

REVISTA

Número 30 / Jul-Dez 2022

# CRIOULA

Revista Eletrônica dos Alunos de Pós-Graduação  
Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa DLCV-FFLCH-USP



REVISTA CRIOULA é a publicação eletrônica dos alunos do Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas - FFLCH/USP.

## **EQUIPE EDITORIAL**

### **EDITORES**

Carla Tais dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Claudiana Gois dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil

Daniela Cristina Magalhães de Jesus, Universidade de São Paulo, Brasil

Henrique Moura, Universidade de São Paulo, Brasil

João Luiz Xavier Castaldi, Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Kohari da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Luiza Helena Damiani Aguilar, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Vitória Ellen Oliveira da Cruz, Universidade de São Paulo, Brasil

Viviane Carvalho Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

### **CONSELHO EDITORIAL**

Aparecida de Fátima Bueno, Universidade de São Paulo, Brasil

Fabiana Buitor Carelli, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria dos Prazeres Santos Mendes, Universidade de São Paulo, Brasil

Maria Lúcia Dal Farra, Universidade Federal do Sergipe, Brasil

Maria Zilda da Cunha, Universidade de São Paulo, Brasil

Rejane Vecchia Rocha e Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Rosangela Sarteschi, Universidade de São Paulo, Brasil

Simone Caputo Gomes, Universidade de São Paulo, Brasil

Vima Lia de Rossi Martin, Universidade de São Paulo, Brasil



---

Benjamin Abdala Junior, Universidade de São Paulo, Brasil  
Emerson da Cruz Inácio, Universidade de São Paulo, Brasil  
Hélder Garmes, Universidade de São Paulo, Brasil  
José Carlos Siqueira de Souza, Universidade Federal do Ceará, Brasil  
José Nicolau Gregorin Filho, Universidade de São Paulo, Brasil  
Mário César Lugarinho, Universidade de São Paulo, Brasil

## CONSELHO CIENTÍFICO

Ana Célia da Silva, Universidade do Estado da Bahia, Brasil  
Bianca Maria Santana de Brito, Faculdade Cásper Líbero, Brasil  
Celinha Nascimento, Instituto Vladimir Herzog, Brasil  
Claudilene Maria da Silva, Universidade da Integração da Luso-Afro-Brasileira, Brasil  
Eliany Salvatierra Machado, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Geri Augusto, Brown University, EUA  
Giselly Lima de Moraes, Universidade Federal de Alagoas, Brasil  
Madalena Monteiro, Instituto Natura — Comunidade de Aprendizagem, Brasil  
Acácio Sidinei Almeida Santos, Universidade Federal do ABC, Brasil  
André Dias, Universidade Federal Fluminense, Brasil  
Braulino Pereira de Santana, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, Brasil  
Mário Augusto Medeiros da Silva, Universidade Estadual de Campinas, Brasil  
Paul Melo e Castro, University of Leeds, Inglaterra  
Sueli da Silva Saraiva, Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, Brasil

## COMISSÃO DE REVISÃO

Claudiana Gois dos Santos, Universidade de São Paulo, Brasil  
Daniela Cristina Magalhães de Jesus, Universidade de São Paulo, Brasil  
Guilherme Jordão, Universidade de São Paulo, São Paulo  
Henrique Moura, Universidade de São Paulo, Brasil



---

João Luiz Xavier Castaldi, Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Kohari da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Luiza Helena Damiani Aguiar, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

Vitória Ellen Oliveira da Cruz, Universidade de São Paulo, Brasil

Viviane Carvalho Lopes, Universidade de São Paulo, Brasil

## **CONCEPÇÃO DE CAPA E LOGOTIPO**

Fernando Emanuel de Oliveira Fernandes, Centro de Estudos e Sistemas Avançados do Recife — CESAR — Projeto NAVE, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

## **EDITORA DE LAYOUT, DESIGN E EDIÇÃO DE ARTE**

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil

## **DIAGRAMAÇÃO**

Daniela Cristina Magalhães de Jesus, Universidade de São Paulo, Brasil

Guilherme Jordão, Universidade de São Paulo, Brasil

Jacqueline Kaczorowski, Universidade de São Paulo, Brasil

Juliana Kohari da Silva, Universidade de São Paulo, Brasil

Lucas Breda Magalhães, Universidade de São Paulo, Brasil

Oluwa Seyi Salles Bento, Universidade de São Paulo, Brasil



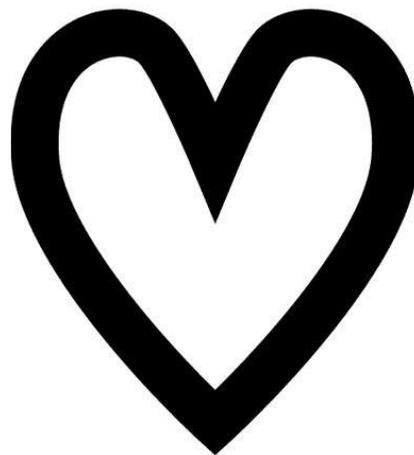
---

# Revista Crioula

ISSN: 1981-7169

Adinkra da capa:  
*AKOMA*  
(Coração)

Significado:  
Paciência e tolerância



PPGECLLP



CELP



---

# SUMÁRIO

<b>EDITORIAL .....</b>	<b>8</b>
<i>Claudiana Gois dos Santos .....</i>	9
<b>ARTIGO MESTRE .....</b>	<b>13</b>
Nos rastros de Ruth Ducaso: linguagem e liberdade nos livros de Luciany Aparecida <i>Natalia Borges Polesso .....</i>	14
<b>DOSSIÊ LÉSBICAS NAS LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA .....</b>	<b>36</b>
A menina e a mulher: os discursos do desejo em <i>Eu sou uma lésbica</i> , de Cassandra Rios <i>Jodie Elly Silva Gomes &amp; Edson Soares Martins .....</i>	37
A atmosfera afetiva de um criptandro <i>Ruan Nunes Silva .....</i>	60
Negatividade e fracasso em Cassandra Rios: repensando afetos <i>queer</i> <i>Marcelo Branquinho Massucatto Resende .....</i>	78
Representações de lesbianidade no romance maranhense <i>Uma sombra na parede</i> , de Josué Montello <i>Saulo da Silva Lucena &amp; Rubenil da Silva Oliveira .....</i>	97
A Imaginação Lésbica em quatro poetisas contemporâneas: uma leitura de Helena Zalic, Anna Luxo, Luana Claro e Maria Isabel Iorio <i>Monalisa Almeida César Cesetti Gomyde .....</i>	123
Juventude e Lesbianidades: Armários e visibilidades no romance <i>Conectadas</i> , de Clara Alves <i>Thamires Andrade Reiss &amp; Daniela Auad .....</i>	145
Heterossexualidade compulsória e protagonismo lésbico no romance <i>Controle</i> , de Natalia Borges Polesso <i>Eliane Santos da Silva &amp; Nadege Ferreira Rodrigues Jardim .....</i>	168



---

Causando fissuras nos armários: a vivência lésbica em <i>Amora</i> , de Natalia Borges Polesso <i>Gil Derlan Silva Almeida &amp; Algemira de Macêdo Mendes</i> .....	192
"Amora" – Uma possível narrativa de formação <i>Claudiana Gois dos Santos</i> .....	213
<b>ENTREVISTA</b> .....	<b>235</b>
"É muito bom poder remar contra a corrente acompanhada": entrevista com Daniela Wainer <i>Oluwa Seyi Salles Bento</i> .....	236
<b>POESIA, CONTOS E OUTRAS PROSAS</b> .....	<b>243</b>
Entre receitas, toques e truques <i>Marcelo Calderari Miguel</i> .....	244
Retomada <i>Thaina de Santana Alencar</i> .....	245
O sono do pai <i>Carlos Eduardo Bione</i> .....	246

# ♥ EDITORIAL

# Editorial

Claudiana Gois dos Santos  
João Luiz Xavier Castaldi  
Oluwa Seyi Salles Bento<sup>1</sup>

---

Em resposta à inquietante fala de Marina Colasanti – “Por que nos perguntam se existimos?” –, proferida em um evento em 1996 sobre a literatura escrita por mulheres, a edição número 30 da Revista Crioula procura afirmar a diversidade e a complexidade da autoria feminina e suas multifacetadas possibilidades de resposta.

Sob o recorte das análises de autoria e de personagens lésbicas, esta edição é aberta pelo artigo mestre de Natália Borges Polesso: nele, a premiada escritora discute a assinatura estética de Luciany Aparecida, ou Ruth Ducaso, num vórtice que põe à prova noções de autoria, de linguagem, de colonialidade e de gênero.

A complexidade presente nas autorias femininas lésbicas também é discutida no artigo “A menina e a mulher: os discursos do desejo em *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios”, de Jodie Elly Silva Gomes e Edson Soares Martins. Apoiado pelo contexto social de produção da obra, pela consciência dupla e pelo erotismo presente na linguagem da narradora, os autores exploram o conteúdo e a linguagem que formam as diferentes representações femininas presentes no romance.

Ainda sobre *Eu sou uma Lésbica*, temos o artigo “A atmosfera afetiva de um criptandro”, de Ruan Nunes Silva, em que vemos a análise de afetos como medo, nojo e prazer presentes na protagonista Flávia. Tal exame é feito à luz das teorias de Sara Ahmed (2014), Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010), a

---

<sup>1</sup>As editoras e o editor são alunos do Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP)



---

partir das quais o autor discute as controvérsias presentes na representação da mulher lésbica dentro desta obra.

A esfera dos afetos é repensada também por Marcelo Branquinho Massucatto Resende, em “Negatividade e fracasso em Cassandra Rios: repensando afetos queer”. Neste artigo são analisadas a obra e a biografia da autora em questão, com o objetivo de lançar luzes a alguns “elementos problemáticos presentes na obra da autora”. Desse modo, são propostas novas perspectivas para a análise de uma das escritoras lésbicas mais famosas e contraditórias de nossa literatura.

As mencionadas contradições presentes nas obras de Cassandra Rios são, muitas vezes, reflexos de costumes provincianos brasileiros. Partindo de um princípio semelhante, os autores Saulo da Silva Lucena e Rubenil da Silva Oliveira propõem uma análise dos conflitos entre provincianismo, religiosidade e vivência lésbica, no artigo “Representações de lesbianidade no romance maranhense *Uma sombra na parede*, de Josué Montello”. A partir do enfoque na relação das personagens Ariana e Malu, o artigo explora como foi retratado o amor entre mulheres neste romance escrito em fins do século XX e ambientado em São Luís do Maranhão.

Se até este ponto figuraram artigos que comentam as representações lésbicas publicadas na segunda metade do século XX, com destaque para a importância de Cassandra Rios como uma das mais prolíferas escritoras no que tange à representação lésbica, no artigo “A Imaginação Lésbica em quatro poetisas contemporâneas: uma leitura de Helena Zalic, Anna Luxo, Luana Claro e Maria Isabel Iorio”, a ênfase se dá na poética lésbica das primeiras décadas do século XXI. A autora Monalisa Almeida César Cesetti Gomyde discute a existência lésbica e a

potência política e poética ancorada nas perspectivas de Adrienne Rich (1980) e Monique Wittig (1992), apontando para os novos rumos que a poesia contemporânea tem tomado.

Estes novos direcionamentos também se fazem presentes no artigo de Thamires Andrade Reiss e Daniela Auad, “Juventude e Lesbianidades: Armários e visibilidades no romance *Conectadas*, de Clara Alves”. Aqui as autoras discutem os processos de esconder(-se) e assumir(-se), envolvidos no conceito de “armário”, e o lugar da escola no universo desta narrativa. Os conflitos contemporâneos entre vida real e vida on-line vividos pelas protagonistas demonstram o crescimento do interesse do público adolescente por romances com personagens LGBTQIA+.

