

O CORPO EM TIRAS: FICÇÕES E AUTOFICÇÕES TRANSGÊNERAS NAS TIRAS DE LAERTE COUTINHO

*Body in strips: transgender fictions and self-fictions
on the strips of laerte coutinho*

MARIA CLARA DA SILVA RAMOS CARNEIRO¹ 

¹Universidade Federal de Santa Maria. Santa Maria, Rio Grande do Sul, Brasil.

E-mail: maria.c.carneiro@ufsm.br

RESUMO

Laerte Coutinho preparava o lançamento de seu livro *Muchacha* (COUTINHO, 2010) quando concedeu uma entrevista à Revista *Bravo!* declarando-se, naquele momento, *crossdresser*. Desde então, seu trabalho e sua vida foram objeto de muita discussão dentro e fora da academia quanto a sua transgeneridade. Hoje assumidamente uma pessoa transgênero, Coutinho tem aproximadamente 50 anos de carreira e uma obra vasta no formato fragmentário de tiras e histórias curtas em quadrinhos, em que vimos seu corpo representado esporadicamente. O processo de autodescoberta de seus próprios desejos permeou também seu trabalho, em que personagens encenavam-se travestis enquanto a autora experimentava roupas e adereços “de mulher”. Neste trabalho, pretendo observar alguns dos quadrinhos de Laerte em que o corpo aparece encenado, sobretudo tiras e livros publicados a partir de 2005.

PALAVRAS-CHAVE: Laerte Coutinho; quadrinhos; tiras; corpo trans; autoria.

ABSTRACT

Laerte Coutinho was preparing the release of her book *Muchacha* (COUTINHO, 2010) when she gave an interview to *Bravo!* Magazine declaring herself a crossdresser. Since then, her work and life have been objects of many discussions in and outside the academic milieu. Nowadays, an openly transgender person, Coutinho has had approximately fifty years of career and a vast work in the fragmentary form of strips and short comics stories, where we can see occasional representations of her body. The self-discovery processes of her own desires permeate her work, where characters played as transvestites while the author was experimenting with “woman’s” clothes and accessories. In this work, I intend to observe a selection of comics by Laerte in which transgender bodies are shown, in particular strips and books published after 2005.

KEYWORDS: Laerte Coutinho; comics; strios; trans body; authorship.

EDITOR-CHEFE:

Gerson Roberto Neumann

EDITOR EXECUTIVO:

Regina Zilberman

SUBMETIDO: 31.04.2021

ACEITO: 15.06.2021

COMO CITAR:

CARNEIRO, Maria Clara da Silva Ramos. O corpo em tiras: ficções e autoficções transgêneras nas tiras de laerte coutinho. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 23, n. 44, p. 62-77, set.-dez., 2021. doi: <https://doi.org/10.1590/2596-304x20212344mcsrc>

INTRODUÇÃO

Orlando havia se transformado em mulher – isso é inegável. Mas, em todos os demais aspectos, continuava a ser precisamente como era antes.

Virginia Woolf, *Orlando*, tradução de Jorio Dauster

Laerte Coutinho tinha cerca de quatro décadas de carreira quando se assumiu uma pessoa trans. Era reconhecida como autora importante dos quadrinhos brasileiros no momento de sua transformação, e esse fato gerou curiosidade em torno de seu corpo, um corpo de um senhor, agora uma: *avis rara, freak, queer, assim?* Uma mulher descobrindo-se mulher, permitiu reconhecer-se (conhecer-se de outra forma). Tal como Orlando de Woolf, seu corpo mudou, e observava às mudanças em torno de si.

E seus quadrinhos? Quanto (ou quando) o corpo de Autor se imprime em seu Texto? Em geral, as transformações dos corpos de Autores são invisíveis, pois o próprio ato de inscrever-se implica uma separação, inclusive determinante para a sobrevivência de um Autor como Autor (a escrita é parricida, é o preço que se paga para inscrever-se no tempo, deixar que aquele texto leve nosso nome para além de nossa existência). Apenas descrições e autorretratos nos trazem a imagem de um Autor, seu corpo é completamente desnecessário ao prazer de lê-lo.

No romance fantástico de Virginia Woolf, Orlando é um aspirante a escritor que leva pelo menos três séculos para forjar seu estilo literário: a mudança de gênero que afeta seu corpo lhe traz empecilhos sociais – inclusive novas vestimentas menos práticas –, mas é o tempo que mais afeta sua escrita, como “a umidade” que alcançou o Reino Unido no começo do século XIX, “que penetra nos tinteiros assim como nas madeiras”, afetando frases que “incharam, os adjetivos se multiplicaram, os poemas líricos se tornaram épicos, e questões insignificantes que costumavam gerar artigos de uma coluna enchem agora enciclopédias de dez ou vinte volumes” (WOOLF, 2014; 2010). Mas um corpo de Autor são vários: há o conjunto de inscrições em um Texto (tecido semiológico) que remetem a um estilo particular – uma escrita ou escritura –, que remetem a um corpo físico, real, de um sujeito, uma persona (BARTHES, 2005). São duas dimensões corpóreas, materiais, e ambas afetadas pelo tempo e pelo espaço – o tempo histórico, o espaço social, em que a língua compartilhada entre Autor e seus leitores é modificada pela História. E o estilo, embora uma escolha individual (BARTHES, 1974), também é afetado pelo conjunto de relações que transpassam o corpo, também histórico, de um Autor.

