, como é o caso de *Tangles: A Story About Alzheimer's, my Mother, and Me* (2012), de Sarah Leavitt, e *Epileptic* (2005), de David B., para citar apenas dois exemplos. Em *Tangles*, a narradora, exausta de lidar com a mãe com Alzheimer, desabafa: “Eu estava cansada de tentar preencher as lacunas na fala dela. Eu estava cansada de ajudá-la. Eu estava cansada dela estar doente” (LEAVITT, 2012, p. 73). Em *Epileptic*, David denota a sensação de sentir-se arrastado pela epilepsia do irmão: “Estamos todos doentes com a doença dele” (DAVID B., 2005, p. 192). À medida que esses familiares procuram lidar com a deficiência de alguém próximo, os narradores batalham pelo equilíbrio de dar conta de relatar a experiência e emoções de outra pessoa enquanto procuram transmitir as próprias sensações.

A perspectiva de Olivier sobre a história do irmão mais novo, Ben, a princípio é mais contida se comparada com a de Clem. A narrativa visual não retrata ressentimentos em relação ao irmão menor, focando em um relato mais factual dos eventos. As duas vozes, de Clem e de Olivier, contrastam uma à outra, tanto na sua apresentação quanto no conteúdo de sua narração. A narrativa escrita de Clem está confinada por padrões tipográficos de prosa, como colunas e

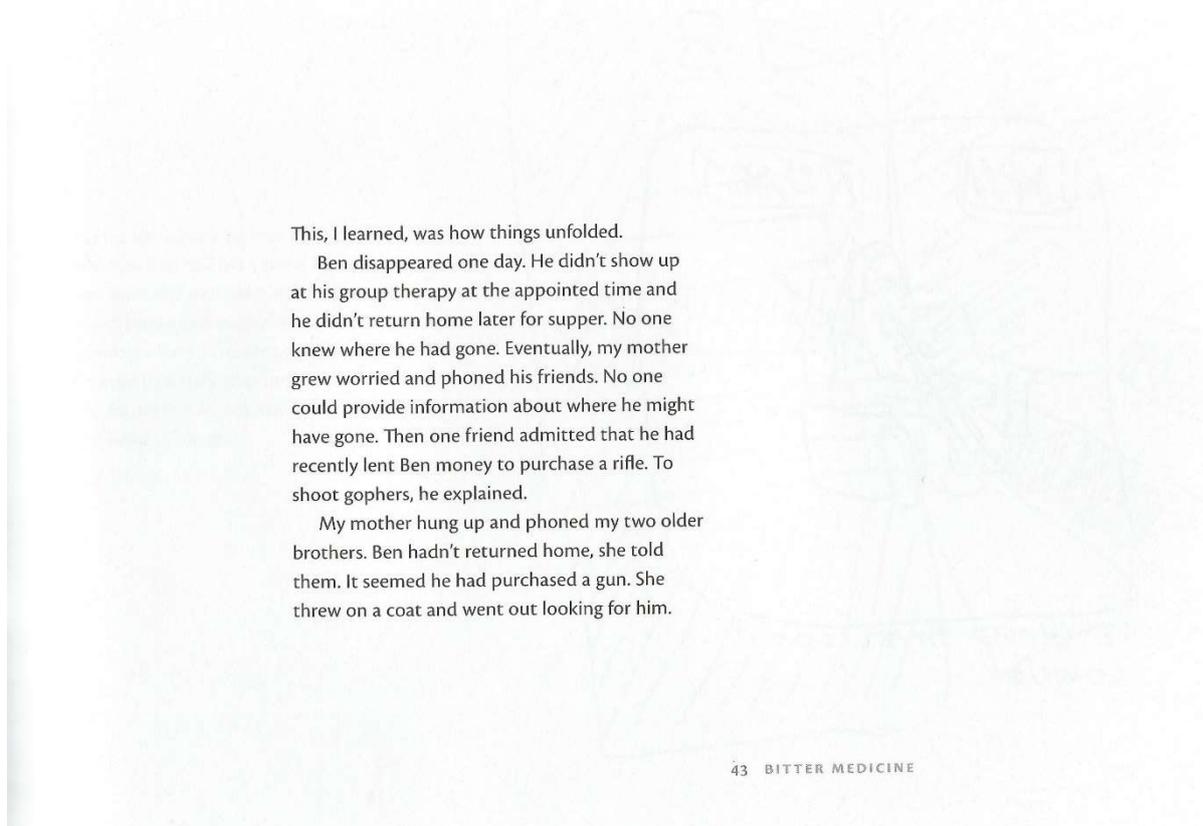


Figura 1: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 43)

parágrafos; já a de Olivier é algumas vezes puramente visual enquanto em outras incorpora mais os padrões clássicos dos quadrinhos. As duas páginas citadas

(Figuras 1 e 2)³, retratando cada uma a versão de um dos narradores a respeito do suicídio de Ben, ilustram a distinção entre seus estilos.