Seguindo o rol de produções contemporâneas, no artigo “Heterossexualidade compulsória e protagonismo lésbico no romance *Controle*, de Natalia Borges Polesso”, de Eliane Santos da Silva e Nadege Ferreira Rodrigues Jardim, vemos uma análise das tecnologias de opressão e a discussão de como a heteronormatividade impacta a experiência individual de duas personagens – Maria Fernanda e Joana –, a partir dos conceitos de Heterossexualidade compulsória, de Adrienne Rich (2010) e das discussões presentes em *The Straight Mind*, de Monique Wittig (1980) e *Epistemologia do armário*, de Eve K. Sedgwick (2007).

Assim como a heteronormatividade ainda perpassa algumas narrativas com personagens lésbicas, os impasses entre assumir publicamente sua orientação sexual ou não, de certo modo, persistem em produções contemporâneas. No artigo “Causando fissuras nos armários: a vivência lésbica em *Amora*, de Natalia Borges Polesso”, Gil Derlan Silva Almeida e Algemira de Macêdo Mendes discutem o armário enquanto regulação da vivência lésbica na coletânea de contos *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso.



---

No último texto da seção de artigos de nosso dossiê, “*Amora’ – Uma possível narrativa de formação*”, Claudiana Gois dos Santos analisa o conto mencionado, do livro homônimo de Natália Borges Polezzo, a partir do olhar da crítica feminista. O conceito de *Bildungsroman*, tradicionalmente usado para narrativas longas, é aqui aplicado a uma narrativa de desenvolvimento pessoal e emocional da protagonista.

Apresentamos também a entrevista com Daniela Wainer, poeta e editora que organizou a coletânea *Erótica: versos lésbicas*, lançada no início de 2022. A conversa, conduzida pela pesquisadora e poeta Oluwa Seyi Salles Bento, se desenvolve ao redor do entendimento sobre o erótico como arma revolucionária e da diversidade de vozes e experiências lésbicas na literatura brasileira.

Para finalizar esta edição repleta de afetos multifacetados, trazemos os poemas “Entre receitas, toques e truques”, de Marcelo Calderari Miguel, e “Retomada”, de Thaina de Santana Alencar, bem como o conto “O sono do pai”, de Carlos Eduardo Bione.

♥ ARTIGO MESTRE

# Nos rastros de Ruth Ducaso: linguagem e liberdade nos livros de Luciany Aparecida

## On the traces of Ruth Ducaso: language and freedom in Luciany Aparecida's works

Natalia Borges Polesso<sup>1</sup>

---

RESUMO: Este ensaio tenta capturar um fragmento de Ruth Ducaso, escritora ficcional, assinatura estética de Luciany Aparecida. Procuo explicitar o que é uma assinatura estética, de acordo com a autora, e quem é Ruth Ducaso, bem como, comentar e analisar seus livros à luz das discussões sobre colonialidade e gênero.

ABSTRACT: This essay seeks to capture a fragment of Ruth Ducaso, fictional writer, Luciany Aparecida's aesthetic signature. I attempt to explain what an aesthetic signature is, according to the author, and who Ruth Ducaso is, as well as comment and analyze her works in literature in view of the coloniality and gender discussions.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura; Colonialidade; Gênero.

KEYWORDS: Literature; Coloniality; Gender.

---

<sup>1</sup>Escritora e tradutora. Doutora em Teoria da Literatura pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS).



Escrevo sobre uma mulher cujo rosto nunca vi, exceto numa fotografia inventada, cuja voz nunca escutei, exceto quando imagino o som das suas palavras. Escrevo sobre uma mulher que nunca encontrei e que talvez nunca encontre no mundo, ao menos não neste mundo real-material, mas que cria geografias inesperadas. Escrevo sobre rastros possíveis. Escrevo sobre uma mulher que cria mundos possíveis fora da ordem na experiência da leitura. Escrevo sobre um projeto audacioso, conceitual e intrigante de literatura contemporânea. Escrevo sobre Ruth Ducaso, uma das assinaturas estéticas da escritora Luciany Aparecida. Com Ducaso, Luciany assina *Contos ordinários de melancolia* (2017), *Auto-retrato* (2019), *Florim* (2020) e um livro de artista<sup>2</sup> intitulado *Cartas de Bogotá* (2013).

Soube da existência de Ruth Ducaso, em 2017, quando participei de uma mesa de debate, no *VIII Seminário Internacional e XVII Seminário Nacional Mulher e Literatura: transgressões, descentramentos, subversão*, na UFBA, em Salvador. Na ocasião, Luciany Aparecida falou um pouco sobre seu projeto autoral com Ruth Ducaso e leu o conto “Para Antônio”, que me deixou estarecida e fascinada, ao mesmo tempo. No conto, a mãe narradora se apresenta e relata como tratou e trata seu “filhinho de 41 anos”, como o castrou literalmente e como aquilo a fez “parar de cair”. Naquele momento, todas, todos e todes nós ficamos realmente suspensos por uma série de procedimentos literários que envolviam burla de autoria, instabilidade, violência em deslocamento, entre outros, e é justamente sobre esses procedimentos que o presente ensaio trata.

Antes disso, apenas quero enfatizar a importância desses eventos acadêmicos e suas derivas subsequentes, preciosidades que perdemos durante a pandemia com os eventos on-line, mas que agora parecem estar retornando em ritmo cuidadoso ainda. Digo isso porque foi na sequência da referida mesa, que pude conversar mais com Luciany Aparecida e conhecer melhor seu trabalho.

---

<sup>2</sup> Livro de artista é uma linguagem e suporte para a produção de obras de arte que, como o próprio nome diz, são realizadas como livros. Como obra de arte, costumeiramente, o livro de artista pode existir como exemplar único ou em uma pequena edição/tiragem.

Para quem não teve a mesma sorte que eu, desse encontro maravilhoso, em seu perfil do Instagram<sup>3</sup>, Luciany Aparecida conta um pouco sobre quem é Ruth Ducaso:

Ruth Ducaso é um pseudônimo? Não. Geralmente, o pseudônimo é usado para ocultar o nome da autoria e eu não inventei Ruth Ducaso para ocultar meu nome, mas para que ela exista. É um heterônimo? Não. Ruth Ducaso não existe como pessoa. Mas como um projeto estético-político para tratar narrativas contemporâneas a partir de um determinado modo. Assim, o que posso dizer é que Ruth Ducaso é uma **assinatura estética** (grifo nosso) com a qual escrevo prosa (conto, novela, romance) em aproximações com a poesia. [...] escrevo com essa autora tocando em dores coloniais, alargando ainda mais feridas. Então, o que assino com Ruth Ducaso é costumeiramente lido como duro, vulgar, impróprio, violento, adjetivos que cabem tão bem para descrevermos o que foi o processo de colonização e mesmo essa saturada herança estrutural que nos comove e mata e violenta ainda hoje. (APARECIDA, 2021)

*Assinatura estética*, é assim que Luciany Aparecida denomina seu projeto com a autora ficcional Ruth Ducaso. Antes de seguir, preciso dizer que Luciany também escreve com outras assinaturas, sendo elas Margô Paraíso, com quem escreve poesia, e Antônio Peixôtro, que é ilustrador. Recentemente, Luciany passou a escrever com seu próprio nome, com ele assina a plaquete de poema *Macala* (2022) e a dramaturgia *Joanna Mina* (2022), a qual dedica às filhas de Obaluaê, à sua avó materna Maria Ruth Vieira e à escritora Ruth Ducaso.

O modo como Luciany Aparecida constrói a ideia de assinatura estética já é uma forma de burlar e extrapolar os limites coloniais e de gênero, no que diz respeito a ideia de autoria, algo tão reivindicado, e a importância que se dá a esse conceito no campo literário, entendido aqui como espaço simbólico de legitimação, na concepção de Bourdieu (2004). A reivindicação de autoria do texto, de

---

<sup>3</sup> Gostaria de sinalizar para a importância de haver material acadêmico escrito sobre nossa literatura contemporânea LGBTQIAP+, sobre autoras queer, fora do eixo, bem como destacar o fato de que nossas fontes de pesquisa, por vezes, são as redes sociais dessas autoras, pois lá encontramos informações relevantes, contato, podemos acompanhar projetos e trabalhos. Por vezes, tudo o que encontramos em sites é algum conto publicado, com uma pequena biografia.



propriedade do texto, não tem ligação direta com Luciany Aparecida, ela passa por uma criação narrativa, que desempenha o papel de autora e que vai criar suas narradoras e narrativas. Esse processo de deslocamento, de desconstrução das estruturas coloniais como o de nome e propriedade, se consolida ainda mais no interior dos trabalhos da autora em temas de linguagem, gênero textual e performance. O escritor Leo Tavares faz uma pequena descrição sobre Ruth Ducaso e seus escritos em resenha à revista digital *Ruído Manifesto* (2021).

Ruth Ducaso [...] é movida por ventos mais intensos, comprometida com a voragem, estreou com *Contos Ordinários de Melancolia* (ParaLeLo13s, 2019), livro de fluxos violentos e mutantes entre o lírico e o grotesco, entre a miniatura e o monumento, com histórias de mulheres vorazmente se insurgindo contra a indignidade, nem sempre sob um registro linear e logicizado, no sentido de tradução tradicional do real. Só que Ruth Ducaso não trabalha o *nonsense*: o real em seus livros é mostrado em ultrapassagem, isto que Bachelard chamou de “ultrapassagem do real” ao falar sobre a imaginação na poesia. É, portanto, possível uma aproximação entre essa prosa e a poesia, especialmente porque a prosa aqui se transfigura e extravasa o compromisso com a narração, com o relato, a ponto de utilizar a descrição para provocar vertigem, manifestação de imagens selvagens, vindas de uma escrita que constrói um mundo, em vez de se satisfazer em espelhá-lo. (TAVARES, 2021, s/p)

Tavares fala de fluxos violentos, voragens, trânsitos entre o mínimo e o imenso, entre o sublime e o grotesco, fala de ultrapassar o real e creio esteja correto em suas ideias, como veremos a seguir, na análise dos trabalhos. Os escritos de Ruth Ducaso, por vezes beiram o absurdo do cotidiano, e não apenas nos temas que aborda, dores coloniais, mas em como constrói isso com uma linguagem bruta, inventiva e, por vezes, lacunar. Há sempre o espaço da queda em seus textos, buracos de minhoca que nos levam a outros tempos, ou tocas de coelhos, que nos levam a outros mundos. Mas para isso acontecer, é preciso ter muita atenção às questões da colonialidade.

Feita essa introdução para Ruth Ducaso, gostaria de começar com seu livro de artista *Cartas de Bogotá* (2013). Não quero aqui falar dos conteúdos das cartas, da prosa, quero expor a articulação para construção da *autoria* e do livro. Essas cartas compõem o já mencionado livro de artista que também pode ser considerado um livro inédito de Ruth Ducaso. O mote de sua produção é que Ruth Ducaso não sabe quem lhe enviou as cartas, por isso as publica artesanalmente, em seu nome, em uma edição de autora, na tentativa de descobrir seu remetente. O livro de artista é composto de folhas de papel vegetal, datilografadas, contém envelopes carimbados e endereçados, que estão costurados artesanalmente a uma capa dura onde consta o título *Cartas de Bogotá*. As cartas são muito frágeis, e faz parte da ideia de ser um livro de artista que seja visto apenas quando exposto. De modo que as imagens do livro não têm o mesmo valor que o livro e ele também não pode ser comercializado. O livro existe por si, em exemplar único, pertencente à autora. Ao relatar o processo de composição, Luciany me conta que comprava selos, endereçava os envelopes com as cartas escritas e enviava a si mesma, para que as recebesse. Tudo isso que conto é a mais pura verdade, um investimento de ficção performático, e este é mais um dos elementos que compõem Ruth Ducaso, essa arma tática, conceitual, criativa e anticolonial, da ficção da autora no mundo, e que corroboram a sua performance por meio de registros: o projeto funciona independentemente da ideia de público leitor. E não é que Ruth não tenha, mereça, queira ou precise de público leitor, ao contrário, ela é parte do jogo do campo literário, mas desarticula sua estrutura.