A curiosidade em torno de um Autor – e de seu corpo – por outro lado, é fenômeno moderno, da mesma forma que a noção de autoria, quando a ideia de sujeito se sobrepõe até mesmo sobre a ideia de obra (BARTHES, 2005). O mesmo Barthes que “matou” o Autor, nos lembra que esse corpo é físico, real, e com o qual entretemos uma relação erótica pela via de seu Texto. Nas histórias em quadrinhos, por outro lado, as marcas de autoria dos desenhistas ficam mais ou menos transparentes pelas irregularidades próprias àquela mão que desenha, inscrições visíveis de um outro corpo. É o chamado “efeito de esboço”, as impressões no papel que revelam que aquele desenho foi feito por uma mão real, que Philippe Marion apontou como uma das marcas de uma instância enunciativa própria aos quadrinhos, a “grafiação” (MARION, 1993). Enquanto a enunciação verbal tende a apagar os sujeitos, a grafiação está expressa por essas inscrições manuais ou simulando uma manualidade (no caso do desenho digital), que remetem mais a esse corpo – àquela mão – do que a construção de estilo na

literatura. Há muito mais corpo a corpo aí que na literatura; nela o caráter autográfico é praticamente inexistente.

Quando um corpo de Autor se faz notório, aumenta a curiosidade em torno do quanto esse corpo se faz presente em sua obra, mas não entrarei nas discussões sobre a validade da curiosidade em torno do corpo do autor nem quanto à mitificação da autoria que isso pode ainda implicar. Não farei uma análise biográfica (uma biópsia) desse corpo. No caso da Autora Laerte Coutinho, o que gostaria de analisar é esse corpo notório que produziu histórias notáveis sobre a relação de corpos travestidos: enquanto ela também se retratava, seja apontando biografemas ou adentrando na sua ficção (na forma de desenhos símiles de seu corpo real), ela também construiu narrativas ficcionais sobre outros corpos desejando-se trans. E é sobre esses corpos desenhados que discorrerei aqui.

Laerte é conhecida autora de tiras de humor, um gênero sem a tal “umidade” da literatura vitoriana descrita acima por Woolf: na tira, a concisão é determinante em um espaço curto do jornal. E mesmo as séries que compuseram diversas de suas antologias, como a dos “Piratas do Tietê”, de caráter esparsos e descontínuo, não formaram uma Obra com um caráter unificador e perene (como queria a modernidade e a ideia de obra como algo contínuo). Pela característica dos espaços que tiras e séries ocupam, nos jornais e nas revistas, a publicação contínua e compulsória acaba por gerar inconstâncias, narrativas esparsas, em que os personagens aparecem em episódios nem sempre participando de um arco narrativo maior (como personagens de desenho animado, que podem morrer e retornar no episódio seguinte). Por outro lado, sem se obrigar a manter uma série única – como acontece tradicionalmente nas tiras americanas –, acabou por produzir, desde sempre, séries bastante diversas, criando uma constelação de personagens, em que seu traço e modo de fazer humor atuam como signos ou como fronteiras entre seu corpo de Autora e dos outros autores de quem se inspirou.

Como ela explica em seu prefácio ao livro *Modelo Vivo*, entre essa variedade de personagens, havia vários “procedimentos” usuais constantes ao longo de sua carreira, em que a tira predominou; isto é, um conjunto de formas de executar determinada arte, como em seguida exemplifica: “uso de personagens, traço ‘humorístico’” (COUTINHO, 2016). As tiras aparecem em volume consideravelmente maior em relação às histórias mais longas (a partir de duas páginas), publicadas em revistas como a *Circo* ou coletadas em livros específicos. *Muchacha*, por exemplo, foi uma série publicada no jornal e editada posteriormente em livro (COUTINHO, 2010), ainda com certo caráter fragmentário. Nela, um personagem farsesco – um morcego louco – sinterrompe a narrativa sobre a cantora trans Muchacha, do Capitão Tigre e outros de seus companheiros: a trama inspira-se na televisão de seus primórdios, com desenhos animados insólitos, novelas românticas e aventuras rocambolescas. Diferente dos personagens antigos, que apareciam episodicamente, em poucas narrativas descontínuas, os novos personagens desde o “Manual do Minotauro”, porém, priorizavam essa continuidade narrativa em histórias completas e fechadas. As novas séries foram contemporâneas de suas “drágeas”, tiras *nonsense* ou, ainda, experimentações em quadrinhos, fugindo do objetivo naturalizado de uma tira: a piada.

O livro *Muchacha* foi lançado no mesmo ano em que Laerte se revelava “*crossdresser*” (nomenclatura assumida no começo, antes de saber-se e assumir-se travesti e pessoa trans). Essa narrativa – ficcional – antecipou outras séries com protagonistas travestis, além da famosa Muriel, iniciada no começo dos anos 2000 (*Muchacha* é do final da primeira década do milênio). A transição Hugo/Muriel, que acompanhou toda a travessia da autora, fez da personagem um emblema da transição e da resistência,

e foi uma das poucas personagens recorrentes, do modelo episódico como mencionei, que a Autora não abandonou. Além dessas duas séries, “Pequeno Travesti” e “Eu, travesti” são outras duas em que uma narrativa contínua e fechada trazia personagens experimentando com roupas “femininas”.

“Muchacha” surgiu no jornal em “quadrões”, em um espaço do jornal em que as tiras eram dispostas na forma de um quadrado de quatro quadros (Figura 1) – apenas uma alteração espacial ajustando-se a um espaço pré-definido editorialmente, mas que auxiliou na relação das narrativas à ideia de tela de uma TV, com o aspecto de antigo remetido pelos tons de cinza. O mesmo espaço havia sido ocupado anteriormente por uma série intimista, também em homenagem à televisão, e que também seria reunido em livro: *Laertevisão* (COUTINHO, 2007). Nela, ela descrevia a si mesma (ainda no masculino) entre a infância e a maturidade, diante da tela de uma TV. Laerte participou da primeira geração que cresceu diante da telinha e, nesse livro, elas nos apresenta essas memórias entremeadas com desenhos da infância, cenas lembradas, recortes de jornais de época e mistura entre sonho e realidade.