Figura 2: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 42)

Clem é mais prolífico com os detalhes de sua história (Figura 1), enquanto que a narrativa de Olivier é mais concisa (Figura 2). O texto de Clem é ordenado, enquanto os desenhos de Olivier são erráticos. A constante justaposição das duas vozes autobiográficas os diferencia, representando-os ao mesmo tempo em que os constrói como dois sujeitos distintos: o primeiro como capacitado enquanto o segundo como deficiente. Nesse sentido, a narrativa produz o capacitismo através do estabelecimento discursivo da deficiência, algo que Robert McRuer chama de “capacitismo compulsório” (MCRUER, 2006, p. 304).

Dentro do argumento de McRuer, a construção do capacitismo funciona de maneira paralela à construção da heterossexualidade compulsória, emprestando as teorias de Judith Butler sobre performatividade de gênero. Como tal, o capacitismo está contingente à constante reiteração da sua performance e à produção de claros desvios da norma, ou seja, de corpos considerados deficientes

³ Texto Figura 1: “Isso, eu descobri, foi como as coisas se desenrolaram. Ben desapareceu um dia. Ele não deu as caras para a sua terapia em grupo na hora marcada e não voltou pra casa mais tarde para a janta. Ninguém sabia para onde ele tinha ido. Eventualmente, minha mãe ficou preocupada e telefonou para seus amigos. Ninguém conseguiu dar informações sobre onde ele pudesse ter ido. Então um amigo admitiu que havia recentemente emprestado a Ben um dinheiro para comprar um rifle. Para matar roedores, ele explicou. Minha mãe desligou o telefone e ligou para meus dois irmãos mais velhos. Ben não havia voltado pra casa, ela disse. Parecia que ele havia comprado uma arma. Ela colocou um casaco e saiu para procurar por ele.

Texto Figura 2: Painel 1: Meu irmão Ben estava doente. Painel 2: Então ele comprou uma arma. Painel 3: Ben contou que queria atirar em alguns roedores.

(MCRUER, 2006, p. 304). Uma corporificação normativa é, portanto, produzida através da constituição dos tipos de corpos que rejeita, que são então confinados ao domínio do abjeto. Ao contrapor as duas narrativas pelo viés da legibilidade de suas histórias e trazendo a versão de Clem, em prosa, como a narrativa primária em muitos momentos, a obra produz esse sujeito como emblemático da norma enquanto seu irmão, Olivier, como contraste, é produzido como deficiente.

Por outro lado, à medida que a narrativa se afasta da história do irmão mais novo, Ben, e se volta à experiência em primeira mão de Olivier com a esquizofrenia, Clem se mostra muito mais cuidadoso em representar seu próprio papel como observador. Ao relatar a experiência de procurar ajuda psiquiátrica para Olivier, Clem ressalva: “Ocorre-me que, porque estou escrevendo essas palavras, meu papel parece muito maior do que realmente foi” (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 71). Como um dos narradores e um participante na história, Clem expressa sua própria perspectiva da doença dos irmãos, mas, ao contrário de narradores de outras obras como *Tangles* e *Epileptic*, ele é cauteloso em não colocar essa perspectiva no centro da narrativa. Mais tarde na história, Clem comenta sua relação com o irmão: “Algumas vezes ele me diz que eu não entendo o jeito que as coisas são. E tenho certeza que às vezes ele está certo. Como eu poderia? *Ele viveu uma experiência que eu só observei*” (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 243, meu grifo). Por exemplo, ao descrever uma ocasião em que Olivier estava inerte, não respondendo a pedidos de conversa por dias seguidos, Clem menciona ter desenvolvido uma nova abordagem para se comunicar com o irmão: ele tenta escrever uma carta e incluir na mesma um envelope já com o selo e o endereço para resposta. À medida que Clem relata o sucesso da iniciativa, o que se sobressai na passagem é a inclusão da resposta de Olivier na narrativa:

Uma semana mais tarde eu peguei uma carta da minha caixa de correio. Era o meu envelope, já selado e enviado anteriormente. Um pequeno pedaço de papel amassado estava dobrado dentro do envelope. A letra cheia de curvas de Olivier se arrastava através da página, mas sua prosa era esparsa.