Ruth Ducaso e Luciany Aparecida fazem um jogo que vai além da mera representação. A representação é uma espécie de tradução de uma parte do que convencionamos chamar de “real”. Talvez seja uma tentativa de apreender o mundo numa imagem, de criar um simulacro. E talvez, ainda possa ser apenas uma criação autônoma. A relação que se cria entre suas cartas e a realidade é um tanto complexa, porque ultrapassa a mera representação e adentra num campo que habita o mundo em seu sentido performático e assim propõe uma coerência



discursiva e material que exprime mais do que uma lógica entre o texto e o mundo real, mas um agenciamento direto no mundo. Essa coerência precisa ser uma construção que se mostre além da mera caricatura ou reprodução do real e passe à composição ficcional a partir da noção de referencialidade. Isto é, existe uma remetente, uma destinatária, existem selos e envelopes e existe mesmo a ação do envio e do recebimento das cartas e ainda há a escrita. Tudo isso está no campo da performance, agenciada por Luciany Aparecida. É nesse sentido que aqui entendemos representação e performance, nesse agenciamento (da remetente e da destinatária na narrativa e na construção da narrativa) que permitirá sua construção que compõe a teia do espaço ficcional.

Segundo Bertrand Westphal, apenas a descrição do espaço não reproduz um referente, é o discurso construído que, de fato, funda o espaço na narrativa:

A representação é a tradução de um tronco em uma derivação – este tronco podendo ser o “real” (o mundo) e a derivação o “ficcional” (imagem mental, simulacro). Sendo assim ela relaciona ao menos duas instâncias e suscita uma comparação do tipo “mesmo, outro, análogo” (Ricoeur). Enfim, a representação é veiculada pela palavra, pela imagem, pelo som, etc. (sistema de signos). A representação [...] opera uma atualização distinta daquele tronco em um novo contexto (WESTPHAL, 2007, p.126, tradução nossa<sup>4</sup>).

A representação é veiculada pela palavra, é a palavra que cria o lugar e é a palavra que o reatualiza. A realidade já existente é ressimulada no discurso, a representação ficcionaliza o “tronco” (*souche*) que é o real, de onde a narrativa se desvia, como uma realidade paralela. A construção da paisagem é fruto da criação poética e da observação subjetiva da realidade e de seus elementos e situações. Por exemplo, se alguém dissesse “por favor, imagine Bogotá” (ou Salvador), o resultado seria uma ressimulação, parte imaginada, baseada numa miríade de

---

<sup>4</sup> No original: La représentation est la traduction d'une souche dans un dérivé – cette souche étant parfois le « réel » (le monde) et le dérivé le « fictionnel » (image mentale, le simulacre). Du fait qu'elle met en relation deux instances au moins, cette extension suscite une comparaison du type « même, autre, analogue » (Ricoeur). Enfin, la représentation est véhiculée par le mot, l'image, le son, etc. (système de signes). La représentation [...] opère une actualization décalée de cette souche dans un nouveau contexte.

imagens consagradas ou pessoais desse espaço, e parte baseada na referência da realidade e de como essa realidade é construída a partir de um recorte. E mesmo que quem fosse imaginar jamais tivesse pisado em Bogotá ou em Salvador ou visto alguma imagem sua, haveria ainda à disposição um repertório de referências de tantas outras cidades (vistas, visitadas, lidas ou apenas mencionadas) e com isso teria uma Bogotá imaginária. Essa refiguração do espaço, não está apenas no *Cartas para Bogotá*, mas em todos os seus livros e mais presentemente na Cidade Sanha, da novela *Florim* (2020), onde o recorte se faz a partir das tensões que passam por raça, classe e gênero. São dois modos de abordagem das geografias literárias que apresento aqui, um mais comumente visto, sendo a ficcionalização de um espaço real numa narrativa, outro menos, a utilização do espaço real para compor *processos* de ficção e performance. O que resulta dessa performance é um livro de artista, mas ação está na raiz de sua feitura.

O espaço criado nas cartas por meio das ações da autora, para além das descrições da paisagem e do tempo no texto, me parecem proceder alguns elementos de desacerto que encontraremos desenvolvidos mais tarde em outros escritos. Temos a autora Luciany Aparecida, que envia cartas a si mesma, endereçadas à Ruth Ducaso, que as publica em seu nome, para tentar descobrir quem enviou as cartas. Tudo isso já é a ficção criadora da autora, todos esses processos são referentes a existência do projeto Ruth Ducaso, mesmo que isso não interesse a ninguém, mesmo que isso não seja endereçado à ninguém. Podemos observar certa impertinência das identidades e mais uma vez a burla à ideia de autoria.

Paul Ricoeur entende que há uma ligação fundamental entre a mimese e o mundo. Ele a define como imitação ou representação de ações e agenciamento dos fatos. A mimese é uma imitação criadora (*imitation créatrice*), sinalizando que de um lado há a referência ao mundo real, e, do outro, a recepção dessa referência pela pessoa leitora, e no caso de Ruth Ducaso, há até a referência performática de uma leitora principal, a destinatária. Há uma criação textual do objeto carta que está no



trabalho da narrativa (sua configuração), tendo uma referência no mundo real, (sua prefiguração), e sendo recebida e lida pela destinatária/leitora (sua refiguração).

Continuando a pensar sobre o que é real, referência, rastro ou simulacro, passo a comentar o volume de textos e ilustrações *Auto-retrato* (2019), publicado em parceria com o ilustrador Antônio Peixôtro, outra assinatura de Luciany Aparecida. Aqui temos uma parceria entre as duas assinaturas. Em nota prefacial, Ruth Ducaso diz “Antônio Peixôtro buscou-me para que pusesse palavras em fotografias de seus órgãos.” (s/p) Mas quando abrimos o livro, a segunda representação, logo após o coração, são os ovários, que podemos ver a seguir:

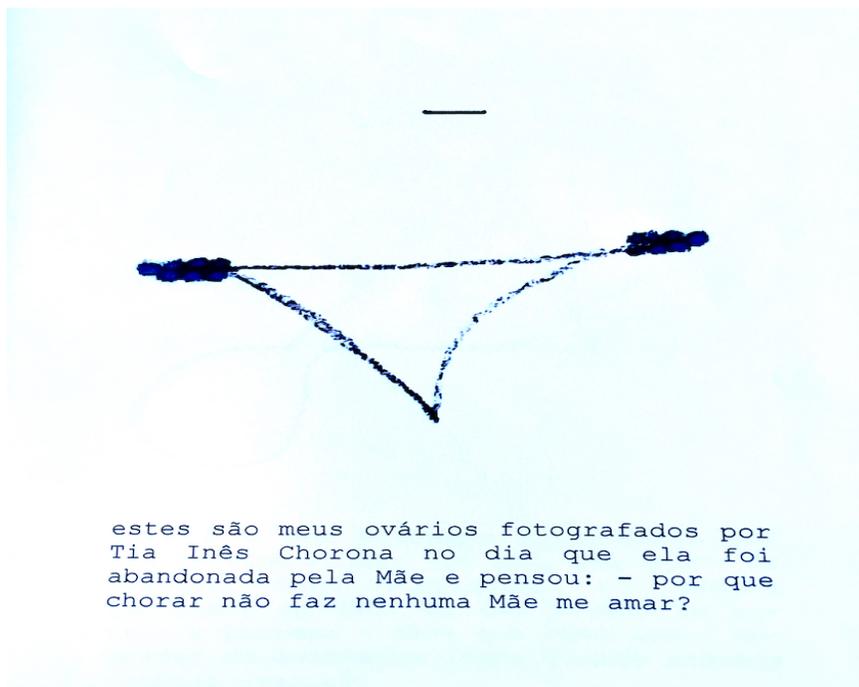


Imagem: página do livro *Auto-retrato* (2019), de Ruth Ducaso

Isso gerou um estranhamento para a minha leitura, porque fiquei o tempo inteiro, imaginando que o senhor Peixôtro pudesse ser um homem trans ou se as “fotografias” foram tomadas como sendo os seus órgãos mesmo, digo, os órgãos de Ruth Ducaso ou os órgãos de Luciany Aparecida, que parece vir à tona em alguns momentos da escrita. Não que a quebra de uma lógica corpórea

materialista seja algo novo na prosa de Ruth, não é isso, tampouco que o livro não seja todo uma ficção desconstruída, decolonial, eu diria, pois é uma edição cartoneira, artesanal, de dois artistas ficcionais.

Esta violação da lógica na verossimilhança me deixou em suspenso no pacto ficcional, porque toca no ponto fisiológico que difere o que a medicina e o patriarcado convencionaram autoritariamente chamar de homem ou de mulher *biologicamente* (como se as outras pessoas não fossem também *biológicas*, seriam o que, então?), uma lógica que persegue, fere, mata, aprisiona e, em alguns lugares, criminaliza pessoas que não se submetem a ela. E como se tudo não fosse uma convenção colonial. Ruth Ducaso desfaz esse enredo colonial em uma frase desconcertante. Este é mais um lugar em que a escrita de Ruth Ducaso me afeta, nos meandros do gênero. Porque desafia. Porque decompõe os movimentos que sempre e sempre teimamos automatizar. Os binarismos biologizantes normativos que afetam mesmo a construção da nossa prosa. A sua escrita cria um espaço em que precisamos nos jogar com certo desprendimento para dar conta da leitura. Para que a leitura nos compreenda, para que nos estarreça. E desprendimento é um elemento complicado de se manejar, visto que exige entrega. Na sua escrita, eu gosto muito disso: a entrega. Ela acontece na nossa leitura, certamente, mas também na escrita, como podemos ver no seguinte trecho:

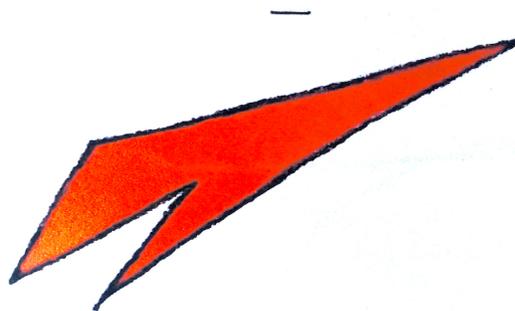
Sabendo da profunda timidez desse senhor, sorri, recolhi os desenhos – sem um que fosse questionamento deles serem ou não fotografias –, e rumei para casa. De meus *recuerdos* fiz enredos que aqui avoam com revisões e alterações do Senhor Peixôtro que me agradam um tanto. (APARECIDA/DUCASO, 2019, s/p)

Isso significa que ainda depois de sua escrita, seus textos foram modificados pelo senhor Peixôtro, de modo que ele também passou a aceitar esse compartilhamento, essa talvez simbiose entre as duas pessoas autoras (ficcionais), operacionalizada pela mulher que os inventa neste mundo, Luciany Aparecida. O senhor Peixôtro, ao registrar essas fotografias, teria os olhos da mulher que o



inventa, encarando a pia cheia de louça alheia num domingo à noite? Essa fotografia avessa seria possível? Se pensássemos numa selfie de Ruth Ducaso e Antonio Peixôtro, que imagens absurdas teríamos neste autorretrato? Penso em perguntar a mim mesma: de quem é esse *auto-retrato* que o título do livro anuncia? Um *auto-retrato* assim mesmo cindido, partido ao meio com um hífen. Depois entendo que a resposta é irrelevante, o que importa é o surgimento dessa questão.