Figura 1 – *Muchacha*, p. 62.

Enquanto Muriel, Muchacha, o Pequeno Travesti e o “eu” Travesti das séries narrativas exploram ficções em torno do travestismo, *Laertevisão* antecede essa exploração na ficção por uma viagem até a infância. A série participou da busca pelas “bases” de seu próprio desenho que permitiram uma reviravolta em sua própria vida. Laerte apresenta-nos esses corpos e seu próprio corpo (aquele desenhado e a rede de signos formando corpo de Autora) ao longo dessas narrativas, de alguns de seus quadrinhos retratando o corpo trans, compõem um corpo autoral singular.

AMUDANÇA DE RUMO

As histórias em quadrinhos brasileiras alcançaram certa exuberância entre os anos 1960 e 1970, quando autores nascidos e crescidos em um mundo em que tais publicações estavam por toda parte começaram a criar. É nessa época que a publicação de quadrinhos criados por brasileiros se torna sistemática: como aponta Cirne (1970), Mauricio de Sousa estava entre os primeiros nacionais publicados em jornais, até então dominados por publicações estrangeiras, e também passaram a se autoeditar nesse período, como Ziraldo. Há uma confluência interessante ali: por um lado, havia essa geração de sujeitos capazes de pensar de forma mais habitual a articulação tão específica dos quadrinhos, por viverem desde cedo imersos nela. Eles já reconheciam e estavam confortáveis diante da visualidade do texto e da narratividade das imagens nessa articulação específica que acontece nas histórias em quadrinhos, em que o verbal e o visual são parte de uma mesma matéria. Por outro lado, o humor, em suas mais variadas manifestações, encontrou um lugar privilegiado nessa mídia, o que tão bem se conjugou à necessidade urgente de subverter a ordem opressiva que se instalava no país. A agilidade das linhas dessa geração foi um dos bastiões da resistência intelectual ao período pós-1964, tendo *O Pasquim* como emblema, feito por autores como Ziraldo, Henfil, Jaguar, entre tantos.

Laerte Coutinho fazia parte da juventude que surgiu nesse espaço-tempo, a geração do desbunde: o zine *Balão*, criado com Luiz Gê e outros amigos, trazia, além dessa energia subversiva, experimentações com a forma das histórias em quadrinhos (ambos, aliás, contribuíram com *O Pasquim*). Laerte venceu um dos prêmios mais importantes do humor no Brasil, o Salão de Piracicaba, já em 1974, com um cartum parodiando o conto “A roupa do imperador” no contexto da ditadura. Na velha história, o corpo nu do rei é um tabu indizível que apenas uma criança inocente ousaria dizer a verdade; no cartum, um pequenino personagem, sob tortura, grita “O rei estava vestido!”. Nos anos 1980, surgiu sua série mais conhecida, “Os Piratas do Tietê”, de personagens perversos e completamente anárquicos. Laerte (também com Henfil) foi fundadora da Oboré, cooperativa de artistas e jornalistas colaborando com movimentos sociais e de trabalhadores urbanos. O humor, a política, o corpo, portanto, sempre estiveram aparentes no trabalho de Laerte, e as tiras contemporâneas pós-Muriel só evidenciam o corpo como instrumento e lugar de práticas políticas.

Seu estilo também surge ali naquele começo: uso de uma linha contínua e razoavelmente fina, em que cada desenho parece feito por um único gesto. Na Figura 2, por exemplo, toda a perna e o pé parecem ter saído de uma única linha. Na Figura 3, por outro lado, cujo acabamento evoca esboço e tracejado rápido, percebemos o lápis sob o nanquim, e ainda é possível observar melhor esse movimento de continuidade. Mesmo pelo efeito de esboço (do lápis aparente), ainda distinguimos uma assinatura da autora, que variou bastante suas temáticas de trabalho ao longo desse tempo, mas inscreveu seu estilo de forma indelével na história das histórias em quadrinhos brasileiras.

O gênero tiras de humor, mesmo se humor engajado ou subversivo, se tornou o predominante ao longo de muitas décadas de produção brasileira de histórias em quadrinhos, e é nesse gênero em que Laerte foi considerada uma das maiores mestres brasileiras. É um gênero fragmentário, com séries contínuas ou intermitentes, em que autores precisam construir diariamente formas de cativar seus leitores.

Inúmeras referências são apontadas pela autora para seu desenho (FOLHATEEN, 1998), como os italianos Altan e Ivo Milazzo (o segundo, desenhista da série *Ken Parker*), ou, ainda, as tiras do americano Charles Schulz (da série *Peanuts*). Na Figura 2, há inclusive uma sutil confissão da referência da letra manuscrita ao autor de Tintin, Hergé. Sua participação na geração da contracultura contamina também seu trabalho, e seus piratas podem ser lidos como o cúmulo do desbunde e recusa total a forças tradicionais de poder.

Há cerca de uma década, Laerte adotou o gênero feminino como tratamento em um processo público de reconhecer-se trans. Sua entrevista à revista *Bravo!* (ANTENORE, 2010) lhe posicionou sob um foco pouco comum a autores de histórias em quadrinhos, pessoas muitas vezes apagadas da história de suas produções. Em geral, o processo industrial das histórias em quadrinhos já executa certo apagamento das diversas mãos autoras, em prol de uma marca de um estúdio. Além de reconhecimento de seu nome, seu corpo se tornava visível até “fora” do meio quadrinhos; ela se tornava, ao mesmo tempo, personagem de si e figura emblemática na luta pela visibilidade trans. Dos cabelos que cresciam à maquiagem cada vez mais presente, cada gesto seu era observado como um fenômeno, em que a publicidade de sua transição, acompanhada de seu próprio discurso sobre seu próprio corpo, compuseram um gesto pessoal extremamente político. A autora engajou-se, aos poucos e cada vez mais, na luta pelas pessoas trans, participando até da fundação da Associação Brasileira de Transgêneros (ABRAT), além do seu engajamento cotidiano pelas tiras de Muriel – sem perder a poesia de suas tiras *nonsense*, autorreflexivas, esteticamente refinadas. Duas investigações que caminharam lado a lado, a desse corpo individual e a do corpo de Autora.