‘Caro Clem’, ele escreveu. ‘Eu não tenho alucinado mais, mas agora eu não sinto muito de mais nada. Os remédios achataram ou apagaram todas as emoções que eu tinha. Eu não sei como viver desse jeito, não sentindo nada.’ (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 93)

Olivier não relata essa informação na sua parte da narrativa, mas, nessa passagem, sua voz é preservada, ao invés de ser apropriada, através do relato do irmão.

Em *Bitter Medicine*, os efeitos da medicação na vida de Olivier são discursivamente enfatizados tanto na narrativa visual quanto na escrita. A narrativa escrita de Clem, além de emprestar a voz de Olivier através de sua carta, aborda os efeitos colaterais dos antipsicóticos em minuciosos detalhes em várias passagens da narrativa:

A medicação na vida de Olivier desempenhou um papel tão chave no tratamento—positivamente e negativamente—que é quase possível desenhar as coordenadas da existência do meu irmão baseando-se somente nas drogas as quais ele foi receitado. (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 169)

Clem cita em detalhe cada medicamento, quanto tempo foi receitado, seus efeitos colaterais, o que levou os médicos a descontinuar o tratamento com ela, assim como as implicações dos efeitos colaterais na vida social e profissional de Olivier ao longo da narrativa.

A narrativa visual de Olivier, por sua vez, alude ao papel da medicação em uma maneira dupla: explicitamente, como através de representação de suas consultas com médicos sobre os medicamentos e através de desenhos dos tabletes e comprimidos em si, que invariavelmente tornaram-se parte da vida dele, e

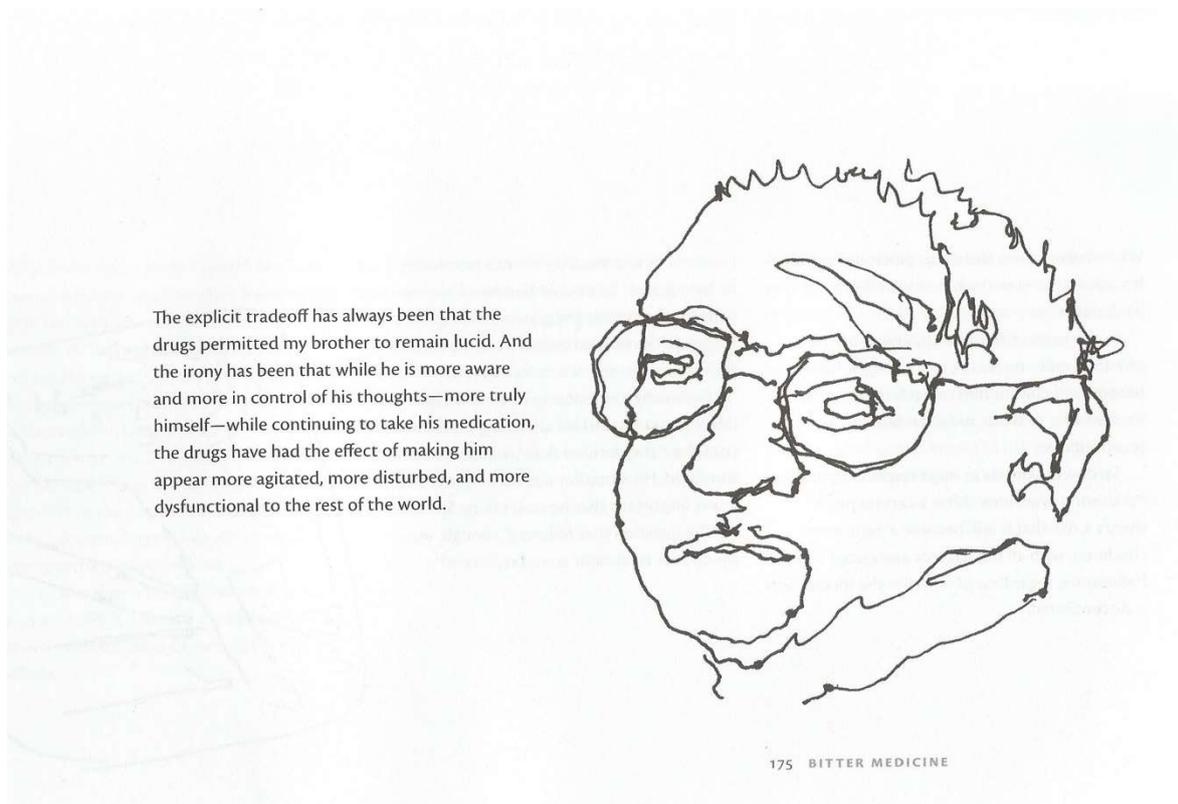


Figura 3: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 175)