Quero deixar expresso da assombrosa simplicidade formal que as fotografias trazem (e me refiro aos desenhos como fotografias, pois assim são chamados) e que, justamente por isso, se tornam peças absolutamente magníficas. Este coração, por exemplo, se parece muito com o meu. Não é um coração comum. E não digo das dimensões e forma, se pensarmos nas representações ordinárias de corações igualmente ordinários. Digo das vontades expressas, desde seu posicionamento reverso (está de ponta cabeça) ao vermelho, que desembocam no aprendizado de números irracionais e na vontade de ser um bicho que, em geral, é visto como bom amigo. Tia Dinorá tinha um desejo específico quando expressou este coração.



este é o meu coração fotografado por  
Tia Dinorá no dia que ela aprendeu  
histórias exatas sobre números  
irracionais e pensou: - em outra  
encarnação quero nascer cachorro.

Imagem: página do livro *Auto-retrato* (2019), de Ruth Ducaso

Essa desarticulação de autoria que se manifesta no texto e também na metalinguagem da feitura de todo o livro, que parece pertencer a tantas pessoas com tantos desejos diferentes, mas que estão sempre ligadas por algum laço familiar e estranho que será realizado por Ruth Ducaso, pelo trabalho do fotógrafo, Antônio Peixôtro, e pela mulher que traz este material ao mundo, Luciany Aparecida. Não é confuso, é libertador em termos de criatividade. Zulma Palermo considera essas práticas que criam sua própria genealogia, que se colocam de fora das categorias impostas pela armadilha colonial, uma ética libertária e explica:

*Colocarse en la exterioridad del pensamiento de la modernidad, significa colocarse fuera de las categorías creadas e impuestas por la epistemología occidental. No se trata de negarla y cambiarla, sino de asumirla analíticamente poniendo en diálogo el pensamiento crítico que surge desde su interioridad con el que deviene de las culturas externas a aquél. Tal diálogo posibilita romper con la monotonía de la verdad única, incluyendo en ella el aparente relativismo que postula la retórica de la posmodernidad, en tanto ésta sigue hablando desde la misma lógica; se reclama, al contrario, la interacción productiva con perspectivas "otras", las emergentes de la diferencia colonial que se entrama como consecuencia del poder colonial. (PALERMO, 2010, s/p).*

É preciso observar que Palermo entende modernidade como colonialidade, na linha do grupo Modernidade/Colonialidade, de onde os estudos decoloniais surgem nos anos 1990. Ruth Ducaso participa dessa ética, rompe com olhares redutores, desarticula a lógica e faz emergir outras perspectivas.

A seguir, quero falar sobre os textos que mais me instigam e que mais me tiram do chão. Em *Contos extraordinários de melancolia* (2017) tenho sempre a impressão de estar sendo ludibriada. Tenho a impressão de desconhecer a língua e seus códigos, e quando empreendo tentativas de leitura de um modo mais concentrado no sentido de cada palavra, como se aquele exercício fosse capaz de me revelar um segredo, me frustro na realização da expectativa, mas me surpreendo nas potências que esses novos códigos me fazem sentir a começar pelo sumário que é "Sumadorio" e seu primeiro capítulo "Mata Ciliar", que



empregam a palavra “mata”, em diversos sentidos, tais como, “Mata mar” e “Mata dor Sho”, no primeiro deles, lemos:

Este branco não é espuma de mar.  
Escrevo para ele não existir mais.  
Escrevo aqui.

Tasco no branco o que me parece.  
Penso na voz que me inventou e em tudo que o branco a fez  
sofrer.  
Ordinário papel.  
Envergonho-me do branco.  
Dispraio a voz da tristeza sem solar proteção. (APARECIDA/DUCASO,  
2019).

O livro é de contos, se chama *Contos ordinários de melancolia* e não é um engano que nos deparemos com algo que pareça um poema, que até seja um poema. O livro começa e termina desobediente, do “Sumadorio” que desemboca no mar, mais especificamente, numa pergunta: “ainda é ordinário que se levanta do mar?” Vamos nos embrenhando em enredos de enganos construídos e desconstruídos. Em prefácio à segunda edição, Rita Terezinha Schmidt tenta nos dizer algo sobre o modo de existir desses enredos.

Trata-se de um texto *sui generis* de uma escritora cuja imaginação visceral ousa abordar temas nada convencionais, ou mesmo considerados tabus, relacionados com experiências de alta voltagem emocional que esgarçam a cena familiar cotidiana em sua suposta normalidade. (*Ibidem*, p. 11).

Ouso discordar em um ponto. É certo que sua prosa é algo *sui generis* e que a experiência é realmente de alta voltagem emocional, mas eu não diria que aborda temas não convencionais, eu diria que aborda temas muito presentes e rotineiros da vida íntima de muitas mulheres, em diversas posições e papéis sociais, em geografias interioranas, temas que não estão exatamente ocultos na literatura brasileira, mas também até bem pouco tempo atrás não estavam presentes dessa

forma, visíveis nos catálogos das grandes editoras, não a partir dessa perspectiva, considerando personagens e narradoras.

Os textos dizem sobre a violência da intimidade ou sobre a intimidade da violência na vida dessas personagens. É certo que alguns dos temas como incesto, suicídio, abuso e infanticídio são mesmo tabus e realmente apresentam uma carga emocional pesadíssima, mas o assombro de sua prosa está tanto no nível da arquitetura, da narrativa enquanto história, quanto no nível da linguagem, na escolha das palavras e, por vezes, na transmutação dessa violência para um jogo de tomada de poder, da tomada do poder da palavra, como vemos no conto “Baratas gêmeas”:

O que matei não foi só tu, minha irmã. Foi minha mãe.  
Eu sou o lobo-mal-da-chapeuzinho-vermelho, o que eu queria era  
comer todas as mulheres para tear a vida.  
Agora que aprendi a comer minha mãe, sou escritora.  
Isso aqui que te ofereço não é mais que baratas gêmeas se caçando.  
(*Ibidem*, p. 77).

Posso compreender aqui, nessa antropofagia, um matar outro (a volta da palavra *mata*) e um comer outro, nada ordinários, ainda mais quando se termina por “Isso aqui que te ofereço não é mais que baratas gêmeas se caçando”. É como se sua prosa desestabilizasse as estruturas do que se entende por certo e por moral, na ordem constituída do mundo e que essa desestabilização não é nada demais, do ponto de vista da autora, é o corriqueiro. Ruth Ducaso é uma presença literária que se projeta sobre um vão nas estruturas epistemológicas constituídas e assim conclama outros modos de pensar o estar social, permitindo uma crítica mais complexa das representações hegemônicas consagradas em modelos fixos. Quando temos no mesmo campo de inferência palavras referentes a mulher e a relações familiares de ser irmã, mãe e filha comparada com baratas, seres que rastejam que provocam nojo, que são associados às sujidades, posso pensar que a autora quer nos afastar de uma ideia de alta literatura, desestruturar o lugar de quem pode e de quem não pode escrever. Ela expõe, com certa ironia, esse ato de



matar e de comer o sujo e o rastejante, para se tornar então uma escritora. Porém o tornar-se escritora não pode se desvincular de uma tristeza profunda de uma pessoa que habita justamente esse vão da inadequação ao mundo decodificado e interpretado previamente.

Essa aparente contradição entre o gozo e a tristeza é que a faz tão humana. Ruth foi criada para que existisse e existe neste vão, nesta fissura da norma. O que parece consolidar a assinatura é esse lugar de existência, um lugar melancólico de reflexão sobre uma solidão de não encontrar pares. Nesse sentido, não posso deixar de citar Laura Arnés, que vai entender que

*El punto será, entonces, poner en contacto, ver los rozamientos, entre poder, erotismo y usos del lenguaje: quién habla, como habla y cuándo habla; qué narrativas se crean o se sostienen desde esse lugar otro, desde esos puntos ciegos de los discursos hegemónicos. (ARNÉS, 2016, p. 117)*

De modo que não são exatamente os temas das histórias, mas a burla do agir conforme os papéis esperados, a burla de criar um lugar tão *sui generis*, tão particular, onde teimam dizer que não se pode existir, quando falamos da estrutura da narrativa, em termos de personagens e narradoras; além disso a burla da linguagem quando nos desarticula os modos de leitura, de compreensão da linguagem em encontros potencialíssimos de palavras e imagens. Tomo por exemplo, o conto “Dia de feira”, em que uma mulher faz um cozido do próprio filho e oferece para sua mãe comer, sem que ela saiba. Ou em outro conto, como “À memória de Tadeu — único filho — / As filhas mulheres criei. / O filho homem fiz um gordo e satisfeito jantar, para toda a família. / — Que carne saborosa, mulher! Gritou o pai ignorante.” (APARECIDA/DUCASO, 2017) O tema aqui poderia ser compreendido como almoço/jantar em família, poderia ser também, o tema da mulher que cozinha para a sua família, a mulher que precisa agradar a sua família cozinhando, a mulher que está sempre numa posição de provedora do alimento dentro do lar, papéis muito óbvios relativos a construção da mulher e da mãe. Mas

não, o tema é infanticídio e o motivo não interessa à narradora revelar. Fica apenas a cena, sem o julgamento. E a caricata ignorância do pai.

Foucault (2004) diz que o poder não é exatamente uma prática institucional de exclusão, um exercício de proibição, mas uma instância de produção discursiva. Se observarmos o caso da literatura, dentro do que se interpreta como discurso hegemônico, às mulheres, historicamente, foi negado o protagonismo do desejo seja ele qual for, do desejo de existir e ser alguém que não *um outro* ao desejo de produzir saberes e discursos legítimos e legitimados. Contudo, essas mulheres matam e cozinham seus filhos homens, oferecendo-os como refeição ao resto da família. Uma cena horrenda, mas que pela reinvenção, pela burla desses papéis hegemônicos, por esse deslocamento acaba quase criando uma nova erótica da literatura, como se uma excitação ou mesmo um gozo se escondesse nesses atos de crueldade, de brutalidade, que aparecem não como um revanchismo, mas como um exercício de fissurar a cultura e estabelecer outras articulações acerca das reflexões de gênero e sexualidade. Matam e comem o patriarcado.

Volto a citar Arnés (2016), para dizer que Ruth Ducaso, em seu texto nos

*obliga a repensar la fuerza de los afectos em la construcción de la(s) historia(s), los modos em que relaciones de deseo, fantasia y/o pasión pueden desnormalizar la temporalidade al impossibilitar el desarrollo de narrativas lineales y progressivas (es decir, orientadas hacia un futuro); nos obliga a repensar las resistencias de los deseos y las insistencias de los afectos [...] a darnos cuenta de que cada línea temporal tiene sus propias intensidades, que em su combinación cobra voz el sujeto literario que las formas posibles de um tempo no secuencial le otorgan estructuras de pertencia y duración diferenciales. (ARNÉS, 2016, p. 118).*

Novas estruturas de pertencimento, mas antes disso, a dissolução de estruturas de aprisionamento. Isto é, poder, erotismo e linguagem capazes de instaurar novos lugares e novos tempos na literatura que não dependem da ideia de progressão ou de desenvolvimento de uma peculiaridade, mas principalmente



de desvio. A história é curta, há muito mais trabalho dentro de um campo de inferência da pessoa leitora do que uma narrativa linear formal. Não posso alocar essas construções no que se convencionou chamar “tom confessional”, prefiro mais dizer que são a rejeição absoluta do corriqueiro, da norma, são a revelação de um interior que pede cumplicidade à pessoa leitora. Não são confissões, são proclamações. Talvez sejam até conclamações. Como vemos no prólogo de *Florim* (2020), a primeira novela de Ducaso:

Um dia, decidi escrever.