A história de sua transição é descrita em várias entrevistas, pesquisas e pelo menos um par de documentários: um dia, seu personagem Hugo – um homem pós-moderno em meio a novas tecnologias, espécie de alter ego da autora elaborado para o caderno de informática do jornal *Folha de São Paulo* – pegou um vírus de computador, e era um vírus do travestismo, e assim surgiu Muriel. O abandono dos outros personagens até então conhecidos e queridos pelos leitores acontece a partir de 2005, ano em que perdeu seu filho Diogo (ANTENORE, 2010). A partir daí, ela investiu-se em tiras mais poéticas, isto é, em jogos com a própria linguagem dos quadrinhos, o *nonsense* ou experimental.

Nesse *meio do caminho* de sua vida, ela observa que a sua posição de Autora não coincidia mais com seu desejo de trabalho.

Quando eu era mais jovem, animada com o trabalho com que ia conseguindo ocupar meu lugar no mundo das pessoas que ocupam lugar no mundo, gostava muito do que fazia – de quase tudo! [...] Dessa fome [de ocupar um lugar no mundo] brotou uma forma de expressão que ansiava por se fazer reconhecer, cuja frequência propiciava também o estabelecimento sutil de um padrão visual e conceitual, para que o tal reconhecimento acontecesse. (COUTINHO, 2016, p. 6–7)

Conforme ela descreve, a ideia de autoria é esse ocupar “um lugar no mundo”, ganhar uma forma física que é visível no “estabelecimento sutil de um padrão visual e conceitual”. Com a crise, ela retorna ao que era “basilar” em sua vida: “os desenhos que fazia antes de virar profissional, antes de ser acometida por aquela ‘fome’; ali havia uma expressão que podia me refundar” (COUTINHO, 2016, p. 7). E esse retorno vai ser em direção ao corpo, mas corpos de outros: desenhar modelos vivos, em cursos ministrados por ela e seu filho (também autor de quadrinhos) Rafael Coutinho. Havia um

esgotamento de sua fórmula antes forjada e, ao mesmo tempo em que refletia sobre si, refletia sobre formas, uma nova “forma de expressão” de novo “padrão visual e conceitual” em que ela se reconhecesse.

Os quadrinhos que surgiram nesse período, embora ainda ocupando o espaço “Piratas do Tietê” no jornal, foram chamadas de “drágeas” em seus blogs (dois, abertos em 2008). No mesmo espaço delimitado de sempre, ela experimentava com a palavra, em versos tomando o espaço dos quadros, ou jogos de palavras dentro e fora dos balões. A mudança de tom de suas tiras trouxe até insatisfação dos leitores que a acompanhavam até ali, devido ao desaparecimento da narrativa direta e personagens recorrentes – contemporâneos da ascensão de Muriel e de Laerte reconhecer-se desconforme ao gênero que até então lhe “definia”.

Aos poucos, Muriel colou-se na figura de sua autora: seus óculos, os brincos e a peruca lembram a Laerte “real”, antes de deixar seu cabelo natural crescer. O desenho da personagem cada vez se parecia mais com seu autorretrato cartunesco – digo isso no sentido de desenho depurado, menos realista, concentrado no minimalismo dos traços visando uma expressividade muitas vezes cômica. Antes, a autora já tinha realizado uma representação de si icônica – digo no sentido “em imagem”, mas também no sentido de imagem que se tornou marcante, sobretudo para a cena brasileira dos quadrinhos. “Los tres amigos”, série paródica criada por ela, Angeli, Glauco e Adão Iturrusgarai, tornou-se exemplo bem conhecido de uma autorrepresentação fictícia e exagerada, uma autoficção zombeteira. Tal autoderrisão é bastante comum, por sinal, nas histórias em quadrinhos, com inúmeros autores colocando-se como personagens ou dialogando com seus personagens desenhados, como o mesmo Angeli e seu “Angeli em crise”, narrando seus bloqueios criativos em tiras diárias. O interesse que Muriel gerou no público foi, porém, quanto à coincidência da transição da autora e da personagem, e da personagem que antecipou sua autora (e as duas até se pareciam...).

Muriel sobreviveu a Hugo, aos piratas, ao Gato e à Gata, a Overman e até a Deus (todos personagens da mitologia laertiana até então). Laerte publicava em diversos jornais e passou a publicar em um blog, o “Manual do Minotauro”. Os primeiros posts datam de 5 de novembro de 2008: “Este blog foi criado para permitir uma visão completa da história MANUAL DO MINOTAURO, que sairá em tiras diárias na *Folha de São Paulo* e em alguns outros jornais”; “Manual do Minotauro é uma tira em sequência. Ainda não fechei, mas deve ficar em uns vinte e tantos capítulos” (COUTINHO, 2008b; 2008a).