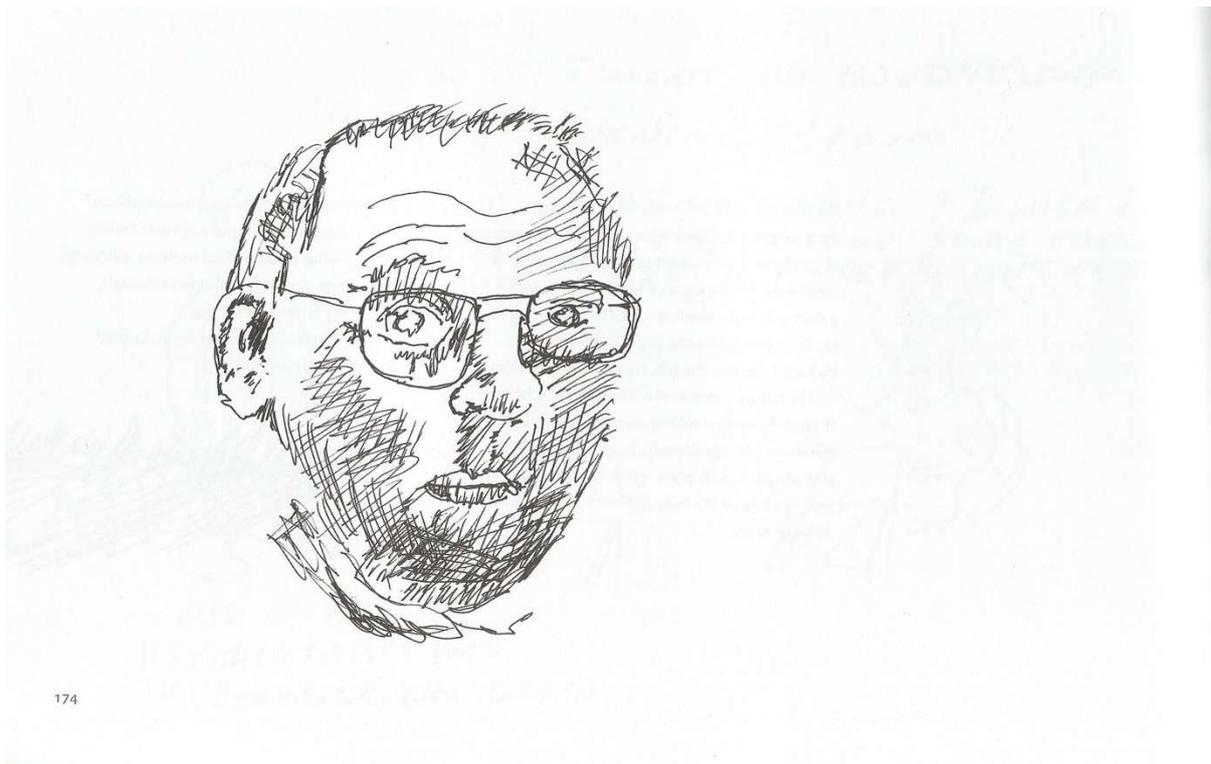


Figura 4: *Bitter Medicine: A Graphic Memoir about Mental Illness* (2010, p. 174)

implicitamente, na incorporação dos efeitos colaterais como parte de seu estilo artístico (Figuras 3 e 4).