Eu, eu e os espasmos de nossos silêncios. Esse é um caminho de farta sinalização. As cavidades não são erros. Tua desconfiança é tempo. Deixa quedar teu tino. Leitura é coragem e permissão.

Aqui a entrada é a tua ciência de entrega. Não é falha minha. É a nossa paixão. Nosso amor. Primeiro estupidez, depois incompreensão para finalmente o mistério.

Eu te desejo. Como desejo o que ainda não sou.

Nessa linha, nossa existência é esse jogo de teus olhos ascenderem a cada seguimento. Vem segue comigo e ela. Nos segura que a vida é possível sim. Caia. (APARECIDA/DUCASO, 2020, p. 11).

A verdadeira paixão de Ducaso e Dita, e talvez de Luciany Aparecida, é a escrita, é a literatura, a construção de mundos que por muito tempo não puderam existir na literatura, perspectivas que foram desconsideradas em termos de temática, circulação e divulgação. A construção de uma linguagem de vertigens, um exercício de captura das tensões das normas, da tradição, da colonialidade. Tudo é contexto e contestação, uma literatura que abre a cena para que olhemos as entranhas da sociedade através da ironia, da confusão proposital dos papéis de gênero, da dissolução das instituições. São muitos acionamentos que a escrita de Ducaso propõe e provoca, e isso pode tornar a leitura um tanto incômoda, se não houver a entrega prevista e solicitada, como observa Milena Britto,

A escrita de Ducaso é uma escrita incômoda para o leitor desavisado. É uma escrita em que o estranhamento é algo palpável desde a autoria, uma escritora que não existe, e está em todos os níveis: na construção sintática no vocabulário, na temática e até no gênero

literário, uma vez que a autora nomeia as suas obras por gêneros sobre os quais a tradição literária construiu modelos e regras, contudo, ainda que ela assim nomeie, é uma escritora de gênero híbrido sempre, o que nos faz ver que há todo um questionamento sobre as formas engendradas pelo Cânone Ocidental (BRITTO, 2021, p. 58).

*Florim* (2020), último texto de que falo neste ensaio, é uma algazarra de vozes que, por vezes, fazem lembrar uma dramaturgia com suas rubricas e falas que surgem do alçapão de um palco imaginário, as vozes do coro das ruas, que ora apontam para as personagens ora para as pessoas leitoras, desvelando hipocrisias, como podemos ver numa cena de sexo e violência de Dita, a protagonista

O gozo de Dita Maldita era renegado.  
— Lhe era proibido o prazer próprio. (*Stand up*).  
— Seu desejo era crime hediondo. (*Stand up*).  
— Dita era criminosa, gozava. (Seção policial).  
— Gozava na cara dos que (Notícia destaque ousadia e liberdade).  
— Que mulher é essa que, entretanto, caga no lugar do prazer? (Pergunta bilíngue).  
— Essas bostas são modos de liberdade. (Comentário de uma nutricionista).  
— Guardai bostas, irmãos! Para não atijar esse cavernoso do sataná! (Proclamação de um líder de fé).  
Dita não queria ter herdado tanto pecado. Dita tem letra. Dita tem voz. Dita desejava sair da prisão, ela queria matar todo não. Imperava em ela, gana dela mesma. Dita tinha prazer em querer. Essa herança, que a queria culpada, não era sua. Dita sentia dentro de si, muitas. E seguia. (APARECIDA/DUCASO, 2020, p. 30)

Ainda que haja violência aqui, Dita está no comando, mesmo que não se deixe de observar que seu gozo era renegado, visto, criticado e descreditado, ainda assim, é Dita quem goza e segue. É Dita que tem vontade, mesmo que seu direito de ter prazer lhe fosse negado, a protagonista desfaz inclusive a língua, a sintaxe, a concordância para desagradar e se livrar de uma culpa que ela sabe que não carrega.



A pesquisadora Edma Cristina Alencar de Góis, num ensaio chamado "A caixa acústica na novela *Florim*", resume e localiza o enredo do livro de maneira bastante simples e exemplar:

Na cosmologia Yorubá, a palavra *florim* refere-se a uma adaga de ponta curva que pode ser um dos símbolos da orixá Yansã. Essa espada curta nomeia a novela e sinaliza possíveis campos de significações do livro. A novela conta uma história repetida quase que diariamente, por meio da personagem Dita, uma vendedora de dendê na feira, traficante de drogas, que sonha ser nomeada poeta, mas acaba vítima da poderosa tecnologia do racismo. A narrativa acompanha a vida dessa mulher que ganha dinheiro com trabalhos precários ou com o crime, cria os filhos sozinha e, ainda assim, alimenta o sonho de que sua escrita seja reconhecida. É justamente nesse último aspecto, nesse desejo de ser chamada do que ela já é – escritora de poesia, que o livro promove um deslocamento dos sujeitos marginalizados e por muito tempo interditados ao acesso à escrita. Dita filia-se a personagens como Carolina, Macabéa e Rísia, mulheres que também foram interditas em suas existências. (GÓIS, 2021, p. 2).

A história de Dita, a poeta desejosa de ser tantas e tanto para si e para o mundo, traz uma sucessão de eventos que se enredam nas vísceras da Cidade Sanha. Mas Dita é o resto, Dita é o que sobra nas rebarbas da sociedade patriarcal e colonial, que o tempo todo berra no texto e desdiz a narrativa, tira o chão do que se constrói.

Numa breve entrevista, a pesquisadora Milena Britto questiona Luciany sobre seu estar no mundo.

MB: Estou pensando na escrita de mulheres lésbicas (uso essa palavra aqui com várias intenções). Fale algo a partir desse lugar em poucas linhas.

LA: Meu ponto de partida nas identidades LGBTQIA+ não é a identidade lésbica, mas as discussões sobre a pan-afetividade, que mais contempla meus lugares de afeto e percepção do mundo numa perspectiva de incluir pessoas binárias/não-binárias, homens e mulheres (cis e trans) e também que me permite pensar inclusive essas relações fora da pressão heteronormativa do ser nominada a partir do relacionamento que vive e/ou das marcações de gênero

que performa. A liberdade é o meu lugar do possível. Num país como o Brasil, que passou por um processo de colonização, que sequestrou e escravizou mulheres negras e indígenas, o desejo de liberdade é sem dúvida uma de nossas mais potentes heranças. Eu vivo desse movimento de saudar e respeitar minhas ancestrais (BRITTO, 2021, p. 65).

A mulher que realiza os trabalhos de Ruth Ducaso no mundo, no livro que me ofereceu, escreveu “Para Natalia seguem essas palavras de liberdade e amor. Grande abraço. P/ Luciany Aparecida.” Entendo que são verdadeiramente palavras de uma enorme liberdade e de um profundo amor ao fazer literário. E é novamente ela mesma que chamo em minha defesa para dizer sobre biografias e universalismos:

A biografia sempre está, mas nem a todos serve, ou nem a de todos interessa. Os recortes biográficos das hegemonias nunca são lidos como diferenças, mas como regras. Se seguirmos lendo como *universais* ou sem marcas as linguagens produzidas pelas classes, raças, e gêneros que ocupam mecanismos de poder, seguiremos apontando o Outro, que, biograficamente, apenas interessa quando é lido sob os mesmos mecanismos de opressão, quer dizer de exotificação. Mas, quando são narrados por si mesmos, e assim obrigam ao discurso de poder um exercício de sair de seus próprios lugares de privilégios intelectuais para acionar outras ferramentas intelectuais que lhes permitam compreender aquele desconhecido complexo, não interessam. São desprivilegiados ou apontados como criações “infantis” aquém de uma “verdadeira” produção artística, da “boa” literatura, de uma “literatura de verdade”. (APARECIDA, s/a, p. 4).

Mais adiante, Luciany Aparecida, comenta sobre o que imagina da biografia da senhora, Ruth Ducaso, a partir de uma foto da avó. Penso nessa amorosa, gentil e poderosa liberdade de criar neste vão entre mundos, penso na extrema sensação de liberdade em desconstruir papéis estabelecidos em ligações estabelecidas na biografia e em ficções biográficas que vem mesmo ao encontro de um exercício de poder discursivo, um poder de criação, que envolve não só a escrita literária, mas a performance e a teoria.



*Florim*, assinado por Ruth Ducaso e escrito pela autora baiana Luciany Aparecida, é desses exemplares contemporâneos que põem diante de nós a uma só vez alguns dos mais caros problemas da teoria e da crítica literária. Autoria, assinatura, gênero, inespecificidade são alguns dos temas evocados na narrativa, apresentada como novela, mas que, desde a epígrafe de Lima Barreto, dá sinais de que será um livro em expansão. (GÓIS, 2021, p. 7-8).

Pensar o contemporâneo a partir de lugares tão movediços e dali conseguir extrair uma produção significativa, de tanta qualidade e sensibilidade, me leva a compreender que a criação de Ruth Ducaso, essa arma tática, é um dos acontecimentos mais interessantes da literatura brasileira contemporânea. É notório quando Luciany Aparecida afirma que “Com a prática de invenção desses corpos-linguagens, me disponho a, com minha vida, experimentar limites, aproximar distâncias, étnicas, de gêneros, identitárias, geográficas e corporais.” (APARECIDA, s/a, p. 10). A realização da proposta cumpre sua função e estabelece muito mais do que a experimentação de limites, mas a fruição de uma narrativa que é ex-cêntrica, porque se apresenta fora dos lugares de hegemonia, bem como extraordinária, porque nos lança a intensos e tensos exercícios de imaginação.

É verdade que por vezes, Luciany Aparecida cria um lugar de desconforto para o leitor, um lugar que o deixa um pouco desconfiado, mas como eu disse anteriormente, talvez seja um caso de fé e entrega, de ambas as partes. O fato é que me alegra muito poder perseguir os rastros de Ruth Ducaso, estar no mundo quando de sua presença criativa, me alegra ter a possibilidade de ler seus escritos e me desperta uma curiosidade enorme de querer saber o que mais Luciany Aparecida pode acionar através de manifestações suas, mas também me sinto impelida a pensar que faltam escritos sobre o que aciona sua própria assinatura.

## Referências bibliográficas

APARECIDA, Luciany. *Ruth Ducaso não existe*. Salvador, 24 de janeiro, 2021. Instagram: @lucianyaparecida. Disponível em: <[https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE3ODc5NjUzMTc0Njc1MTQw?story\\_media\\_id=2493963856151829805&igshid=YmMyMTA2M2Y=>](https://www.instagram.com/s/aGlnaGxpZ2h0OjE3ODc5NjUzMTc0Njc1MTQw?story_media_id=2493963856151829805&igshid=YmMyMTA2M2Y=>)>. Acesso em 20 jun. 2022.

\_\_\_\_\_. Tramas biográficas: documentos de percurso para criação literária. In: ARAÚJO, Nerivaldo; GONÇALVES, Luciana; PRADO, Thiago. (Org.). *As vozes do texto e as múltiplas perspectivas de leitura*. Salvador: EDUFBA, 2018, p. 111-122.