LAERTEVISÃO OU A MEMÓRIA DO CORPO

“O Manual do Minotauro” foi seguido por várias outras minisséries, como “O Santo Recalcitrante”, “O pequeno travesti”, “Eu, travesti”, que, como “Muchacha”, colocam em cena relações entre corpo e tabus, acompanhando um desejo de obra que se fez desejo de vida. Porém, a investigação quanto ao seu próprio corpo físico (real) e à história desse corpo já aparecia desde cedo, desde antes, no mesmo espaço curto da tira. A Figura 4, por exemplo, apareceu em 2006 – um amigo trouxe-me esse recorte, alguns anos depois de sua publicação: a imagem de Laerte, da pessoa real Laerte Coutinho, lhe despertou desejo (enviou uma “cantada” por e-mail, “não sabia que você era tão bonitinho”; sem resposta). Hoje, lembrando dessa história, percebo como aquele corpo de Autor olhava-nos e nos

(se) perguntava sobre desejo: “o que querem eles?”. Desejos de si mesma que já esqueceu, tantas versões de si, tantos querereres.



Figura 4 – Tira publicada na *Folha de S. Paulo* em 29 de agosto de 2006.

Essa encenação do corpo traz fagulhas reais de um sujeito (o biografema, como cunhou Barthes), que participa do tecido dessa Obra nova, um novo rumo de uma “Vita Nova” à la Dante, que ela começou a tecer por volta dessa época: uma Obra de fragmentos poéticos em quadrinhos, em que o corpo é explorado como personagem e na plasticidade do desenho. Corpo, desenho e palavra dançam e fascinam: a Figura 5, por exemplo, joga com o absurdo, uma imagem insólita de corpo e som desenhados.

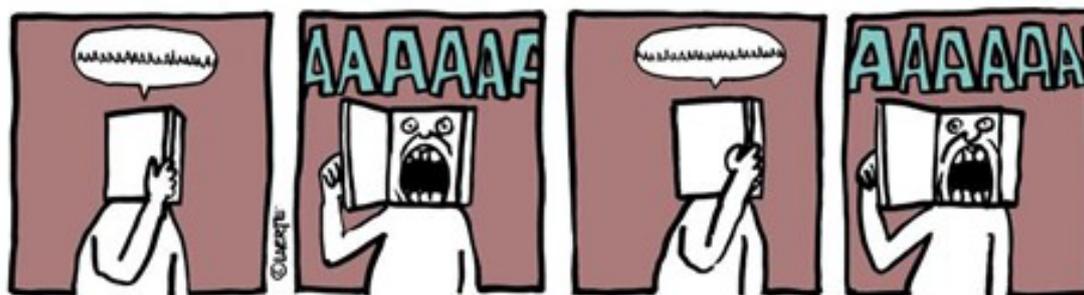


Figura 5 – Tira no blog *Manual do Minotauro* de 16 de fevereiro de 2013.

Seu próprio corpo, porém, também seria exibido e investigado ao longo de memórias de infância em *Laertevisão*, uma escrita de si a partir do universo da TV, devido ao fato da autora ter feito parte da primeira geração que cresceu diante da tela. Nas histórias de infância, Laerte explora a maneira ingênua de se ver o mundo, até mesmo seus preconceitos de gênero, como ela, menino, que faz piada ao ouvir dizerem que “o mundo é das mulheres” em algum programa.

Em outra página, escreve: “Mulheres nunca sabiam usar uma arma quando era preciso. Sempre torciam o pé e tinham que ser carregadas. Fora as intermináveis cenas de amor. Xena que é legal” (COUTINHO, 2007, p. 16). Os três primeiros quadros exemplificam lembranças dessas cenas antigas com mulheres e, no último quadro, ela se representa, um homem adulto, em frente à TV, sentado de lado em um sofá, provavelmente assistindo à guerreira Xena. O estilo nessa série, semelhante ao de *Muchacha*, tem o desenho em cinza e preto, parece feito com caneta hidrocor, no mesmo traçado rápido e firme. Ela se representa de braços cruzados, barba por fazer, cabelo curto espetado; na página seguinte, se desenha criança, na mesma posição, apenas ocupando menos espaço do sofá.

Laertevisão acontece antes de Muriel, e temos apenas alguns lampejos de questionamentos de si: “Não é que eu não estivesse feliz com meu terninho de primeira comunhão – era lindo. Mas *não tinha comparação* com a roupa das meninas: túnica e asas – carregando velas!” (COUTINHO, 2007, p. 18, grifos seus). O menino Laerte está perfeitamente alinhado – terninho, cabelo e em conformidade ao seu gênero. Tem extremo pudor em absorver o corpo de Cristo, “sem tocar nos dentes”. A lembrança da infância mistura-se aos delírios, e esse pudor é posto em imagem na forma do mesmo menino envolto em um banho de sangue (de Cristo!), escorrendo da boca para todo o terninho e descendo pelas escadas (da igreja?). No livro, essa tira é justaposta a uma fotografia, com um grupo de meninos sorridentes também alinhados – a roupinha, a linha, a fila – em uma escadaria, ao lado da professora bem séria (apesar dos olhos sorridentes). Laerte foi o menino narigudo na ponta à direita da primeira fileira, de cima para baixo, com os dentes salientes, a perna quase em posição de dança.

Seus desenhos de criança, espalhados pelo livro, apresentam a mão infantil também buscando o movimento: uma gazela em pleno pulo, uma águia em pleno voo – movimentos que ainda aparecem em seus desenhos de adulta, sobretudo quando brinca com corpos, de gente e de bichos. Um desenho desses, apontado como *circa* 1959, irrompe ao fim de uma tira, em que desenha a televisão (COUTINHO, 2007, p. 39). Nos seus primeiros quadrinhos, vemos um traço ainda “cabeludo” (como ela mesma apontou, em meu desenho, em uma vez que pude participar de seu curso de modelo vivo). Vemos melhor o esboço levemente marcado, porém uma linha fina e mais forte se afirma sobre o tracejado de preparação (COUTINHO, 2007, p. 58-59).