Alguns dos efeitos colaterais mais predominantes na vida de Olivier estão relacionados à *Stelazine*, um medicamento que ele tomou durante quinze anos, que causou: “discinesia tardia—uma desordem que se manifesta em movimentos involuntários e repetitivos. No caso de Olivier, também incluía língua inquieta, rigidez e tremores” (MARTINI e MARTINI, 2010, p. 173). Esses são não somente mencionados, mas (in)corpo(rados) ao seu estilo de desenho, que varia de acordo com os tipos de efeitos colaterais vivenciados por Olivier durante o curso de seus tratamentos. Figuras 3 e 4, por exemplo, são situadas em páginas opostas uma à outra, evidenciando para o leitor como a medicação afeta diretamente a estética da autorrepresentação de Olivier. Se em outras obras a justaposição de capacitismo e deficiência é feita de maneira a construir um personagem como pertencendo a uma ou outra dessas categorias, em *Bitter Medicine* a comparação dos autorretratos de Olivier complica a naturalização dessas mesmas categorias como sendo coesas.

Considerações finais

Bitter Medicine não é uma obra tradicional de quadrinhos, mas muitas das obras que incluo no gênero de quadrinhos autobiográficos corpo(rificados) não o são e é justamente essa característica o que marca a necessidade de um aparato teórico que procure dar conta dessas complexidades em relação à representação. Ao longo da história da literatura, como apontam David T. Mitchell e Sharon

Snyder, a deficiência tem sido utilizada apenas como recurso narrativo, um artefato que ajuda a compor certos personagens como únicos dentro de uma obra – Édipo-Rei, Ricardo III e Ahab são exemplos de como a deficiência aparece através de um significado simbólico (MITCHELL e SNYDER, 2000, p. 47). Os quadrinhos autobiográficos complicam essa lógica ao trazerem deficiência como algo ao mesmo tempo simbólico e literal, uma dualidade da representação desses corpos que é característica do gênero não-ficção da autobiografia.

O formato visual/textual também traz consigo implicações relevantes para o estudo da representação e deficiência, ao articular com a ideia de visibilidade e não-visibilidade de corpos discursivamente marcados pela diferença na sociedade. Esses corpos são estilizados através da arte do desenho e de sua articulação com o texto escrito, em um dialogismo que pode subverter concepções acerca da deficiência ou, ao contrário, reforçá-las. *Bitter Medicine*, por exemplo, é emblemático dessa complexidade.

Referências

- BEATY, B. *Autobiography as Authenticity*. In: HEER, J.; WORCESTER, K. (Eds.). *A Comics Studies Reader*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009. p. 226–235.
- CHUTE, H. *Graphic Women: Life Narrative and Contemporary Comics*. New York: Columbia UP, 2010.
- COUSER, G. T. *Signifying Bodies: Disability in Contemporary Life Writing*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2009.
- _____. *Memoir: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 2012.
- DAVID B. *Epileptic*. Tradução Kim Thompson. New York: Pantheon Books, 2005.
- DAVIS, L. J. *Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century*. In: *The Disability Studies Reader*. 2nd. ed. New York and London: Routledge, 2006. p. 3–16.
- FOUCAULT, M. *The History of Sexuality: Volume 1: An Introduction*. New York: Random House, 1978.
- FOUCAULT, M. *Discipline & Punish: The Birth of the Prison*. New York: Random House, 1995.
- GILMORE, L. *Autobiographics: A Feminist Theory of Women's Self Representation*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1994.
- HATFIELD, C. *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson: University Press of Mississippi, 2005.
- LEAVITT, S. *Tangles: A Story About Alzheimer's, my Mother, and Me*. New York: Skyhorse Publishing, 2012.
- LINTON, S. *Reassigning Meaning*. In: *The Disability Studies Reader*. 2nd. ed. New York and London: Routledge, 2006. p. 161–172.
- MARTINI, C.; MARTINI, O. *Bitter Medicine: A Graphic Memoir of Mental Illness*. Calgary: Freehand Books, 2010.
- MCCLOUD, S. *Understanding Comics*. New York: Harper Collins, 1993.

MCRUER, R. Compulsory Able-Bodiedness and Queer/Disabled Existence. In: DAVIS, L. J. (Ed.). *The Disability Studies Reader*. 2nd. ed. New York and London: Routledge, 2006. p. 301-308.

MITCHELL, D. T.; SNYDER, S. L. *Narrative Prosthesis: Disability and the Dependencies of Discourse*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2000.

SMITH, S. Performativity, Autobiographical Practice, Resistance. In: SMITH, S.; WATSON, J. (Eds.). *Women, Autobiography, Theory: A Reader*. Madison and London: University of Wisconsin Press, 1998. p. 108-115.

SMITH, S.; WATSON, J. *Reading Autobiography: A Guide for Interpreting Life Narratives*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2001.