ARNÉS, Laura. *Ficciones lesbianas: literatura y afectos em la literatura argentina*. Buenos Aires: Madresilva, 2016.

BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BRITTO, Milena. Queerizando gêneros e identidades: as escritas de Luciany Aparecida. In: MAIA, Thiago Helder; SILVA, Samuel Lima da. (Org.) *Dissidência de gênero e sexualidade: percepções da crítica literária brasileira*. Salvador: Editora Devires, 2021.

DUCASO, Ruth [Luciany Aparecida]. *Cartas de Bogotá*. Edição da autora, 2013

\_\_\_\_\_. *Contos ordinários de melancolia*. Salvador: ParaLeLo13s, 2019.

\_\_\_\_\_. *Florim*. Salvador: ParaLeLo13s, 2020.

DUCASO, Ruth; PEIXOTRO, Antônio [Luciany Aparecida]. *Auto-retrato*. Salvador: Editora Pantim, 2019.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2004.

GÓIS, Edma Cristina Alencar de. A caixa acústica na novela *Florim*: expansão de gêneros e autoria. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, [S. l.], n. 64, 2021. DOI: 10.1590/2316-4018642. Disponível em: <<https://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/40681>>. Acesso em 22 jun. 2022.

PALERMO, Zulma. *La opción decolonial*. CECIES, Pensamiento latinoamericano alternativo, 2010.



RICOEUR, Paul. *Temps et récit*, t. 01: l'intrigue et le récit historique. Paris: Points, 1991.

TAVARES, Léo. Uma resenha de Léo Tavares sobre *Florim*, de Ruth Ducaso. *Ruído Manifesto*. 23 de novembro de 2021. Disponível em: <<http://ruidomanifesto.org/uma-resenha-de-leo-tavares-sobre-florim-de-ruth-ducaso/>>. Acesso em 22 de jun. 2022.

WESTPHAL, Bertrand. *La géocritique: réel, fiction, espace*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2007.

Recebido em 01/09/2022

Aceito em 18/11/2022

# ♥ DOSSIÊ

# A menina e a mulher: os discursos do desejo em *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios

## The girl and the woman: the discourses of desire in *Eu sou uma lésbica*, by Cassandra Rios

Jodie Elly Silva Gomes<sup>1</sup>  
Edson Soares Martins<sup>2</sup>

---

RESUMO: Este artigo analisa os aspectos que denotam a complexidade do romance *Eu sou uma lésbica* (1983), de Cassandra Rios, diante de três direcionamentos: os elementos sociais da época em que o romance foi produzido, o confronto de duas consciências e a identificação de pensamentos e ações eróticas na linguagem da narradora. Pretendemos abordar como a sociedade brasileira da década de 1980 enxergava a mulher e como esse fator influenciou a autora no momento da elaboração do romance, pois há a presença de personagens mulheres que seguem o padrão heteronormativo ao tempo que há aquelas tidas como transgressoras. Contamos com a teoria de Butler (2002), Freud (2014) e Bakhtin (2011) para uma investigação do conteúdo e da linguagem.

ABSTRACT: This paper intends to analyze some aspects that denote the complexity of the novel *Eu sou uma lésbica* (1983), by Cassandra Rios, facing three directions: the social elements of the time when the novel was produced, the confrontation of two consciences, and the identification of erotic thoughts and actions in the language of the narrator. We intend to approach how the Brazilian society of the 1980s viewed women and how this factor influenced the author at the time of writing the novel, because there is the presence of female characters who follow the heteronormative standard at the same time as there are those seen as transgressors. We rely on the theory of Butler (2002), Freud (2014), and Bakhtin (2011) for an investigation of content and language.

PALAVRAS-CHAVE: Cassandra Rios; *Eu sou uma lésbica*; Personagens transgressivas; Corpos Abjetos; Visão Axiológica.

KEYWORDS: Cassandra Rios; *Eu sou uma lésbica*; Transgressive characters; Abject bodies; Axiological view.

---

<sup>1</sup>É bacharela em Direito pelo Centro Universitário Paraíso - UniFAP (2018), pós-graduada em Direito e Processo Tributário - URCA (2021), graduada em Letras, com habilitação em Língua Inglesa - URCA (2021), mestranda em Letras pelo PPGL-URCA, com pesquisa financiada pela CAPES e membro do Núcleo de Estudos de Teoria Linguística e Literária (NETLLI) - Bakhtinística responsiva da Universidade Regional do Cariri - URCA.

<sup>2</sup>Possui doutorado (2010) em Letras pela Universidade Federal da Paraíba (PPGL/UFPB). Concluiu estágio pós-doutoral junto ao PROLING-UFPB. Atualmente é Professor Associado de Literatura Brasileira, na Universidade Regional do Cariri (URCA).



---

## 1. Introdução

*"Se o homem escreve, ele é sábio, experiente. Se a mulher escreve, é ninfomaníaca, tarada."*  
Cassandra Rios

Os elementos centrais deste trabalho giram em torno de três direcionamentos manifestados no romance *Eu sou uma lésbica* (1983)<sup>3</sup>, de Cassandra Rios. Em primeiro lugar destacamos os elementos sociais da época, para em seguida debater o confronto entre Flávia menina e Flávia mulher, para, por último, investigar os pensamentos e as ações eróticas na linguagem da narradora. O romance de Rios aponta várias dubiedades, como o olhar conservador e o olhar moderno sobre o ser feminino que habita e se desenvolve em uma personagem, além de um confronto entre o plano cognitivo infantil e o plano axiológico adulto. Essas dubiedades nos fazem pensar sobre a estrutura estilística do todo da obra literária que, por muitas vezes, foi negligenciada pela crítica. A estrutura estilística da obra apresenta vários extremos e, talvez, o maior deles seja a relação entre a menina e a mulher e o jogo de linguagem viabilizado pela autora como uma possível estratégia de convencimento, cujo objetivo principal seria o de desarmar o leitor. Será importante, por isso, seguir o ensinamento de Bakhtin, para quem as *atitudes valorativas* (plano axiológico) do sujeito discursivo (em suas relações com o plano cognitivo) conduzem ao desafio de descrever a dimensão do *estilo*.

Esse recurso utilizado por Rios, que pode ser entendido como um artifício persuasivo, resulta em uma construção do material e da forma composicional no

---

<sup>3</sup> O romance tem como enredo a rememoração da experiência da personagem Flávia, explorando a sua iniciação sexual com a vizinha Kênia, amiga de sua mãe. O desfecho revela a solução violenta que a criança encontra para afastar o rival, de quem se livra com o auxílio de vidro moído dispersado na comida. Nossa abordagem enfatiza os procedimentos do narrador, razão pela qual referências mais detalhadas ao enredo somente serão feitas quando necessárias à compreensão do argumento.

momento que expõe essas duas consciências: a Flávia menina e a Flávia mulher. Importa discutir, portanto, sobre a aproximação e o afastamento dos planos infantil e adulto, sobre como a narradora adulta cede espaço para a fala da Flávia menina, momento em que percebemos uma linguagem diferenciada, que nos permite identificar quando uma ou outra assume o controle da narrativa. A linguagem da narradora adulta está centrada em elementos morfológicos e semânticos que se alternam a depender da consciência que opera na construção do pensamento ou da ação erótica.

Rios elaborou o romance durante a ditadura militar brasileira, e as censuras morais ainda persistiam em 1980, como iriam permanecer atuantes mesmo depois da promulgação da Constituição de 1988. Wittig (1992) aponta que os discursos que oprimem lésbicas, mulheres e homens gays são justamente aqueles que reforçam ser a heterossexualidade o que forma uma sociedade e esses discursos estavam em alta na sociedade brasileira, mais precisamente na época ditatorial em que o romance foi produzido.

A autora elabora personagens que sofrem as consequências desses discursos opressores, que escondem sua identidade por medo de sofrerem as consequências dessa sociedade que reforça a heteronormatividade como regra e que vivem sob a mira da opressão. É por esta razão que propomos uma reflexão sobre o romance *Eu sou uma lésbica*, por meio dos direcionamentos já declinados, que nos fazem refletir sobre a posição da mulher na sociedade brasileira, sobre o uso da linguagem, da construção do excedente de visão e sobre as nuances trazidas pela transitividade entre menina e mulher.



---

## 2.Elementos sociais de “Eu sou uma lésbica”

*Eu sou uma lésbica* ostenta elementos sociais que nos convidam, como é o caso de todo romance marcadamente social, a uma leitura do período histórico em que Cassandra Rios viveu. O romance, escrito em 1980, conta a história de Flávia, uma criança que se descobre lésbica e se apaixona por Kênia. Rios parece retratar a sociedade em que estava inserida de forma nítida e objetiva quando explora, detidamente, características da família de Flávia, que é uma célula burguesa e protegida, e reflete sobre os papéis femininos na família, com destaque àquele voltado para educar os filhos e cuidar da casa.

O lar burguês e protegido é representado de forma muito distinta e diversos elementos da narrativa podem validar a hipótese de que a pretensão da autora buscou representar, transgressivamente, esse ambiente que existiu e ainda existe em muitas famílias brasileiras. Segundo Alves (2000), a transformação dos valores tradicionais atribuídos às mulheres tem a noção de lar como referência, já que o papel social da mulher era voltado para a criação e a educação dos filhos e para acarinhar o marido, no seio do lar, até que, na década de 1980, determinado grupo de mulheres brancas começam a trabalhar fora. Suas obrigações com o lar, todavia, permanecem, o que torna sua jornada sobrecarregada:

[...] Nessa ótica, pode-se afirmar que valores tradicionais como **“Respeito”, “Obediência”, “Submissão”, “Delicadeza no Trato”, “Pureza”, “Capacidade de Doação” e “Habilidades Manuais”,** que foram considerados atributos fundamentais e definidores da “boa moça” até meados do século XX, [...]. (ALVES, 2000, p. 237, grifos nossos).

A mulher descrita como submissa, delicada, pura e habilidosa é uma boa moça, logo, uma boa mãe e, mesmo com o ambiente favorável à conquista de direitos (principalmente, os direitos referentes à sexualidade feminina, aos quais retornaremos adiante), a boa mulher continua sendo cobrada e reproduzida como uma mulher doce e obediente, submissa e protetora do lar, cuidadora e pura. A música *Mamãe* (1957), por exemplo, composta por David Nasser e Herivelto Martins e interpretada por *Angela Maria no LP – Angela Maria – Canta Sucessos De David Nasser* de 1959, reproduz esse padrão: “Tu és a razão dos meus dias, / Tu és feita de amor de esperança, / Ai, ai, ai mamãe, / Eu cresci, o caminho perdi / Volto a ti e me sinto criança / Mamãe, mamãe, mamãe / Eu te lembro chinelo na mão, / O avental todo sujo de ovo [...]”.

A mãe retratada nessa letra é carinhosa, amorosa, que se doa ao filho mesmo depois de adulto. O trecho “eu te lembro chinelo na mão” pode indicar que, embora haja uma romantização da mãe, há uma representação de uma mãe preparada para deslizar da educação baseada apenas na delicadeza para o modelo de severidade e domínio dos corpos, enquanto “o avental todo sujo de ovo” indica, inequivocamente, uma mãe lembrada pelos afazeres domésticos, completando a ideia de uma mãe perfeita e de uma educação familiar justificadamente posta aos seus cuidados.