Seu corpo transforma-se diante da TV: cresce descomunalmente após horas ali em frente, o menino e o adulto dialogam mediados pelo aparelho, as roupas da brincadeira, também inspiradas pelas cenas vistas (o saiote de Hércules, Peter Pan, Rob Roy... – ela enuncia certa surpresa ao se dar conta de que a vestimenta “de mulher” vestia os corpos de seus heróis favoritos). Essa anamnese a partir da televisão nos traz a lembrança do músico William Fourneau vestido de mulher e assobiando – imagem inquietante até para os adultos da família – e da notícia sobre “Coccinelle, o homem que virou mulher!” (1963). Após um quadro desenhando essa notícia, no segundo vemos *o retrato da artista quando jovem*, que dorme no terceiro quadro. No último, vemos o mesmo jovem desperto, em pé ao lado da cama, admirando seios e vulva que “surgiram” de repente. São pequenos instantes em que essa inquietação quanto a conformidades de gênero aparece disseminada, sutil, nesse livro de memórias.

Mas seria em outro espaço que a imagem de si transformada, e não em sonho, seria explicitada. Em prefácio do livro *Vida boa*, de Fabio Zimbres, Laerte descreve sua primeira depilação:

De quem são essas pernas? – eu ficava me perguntando, e mexia, dobrava, desdobrava.
O lençol de papel grudava, se rasgava, cada vez mais drama na pequena sala.
Os braços também?
Ah, sim, os braços também.
É um detalhe importante, porque por ele vai se tornar pública a depilação, uma vez que eu nunca uso bermudas.
Lá se vão os braços.
Como quer aqui?
Aqui sendo o ali.
Pequeno, refilado nas três vertentes.
O resto vai?

Vai fundo, vales adentro e mundo afora.
 Foi tudo.
 Levantei e me olhei no grande espelho da pequena sala: não era mais eu, era outra pessoa que batizei
 de mim mesmo.
 Um senhor pelado e feliz como criança. (COUTINHO, 2009)

Zimbres havia pedido a Laerte que escrevesse alguma coisa, qualquer coisa pessoal, e extraiu dela uma confissão sobre esse corpo que se experimentava, em uma escrita íntima que se constrói como um poema em versos livres: o texto de Laerte também se constrói com certo ritmo pessoal, jogos de palavras (ela brinca, muitas vezes, com antístrofes, anagramas, palíndromos, rimas e etimologias). E nesses quadrinhos que ela constrói ao longo dessa descoberta de si, também joga com a palavra, e a potência da palavra transformada em imagem, pela escrita e pelo desenho dessa escrita. Como a escrita é feita de palavra e imagem (CHRISTIN, 2012), em quadrinhos como os de Laerte, esse caráter visual do texto é potencializado, explicitado (toma corpo) – como exemplifica a Figura 5.

Em *Laertevisão* e em outras histórias pessoais como o prefácio da depilação, ela costura seus biografemas pela máquina da ficção: o trabalho de linguagens – o quadrinho, a palavra. Assim, mesmo nos trazendo documentos indicando o real em *Laertevisão*, como as fotografias de infância, percebemos essa flutuação discursiva que transforma todos esses elementos – o factual, o sonho, o delírio – em uma narrativa que, mesmo se ainda fragmentária, apresenta a coesão pelo estilo escolhido pela autora para essa série específica e pelo signo da memória. O subtítulo “coisas que não esqueci”, de *Laertevisão*, ainda remete ao oulipiano “Je me souviens” de Georges Perec, o exercício de lembrança em que puxa pequenos fragmentos de uma memória esburacada pelo tempo, pelos traumas.

O processo complexo de aceitar-se mulher, porém, não aparece tanto nesses quadrinhos íntimos. É pela veia da ficção que Laerte vai elaborar uma reflexão importante sobre o corpo trans, sobretudo nas séries “Eu, travesti” e “O pequeno travesti”, de 2008 e 2014, respectivamente.

DESENHAR CORPOS EM TRANSIÇÃO

Antes de Muriel, outros personagens já tinham brincado com roupas de outros gêneros, até seus másculos piratas, ou os papéis de gênero questionados nas relações entre os gatos da série Gato e Gata. Em “A insustentável leveza do ser”, por exemplo, o personagem Renato descobre que seus pais, na verdade, tinham os gêneros trocados e tudo em volta não era o que aparentava ser (COUTINHO, 1986). É uma narrativa jocosa em que a vida adulta passa pela descoberta de um real completamente feito de seus contrários. Mas o absurdo dessas narrativas cômicas elaboradas há quase 40 anos deu lugar, desde os anos 2000, ao teatro absurdo que são os discursos da ideologia em que estamos submersos de intransigência sobre o corpo, discursos de ódio que tentam suprimir existências e apagar corpos.

“Eu, travesti” foi uma série escrita em 13 partes sobre um homem, casado, que se escondia da mulher para se vestir com as roupas de uma tia (Figura 6). O “novo patamar” para o qual ele passa é caminhar na rua. Começa a fazer “ponto”, tentando prostituir-se (como sabemos, dos poucos espaços possíveis, posto que marginais, para corpos trans), enquanto um colega lhe transfere as ligações da mulher, para guardar o segredo. O primeiro cliente – o único que conhecemos – é um escultor que lhe convida a posar.