Outra composição que descreve a mãe como um ser puro, delicado, acolhedor e voltado para o trabalho doméstico é *Fogão de Lenha* (1987), de autoria de Carlos Colla, Maurício Duboc e Durval de Lima: “Espere minha mãe estou voltando [...] / Deixe um bule de café em cima do fogão / Fogão de lenha, e uma rede na varanda / Arrume tudo mãe querida, que seu filho vai voltar [...]”. Nessa canção, a mãe tem que receber novamente seu filho mais velho em casa e precisa arrumar tudo para que esteja da forma que lhe agrada. Duas composições, uma de



---

1957 e outra de 1987, antes e depois da ditadura, desenham o mesmo ser mãe feminino, típico de uma dinâmica de representação do feminino tão brasileira quanto ocidental, que tudo aguenta, que tudo faz...

Rios, consciente do papel da mulher dentro do ambiente familiar, elabora personagens femininos diversos e, alguns deles, transgressores, contudo, são evidentes os traços sociais que denotam, encobertamente ou não, a criação das filhas voltada para perpetuar a forte relação entre mulher, trabalho doméstico e procriação. A personagem feminina em *Eu sou uma lésbica* não é apenas mãe, esposa ou filha: ela também é um corpo animado pelo desejo e pelo erotismo, forças capazes de transgredir a ordem da dominação imposta a elas. Sobre esta temática, é importante dizer que Cassandra Rios não é uma voz isolada:

Temos, assim, escritoras que, através das suas escolhas repertoriais, **tentam romper a barreira da repressão e do desejo com que conviveram durante muito tempo, e por isso falam do seu corpo, do seu prazer, das “sensações totais” (de que falam algumas personagens)** e de uma visão diferente (neste caso, também de transmitir a sua própria maneira de sentir o sexo) [...]. (PARDO, 2004, p. 294-295, grifos nossos).

As personagens Flávia e Kênia são, essencialmente, transgressoras, adotando esse processo de rompimento com uma barreira que as programa para servir e procriar. Elas sucumbem ao desejo, rompem superficialmente com os padrões impostos e se permitem conhecer seus corpos. Flávia é transgressora porque foge de um padrão social que normaliza a lesbianidade como uma patologia ou um vício vergonhoso. Ela não tem vergonhas, arrependimentos, angústias ou inseguranças. A descoberta de Flávia como uma mulher que sente atração por outras mulheres acontece de maneira natural, por não haver nenhum conflito interno:

Eu me lembro bem. Não eram só pernas de cadeiras que me rodeavam. Pernas de mulheres também. Eu estava sentada no chão, debaixo da mesa. E os meus olhos curiosos olhavam aquelas pernas com admiração. [...]. E era especial a admiração por um par de pernas que me fascinavam, porque eram as pernas de dona Kênia. [...] Quase todas as tardes, as vizinhas vinham reunir-se em nossa casa para bater papo, depois dos seus afazeres domésticos. [...]. (RIOS, 1983, p. 7).

Flávia é criada em um ambiente em que as mulheres se encontram ao final da tarde, após os afazeres domésticos, para conversar. Essa era a função da mulher, a mesma retratada nas músicas ora analisadas: cuidar da casa, dos filhos e do marido. Percebemos que Rios incorpora, apenas superficialmente, o olhar conservador da sociedade em relação as mulheres, pois transgride: usa essa artimanha para iludir a censura e resistir, coloca sua personagem principal em uma família tradicional perfeita para mascarar sua real intenção, que é representar, através da resistência cultural, seres não aprovados pela sociedade patriarcal.

O movimento feminista no Brasil trouxe avanços sociais para as mulheres e, em 1980, tal movimento já era formado por mulheres que se livraram de amarras e recriaram um ambiente favorável às descobertas sexuais. Constância Duarte (2003) considera que o feminismo teve quatro ondas no Brasil e a quarta onda, a que mais nos interessa nesse estudo, guarda relação com a liberdade sexual e teve início na década de 1970. Para a pesquisadora, a conjuntura histórica do Brasil fez com que as mulheres moldassem sua luta não só contra a discriminação de gêneros e igualdade de direitos, mas contra a ditadura e a censura, além de zelar pela redemocratização do país e anistia dos exilados. A quarta onda feminista no Brasil criou espaço para debater sobre a sexualidade e assuntos atrelados ao corpo feminino.



---

Rios parece elaborar um modelo do que viria a ser a quarta onda do feminismo em seu romance por meio de suas personagens sexualmente libertas, como a própria Flávia, mas também Núcia, Bia e Norma, que não se prendem às amarras da sociedade conservadora. A autora coloca frente a frente dois olhares sobre a mulher no Brasil: aquele que trata a mulher como ser biológico, que procria, que cuida dos filhos, do marido e da casa e aquele que mostra a mulher que deseja, que se transveste, que sente prazer e que não nega esse prazer, tampouco sua sexualidade:

A minha boneca, o fogãozinho, as panelinhas, enfim, os meus brinquedos solitários, que eu pegara para me distrair, estavam abandonados perto do sofá da sala — eu preferira me pôr e ficar debaixo da mesa, cheirando as pernas e os pés de Dona Kênia. (RIOS, p. 9)

[...]

ela se pôs de frente para mim, avançando o corpo contra o meu, enquanto as nossas bocas sequiosas se procuraram e se encontraram, no meu primeiro beijo, e se sugaram e se lamberam, loucamente, com medo, tensas, [...]. (RIOS, p. 46)

[...]

Norma disfarçava muito bem. Não. Não era que Norma disfarçasse. Ela era gilete. Isto é, bissexual. [...]. (RIOS, p. 50)

Esses trechos elucidam os dois olhares sobre a mulher: um olhar conservador e um olhar moderno, resultado da luta pela liberdade sexual. Os brinquedos de Flávia reforçavam a formação da mulher para atuar no lar e palavras como “boneca”, “fogãozinho” e “panelinhas” corroboram esse pensamento. A personagem desenvolve-se e começa a descobrir seus prazeres e, mesmo sentindo medo, nada a impede de ser quem ela é. Rios também registra essa liberdade sexual, que se tornou mais intensa na década de 1980, com uma personagem

chamada justamente de Norma (em desafio à ideia de norma ou “normalidade”) que se reconhece como bissexual. Percebemos que a autora lê a sociedade em que viveu e retrata, de forma sutil, as duas leituras da mulher na sociedade brasileira: a educada para o lar e o ser feminino transgressor.

Butler (2002) desenvolve o conceito de corpos abjetos como sendo aqueles que não seguem os padrões impostos pela heterossexualidade e sofrem com isso. Seriam os corpos considerados “impróprios”. A lésbica, a bissexual e a travesti ainda são tratadas como seres sem vida, seres descartáveis e, pelas suas orientações sexuais, sofrem graves violências que, muito frequentemente, lhes custam a vida. O romance nos dá a conhecer uma personagem que evidencia a lógica de abjeção dos corpos:

O pau preto desceu na sua cabeça e as pernas da machona dobraram. Comprimi o peito com as mãos, sentindo algo estranho e violento. Revolta. Pena. Lástima — e acima de tudo vergonha. [...] Manville, medindo a jovem que se encolhera a um canto, medrosa e disfarçando não estar com a machona, toda fresca no seu sarongue, cheia de colares e olhares de fêmea acuada, disse, estufando o peito que não estufou, ao contrário, ficou sumido sob a camisa rasgada: — Você pode entrar...  
Pensei que a moça fosse fazer meia-volta e seguir os guardas que levavam a machona desfalecida. Quatro deles carregavam, com esforço, o pesado fardo, e a sua bunda ia batendo nos degraus, enquanto os saltinhos da sua linda companheira seguiram tlac-tlaqueando para o salão regurgitante. (RIOS, p. 78)

Podemos perceber o sofrimento de uma mulher que escolhe se travestir e sofre repressão violenta por sua orientação sexual e por suas vestimentas, enquanto a mulher considerada feminina é vista com olhares mais brandos pela sociedade. Um corpo abjeto, visto como descartável, merecedor de violência física



---

e psicológica que não causou revolta nem a sua companheira, já que esta continuou com o seu festejo carnavalesco.

### 3.A menina e a mulher

*Eu sou uma lésbica* constrói, em termos de linguagem, um confronto entre a menina e a mulher. O plano infantil, centrado na personagem, e o plano adulto, mobilizado pela narradora, externam uma relação de controle, como componente erótico, e, para isso, fazem uso de variados jogos de linguagem. O primeiro desses jogos é o uso do termo brincar, que está presente no título do primeiro capítulo do romance. Vamos brincar de gatinho? pode nos levar a duas reflexões: a primeira relacionada ao plano infantil, sendo, portanto, uma diversão gratuita da criança; a segunda, relacionada ao plano adulto, indicando um jogo erótico, já que toda a relação entre Flávia e Kênia se inicia com essa brincadeira:

— Vamos brincar de gatinho?

Ela primeiro me encarou, virando a cabeça para o meu lado; depois, ajeitou-se, apoiando-se no cotovelo e olhando-me dessa pose. Vi os seus lábios entreabrirem-se, e ela me perguntou, curiosa:

— Como de gatinho?

[...].

Eu me aproximei como um gatinho teimoso que insiste no que quer e dei uma rápida lambidinha no rosto dela, recolhendo-me depressa, sentindo, pela arte que estava praticando, como um rabinho dobrando-se pra baixo, por medo à sua reação, e achando que conseguira ludibriá-la, trocando o cachorrinho por gatinho. (RIOS, p. 78)

Nesse trecho podemos perceber o confronto entre menina e mulher: a brincadeira gratuita infantil e a brincadeira erótica do adulto envolvendo um felino.

Flávia havia proposto uma brincadeira (a brincadeira de cachorrinho), momento em que Kênia a repreendeu. A criança passa a associar a brincadeira ao gato no intuito de ludibriar a vizinha, fazê-la ceder às suas investidas. A escolha pelo felino não pode ter sido desmotivada, considerando o contexto no qual é inserida a brincadeira. A menina e a mulher fundem-se nesse jogo de linguagem, no uso do felino para esconder suas reais intenções. Moscardi diz que os gatos:

[...] parecen haber descendido a la tierra directo del Olimpo y estar acá con la estricta y secreta misión de velar maternalmente por los humanos. En efecto, con sólo mirar el andar de un gato – su extremo refinamiento y su levedad, la parsimoniosa delicadeza que, en un abrir y cerrar de ojos, puede transformarse en una veloz reacción – percibimos que el modo de ser de los gatos, su existencia, parece estar sucediendo en otra parte, en otra dimensión. (MOSCARDI, 2018, s. p.)<sup>4</sup>

Assim, o andar do gato, a agilidade, a leveza, a delicadeza e a imprevisibilidade que envolvem o agir do felino, tudo isso condiz com as atitudes da personagem: em um momento ela é leve, dócil, delicada, criança e em outro é ágil, imprevisível, independente, mulher. A brincadeira de gatinho transporta a personagem para esses extremos – a menina e a mulher –, usa o jogo de linguagem para esconder suas verdadeiras intenções e, com a agilidade felina, consegue satisfazer seus desejos:

E, unindo o gesto à palavra, me aproximei do rosto atônito de dona Kênia, dei uma lambidinha seca e rápida no seu queixo, segurei o seu rosto com as minhas mãozinhas inocentes e o lambi; descí para

---

<sup>4</sup> Os gatos parecem ter descido à terra diretamente do Olimpo e aqui estão com a estrita e secreta missão de velar maternalmente pelos humanos. De fato, só de olhar o andar de um gato – seu extremo refinamento e sua leveza, a parcimoniosa delicadeza que, num abrir e fechar de olhos, pode se transformar em uma rápida reação – percebemos que o modo de ser dos gatos, a sua existência, parece estar se passando em outro lugar, em outra dimensão.