Observamos o personagem experimentar com seu próprio corpo, mas quase nenhum outro personagem lhe *vê* durante a tira: a mulher olha para os lados, o escultor preocupa-se com seus instrumentos de trabalho. Cada um trabalha sua solidão da casa, da rua, do ateliê. No ápice da história, porém, dois se olham – o escultor e sua modelo travesti –, mas a tira não nos entrega esses olhares: nos quatro quadros da tira (10/13) vemos de frente os olhos um tanto loucos do escultor no primeiro quadro, os olhos tímidos pelo confronto do ortopedista/modelo travesti no terceiro. Mas os dois, frente a frente, só nos são entregues por uma silhueta no segundo quadro, e a resposta à questão inquietante do escultor – que lhe convidava a morar com ele – nos é dada pelos pés dos personagens, no último quadro (“tenho família”).

Nessa história, há um uso de cores pontual, um vestido, um telefone, as esculturas, o quadro recitativo da história (espaço que ocupa o texto da narração). Uma leve cor em meio ao preto chapado preenchendo o fundo de cenas, em jogo de luz e sombras como pede essa história sobre clandestinidade. O quadrinho antecede sua adoção do termo “travesti” para designar-se a si mesma. Na entrevista concedida à *Bravo!* ainda falava em *crossdresser*, e começaria apenas no ano seguinte a frequentar clubes específicos para homens que desejam se vestir de mulher (ANTENORE, 2010).



Figura 6 – Primeira parte da série “Eu, travesti”. Publicado em 3 de dezembro de 2008 no blog “Manual do Minotauro”.



Figura 7 – Primeira parte da série “Pequeno travesti”. Publicado em 9 de julho de 2014 no blog “Manual do Minotauro”.

A série “O pequeno travesti”, porém, publicada em 2014, parece em um tom mais feliz, cheio de cores e, a princípio, começa como um jogo infantil. Como em “Eu, travesti”, o “pequeno” precisa da cumplicidade de um amigo para poder se vestir como bem entende. Em ambas as histórias, o gênero das personagens continua no masculino, como um simples processo de experimentação (Figuras 6 e 7).

Também em 13 partes, é um pequeno conto da tentativa frustrada do menino passar-se por uma garota, por causa da prima fofqueira de seu amigo que descobre no primeiro segundo sua “falsificação” de gênero. Como tantas das histórias curtas de Laerte a partir do “Manual do Minotauro”, o fim abrupto não nos entrega uma resolução, mas um suspense. Como o fim das mulheres desejantes na literatura, não há saída “feliz”. Essas personagens que experimentam com o travestismo nos desenhos de Laerte ficam na soleira da transição, sem integração ao cotidiano, em permanente clandestinidade. Mesmo a Muchacha – que alcançou sucesso parecido com o da real Coccinelle – precisou recuar. Sua narrativa é um dos fios de uma trama de aventura que inclui seu desejo de vingança contra um roteirista de TV. O inferno, como sempre, são os outros, obcecados com um corpo que não é deles. O roteirista, Carayba, tentava tornar invisível o “veado” Djalma (Muchacha antes de tornar-se mulher). Carayba apaixona-se pela Muchacha sem perceber que era seu desafeto Djalma, e ela aproveita-se para vingar-se e vingar a morte de uma amiga. Assim, para incriminar Carayba, finge a morte de Muchacha, e abandona seu alter ego de sucesso. O “pequeno travesti”, por sua vez, desiste de travestir-se ao ser confrontado pela menina, que lhe afirma, categórica, que ele nunca será mulher: “você tem pinto”.

Enquanto a pequena “radfem” – como se definem grupos de mulheres que se unem no ódio contra corpos trans – age de forma truculenta para impedir que o pequeno travesti/Juliana vista seu vestido “feio”, o pequeno travesti não quer dizer o porquê de vestir-se assim: “não é da sua conta”. Mas a menina quer entender à força, exige uma resposta. Enquanto isso, seu primo trama seu assassinato para impedi-la de revelar o segredo do amigo/amiga, como se a única solução contra o ódio fosse a violência.

Nessas histórias, apesar de não nos entregar conclusões felizes ou definitivas sobre essas travestis, Laerte agracia-nos com a visibilidade desses corpos trans, todas elas protagonistas dessas narrativas. Ao desenhar essas histórias, Laerte participa desse movimento que apresenta um novo olhar sobre o corpo e a forma como a roupa sobre esse corpo constituiu uma questão política. É um tratamento delicado em nome de vozes pouco ouvidas (e corpos pouco visíveis), engajada desde a sua forma para trazê-las à tona: os quadrinhos anteriores de Laerte, pensando uma poesia própria das tiras em quadrinhos, prepararam o terreno dessas narrativas, destituídas da jocosidade e lascívia de seus trabalhos anteriores. Um trabalho pelas sutilezas, que vão desconstruindo pelas beiradas os lugares-comuns.

CONCLUSÃO

Ao mesmo tempo em que voltava a observar pessoas – pela prática de desenhar modelos –, a autora observava-se. Dessa busca entre a experimentação do gênero, tira e experimentação do gênero feminino, surgiu essa narrativa múltipla sobre corpos que são as tiras poéticas da Laerte Pós-Muriel.

As séries, mesmo se mais fechadas que a tira episódica de personagem, ainda são construídas de forma fragmentária. *Muchacha*, por exemplo, é elaborada sobre diversas elipses que por vezes lembram o “zapear” pela televisão, deixando muitos subentendidos na história (como a saia abaixada de uma personagem vai ser retomada algumas páginas adiante pela frase do Capitão Tigre “vamos esquecer, está bem?”, em que se entende como ela se oferecia a ele, que a recusa).

O desejo de concisão pertinente ao espaço de publicação acaba por potencializar os sentidos narrativos, certa abertura ao não entregar completamente respostas definitivas. Como a pergunta

provocadora de Muriel, devolvendo a algum agente de controle que tenta obstruir seu caminho: “senhor, senhora, assim?”

Uma necessidade externa de definir, de catalogar cada pessoa por régua ultrapassadas para medir gente, que os quadrinhos de corpos trans de Laerte acabam por embaralhar. E essa autora, que já ocupava “um lugar no mundo” muito seu, acabou por permitir outras pessoas de se descobrirem em suas tiras e em seu discurso. E também educar os olhares de seus leitores para outras formas visuais e de existência – tanto pelas experimentações que seguem em suas tiras, quanto pelo diálogo aberto em seu blog.



Figura 8 – Parte 11 da série “Santo Recalcitrante”. Publicado em 17 de junho de 2010 no blog “Laerte”.

Ali explicava, por exemplo, que algumas narrativas “de almanaque”, aparentemente *nonsense* para muitos leitores, necessitavam de conhecimento de referências nem sempre amplamente compartilhadas. Ou explicava que seu personagem “São Latércio” não era ela mesma (Figura 8). “O Santo Recalcitrante”, de 2010, era a história de um santo que não queria ser santo, mas era perseguido por seus fiéis. A imagem do santo coincidia com a Laerte da época, ainda antes de permitir-se sair de saia pela rua. No post “lembrete oportuno”, de 5 de julho de 2010, ela avisa: “Talvez eu seja Emma Bovary, mas NÃO SOU São Latércio. Usei um grafismo parecido comigo porque era o que estava mais à mão” (COUTINHO, 2008a). Em posts anteriores, leitores interpretavam, nos comentários, a história do santo como uma tentativa de fuga de Laerte à pecha de “gênio” e de certo “assédio” por parte de fãs. Mesmo se envolvia uma história absurda de santificação, milagres e a “sarça ardente”, a coincidência da imagem do corpo da Laerte real e de seu desenho levava os leitores a tentar analisar a persona por trás da narrativa.

Nos desenhos bem mais recentes, ela vem experimentando com linhas bem mais finas, mais próximas do esboço-quase-lápis, quase-apagando (como na Figura 9, em que desenha um corpo parecido com o seu). Seu traço permanece imediatamente reconhecível – as linhas contínuas que parecem desenhar um corpo inteiro de um só movimento, mas vai reduzindo o arredondamento para deixar as figuras mais pontudas. Uma nova experiência com o disforme, o indefinível, mas deixando ainda mais evidente a mão que desenha. Entre descobrir-se e desenhar-se, Laerte vem nos trazendo narrativas poéticas, de significantes e significados sem a obrigação de coincidirem.

A evocação à personagem de Gustave Flaubert lembra-nos que todos os personagens de um Autor também formam esse corpo de Autor: participam da rede semântica que remete a seu nome, assim como permitem vislumbrar a marca do corpo de sua *persona* real (Flaubert assumiria que *Madame Bovary c’est moi*, era ele e todos nós, corpos desejantes, que tentamos nos identificar com

as personagens que lemos). Ou, como disse Jean Cocteau pela boca de um de seus personagens em *Testamento de Orfeu*, “Todo artista sempre pinta seu autorretrato”. Essa rede semântica que forma um autor mistura fragmentos do real de seu corpo histórico com seu *eu* construído pela via do estilo. Laerte, além de uma de nossas autoras mais conhecidas e importantes, é extremamente consciente desse jogo de cena da ficção, criando uma reflexão potente sobre retrato do corpo, seu e dos outros. E, assim, ela embaralha seu autorretrato em ficções insólitas que nos convidam a olhar corpos divergentes, a percebê-los, quiçá desejá-los.

Com isso, seu corpo histórico fez-se história, dos quadrinhos e da visibilidade trans brasileira.



Figura 9 – Tira de 22 de fevereiro de 2021.

REFERÊNCIAS

- ANTENORE, Armando. “Laerte: ‘Tenho vergonha de quase tudo que desenhei.’” *Bravo!*, setembro de 2010.
- BARTHES, Roland. *Novos ensaios críticos; Seguidos de O grau zero da escritura*. Trad. de Heloysa de Lima Dantas, Anne Arnichand, e Álvaro Lorencini. São Paulo: Cultrix, 1974.
- BARTHES, Roland. “A Morte do Autor.” In: BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. Trad. de Mario Laranjeira. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 65-70.
- BARTHES, Roland. *A Preparação do Romance II*. Trad. de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- CHRISTIN, Anne-Marie. *Histoire de l’écriture*. Paris: Flammarion, 2012.
- CIRNE, Moacy. *Bum! A explosão criativa dos quadrinhos*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1970.
- COUTINHO, Laerte. “A insustentável leveza do ser.” *Circo*, n. 3, 1986, p. 24-29.
- COUTINHO, Laerte. *Laertevisão: coisas que não esqueci*. São Paulo: Conrad, 2007.
- COUTINHO, Laerte. “Laerte.” Laerte, 2008a. Disponível em: <http://verbeat.org/laerte>.
- COUTINHO, Laerte. “Manual Do Minotauro.” *Manual do Minotauro*, 2008b. Disponível em: <http://manualdominotauro.blogspot.com>.
- COUTINHO, Laerte. “A primeira depilação.” In: ZIMBRES, Fabio. *Vida boa*. Campinas: Zarabatana, 2009.
- COUTINHO, Laerte. *Muchacha*. São Paulo: Quadrinhos na Cia, 2010.
- COUTINHO, Laerte. *Modelo Vivo*. São Paulo: Barricada, 2016.

FOLHATEEN. “Gibiteca Básica.” *Folha de S. Paulo*, 9 de novembro de 1998.

MARION, Philippe. *Traces en Cases: Travail graphique, figuration narrative et participation du lecteur*. Bruxelas: Academia, 1993.

WOOLF, Virginia. *Orlando*. Trad. de Jorio Dauster. São Paulo: Penguin/Companhia das Letras, 2014.