---

o pescoço e, antes que ela tivesse tempo de interceptar o meu gesto ou entender o que estava acontecendo, minha boca já arrepanhara o bico do seu seio, que tirei para fora do decote, segurando aquele macio e fofo volume com as minhas cariciosas e satânicas mãozinhas. (RIOS, p. 79)

A brincadeira de gatinho não está apenas ligada à realização dos desejos da personagem, mas à mística que está por trás da escolha desse animal. A personagem, nesse momento, mostra-se destemida, audaz, ágil e todas essas características estão presentes no modo de ser e agir do felino. Flávia é a gata-criança que se recolhe receosa e a gata-mulher que reage velozmente, a fim de satisfazer seus desejos, e Kênia deixa-se levar pela brincadeira de gatinho, regredindo ao tempo da infância.

Freud elabora o conceito de regressão e afirma que esta se caracteriza, em linhas gerais, pelo retorno de um estágio superior a um estágio inferior do desenvolvimento e que uma tendência de comportamento “se verá levada a essa regressão quando o exercício de sua função — ou seja, o alcance de sua meta de satisfação — depara com fortes impedimentos externos, na sua forma posterior ou mais desenvolvida.” (FREUD, 2014, p. 263-264). Logo, Kênia encontra barreiras externas como o fato de Flávia ser uma criança de sete anos e não ter, ainda, o corpo desenvolvido para atos sexuais penetrativos e isso faz com que Kênia adote posturas que não são típicas de um adulto, moldando-se aos caprichos de uma criança para se satisfazer.

Uma vez encontradas tais barreiras, Kênia retroage a uma etapa de desenvolvimento sexual semelhante à de uma criança, em que não há instintos parciais genitais, mas há um forte papel desempenhado pela zona erógena da boca, que Freud (2014) chama de estágio organizatório primitivo. Ainda seguindo o pensamento freudiano, podemos perceber que na relação entre Flávia e Kênia há a

oposição entre ativo e passivo, outro elemento presente na vida sexual de uma criança, e essa oposição transita entre ambas as personagens, a depender do momento: “Dona Kênia apertou a minha cabeça entre os seus seios e eu, ouvindo-a suspirar e gemer, larguei aquele cujo bico prendera entre os lábios para sugá-lo [...]” (RIOS, p. 79). Neste momento, por exemplo, percebemos uma posição ativa de Kênia, ao passo que nos trechos anteriormente citados Kênia exercia uma posição passiva.

A narradora do romance é uma mulher adulta que descreve todo o relacionamento afetivo com Kênia. O controle discursivo é todo da narradora “adulta”, mesmo nos momentos em que ela cede espaço e deixa a visão da menina aparecer no texto. Assim, a narradora adulta é axiologicamente marcada pela empatia e enriquecida pelo excedente de visão que a retrospectiva permite (como os grifos a seguir demonstram):

[...] **Sem dúvida**, as pernas de Dona Kênia eram as mais bonitas, no meu **inocente** entender. [...]. Acho **mesmo** que a sensação do belo naquela idade estava ligada e era inerente à atração que dona Kênia exercia sobre mim. (RIOS, p. 4).

[...]

Me vi andando pela casa de Kênia, **menininha esperta**, o **capetinha** disfarçado na criança que todos achavam bonita, obediente e quieta, que se engolfava no silêncio da sua dor oculta, com os seus sentidos ativos e eróticos **velados** pela desculpa da inocência, o **monstrinho** que lambia as pernas de Kênia, que lhe sugava os seios, [...]. (RIOS, p. 98, grifos nossos).

As duas passagens constataam uma certa limitação da orientação axiológica ao campo cognitivo infantil, já que a personagem relembra essas vivências através de memórias da sua infância: a menina fala porque a narradora lhe concedeu espaço e relata a atração que sentia por Kênia. No segundo trecho, podemos perceber mais nitidamente como a narradora adulta aparece, pois ela vê toda a



---

história de fora e constrói ou desvela um excedente de visão, como quando vê a “menininha esperta”, “o capetinha disfarçado na criança” e não mais uma criança frágil, obediente e quieta. Bakhtin, quando fala sobre o excedente de visão, assevera que o autor.

[...] não só enxerga e conhece tudo o que cada personagem em particular e todas as personagens juntas enxergam e conhecem, como enxerga e conhece mais que elas, e ademais enxerga e conhece algo que por princípio é inacessível a elas, e nesse excedente de visão e conhecimento do autor, sempre determinado e estável em relação a cada personagem, é que se encontram todos os elementos do acabamento do todo, quer das personagens, quer do acontecimento conjunto de suas vidas, isto é, do todo da obra. (BAKHTIN, 2011, p. 11)

Com isso, percebemos que o excedente de visão é responsável por fornecer ao observador uma visão exotópica que o faz enxergar todos os elementos do acabamento do todo, seja das personagens, seja da obra. No caso, a narradora adulta enxerga e conhece mais que a menina, pois para esta o excedente de visão do outro é inacessível. A mulher e a menina, portanto, possuem posições axiológicas diferentes porque a personagem ocupará uma determinada posição axiológica a depender do momento da sua vida: “[...] a diretriz axiológica da consciência não ocorre só no ato na verdadeira aceção do termo, mas em cada vivenciamento e até na sensação mais simples: viver significa ocupar uma posição axiológica em cada momento da vida, significa firmar-se axiologicamente” (BAKHTIN, p. 174).

O eu e o outro tornam possível um juízo de valor efetivo, de acordo com Bakhtin, e isso está evidentemente presente no romance: a exotopia da personagem que constrói um excedente de visão marcado axiologicamente pela

empatia. A construção desse excedente de visão e da transitividade entre a mulher e a menina faz com que o leitor esteja menos propenso a julgar o texto; o leitor entrega-se à história e Rios demonstra dominar o emprego dos recursos linguísticos que suspendem o julgamento moral do leitor, subvertendo-os em uma estratégia de convencimento.

O uso de palavras e termos naturalmente infantis que Flávia emprega confere verossimilhança à narrativa e este é um dos recursos linguísticos que Rios articula com mecanismos de uma semântica mais sutil. A utilização frequente do diminutivo, por exemplo, ajuda a narradora adulta a expressar uma linguagem infantilizada, propondo um jogo discursivo que desarma o leitor, mesmo que isso contamine sua dicção:

Acho que vai sair **leitinho**. Os **biquinhos das tetinhas** da Bibi ficam assim grandes quando os **filhotinhos** mamam neles. Eu vi. Bibi deu cria dentro do guarda roupa da Eliza. Mamãe tirou eles de lá e pôs numa caixa forrada. A Bibi tá com as tetinhas cheias de leite. Posso mamar nas suas tetas também? (RIOS, p. 25, grifos nossos).

O modo de falar da criança, mais precisamente pelo uso do diminutivo, é o que nos faz perceber a verossimilhança presente na alternância da voz narrativa, pois marca o afastamento da narradora adulta e a aproximação da dicção da criança, o que resulta em um menor distanciamento entre leitor e texto. O uso do diminutivo, sob outro aspecto, pode expressar uma atitude de carinho, ou seja, o diminutivo empregado como valor afetivo, mas também pode indicar uma linguagem erotizada, relacionada ao gozo, ao prazer associado a esse uso. Podemos identificar esses dois usos no trecho acima como, por exemplo, em “filhotinhos” (linguagem carinhosa) e em “biquinhos das tetinhas” (linguagem erotizada). Esse jogo de linguagem se mostra bem sucedido, principalmente pelo



---

artifício semântico oculto. Note-se que já no título do primeiro capítulo do romance, Rios começa a construir esse material e mantém o procedimento composicional durante toda a narrativa.

Assim, com base na teoria bakhtiniana, a narrativa apresenta um recurso de construção do material e da forma composicional, esta entendida como uma força criadora, quando escolhe determinadas palavras que produzem uma força expressiva, como as destacadas no trecho acima. O emprego frequente do diminutivo traduz uma identidade criadora do narrador que só fortalece soluções e construções de sentido que são dúbias e confusas desde o começo. Essa dubiedade é vista, como vimos, no uso do diminutivo: ora infantil, ora erótico.

A retrospectiva de acontecimentos na infância também nos mostra o uso de muitos adjetivos, outro aspecto da identidade criadora do narrador que evidencia essa dubiedade. Parece certo concluir que o narrador adulto duplamente orientado (para a reminiscência dos conteúdos da infância e para a reflexão adulta) fornece-nos uma linguagem codificada, como a que produz diante do divã psicanalítico. Quando o narrador adulto cede espaço para as lembranças infantis, podemos constatar um uso maior de adjetivos: “Simultaneamente, as donas daquelas pernas **feias** (exceto as da minha mãe) abaixaram-se, erguendo a toalha, e me olharam com expressões **arregaladas** que eu nunca esqueci.” (RIOS, p. 9, grifos nossos); mas quando o narrador adulto assume o controle da narrativa, percebemos uma linguagem mais contida e desenvolvida: “Entretanto, o meu comportamento de quando criança me dá um conjunto de fatos, que sem dúvida, servem de princípios básicos para determinar a minha natureza e personalidade” (RIOS, p. 8).

Percebemos a construção de uma narrativa metodicamente elaborada cujos enunciados foram construídos a partir de um conteúdo temático duplo, um estilo

de linguagem mutável, que transita entre a menina e a mulher, e uma construção composicional internamente tensionada. Bakhtin pontua que “[...] o enunciado, seu estilo e sua composição são determinados pelo elemento semântico-objetal e por seu elemento expressivo, isto é, pela relação valorativa do falante com o elemento semântico-objetal do enunciado” (BAKHTIN, p. 296), o que nos faz compreender que Rios elabora uma narrativa que traz posições valorativas e elemento semântico-objetal, estes marcados pela aproximação e afastamento dos planos infantil e adulto, apontando para a complexidade estrutural do romance, tantas vezes negligenciada pela crítica.

A união e a separação entre o plano cognitivo infantil e o plano axiológico adulto funcionam como estratégia de desarmamento do leitor, como já havíamos apontado. A elaboração de enunciados que produzem esse efeito (o de haver uma consciência dupla: a menina e a mulher) demonstra o estilo de Rios neste romance. A narrativa, por meio do estilo, da construção composicional e da visão axiológica, deixa evidente que a narradora entende que a criança não é disponível como objeto de desejo em razão da sua prematuração biológica: “Eu era, como toda criança, um organismo biológico diferente do adulto.” (RIOS, p. 8); mas é evidente a autoconsciência da criança em relação ao que lhe fornece prazer: “Eu ri antes de começar a sugar aquele seio. [...]” (RIOS, p. 24). Dessa forma, menina e mulher misturam-se no romance de Rios, promovendo um confronto entre essas duas consciências: “Naquele momento, a criança era uma mulher ainda que por breves instantes, para retornar em fração de segundo à verdadeira idade cronológica, com as misteriosas implicações psicológicas do secreto mundo infantil. (RIOS, p. 24).



---

## 4.0 pensamento e as ações eróticas

A linguagem da narradora, na materialidade de elementos morfológicos e na sutileza de elementos semânticos, promove uma ambiguidade entre a condição frágil, delicada e indefesa da criança e a potência perigosa do erotismo. O uso exacerbado de termos no diminutivo é uma marca de Rios nesse romance e promove essa ambiguidade que pode veicular uma atitude afetiva expressiva de uma linguagem infantilizada, de uma linguagem erotizada ou de uma erotização do infantil. Indo, contudo, além do mecanismo gramatical do diminutivo, o recurso de um léxico centrado na sensorialidade sustenta construções discursivas que também denotam pensamentos ou ações eróticas: “Realmente, dela toda **exalava um perfume suave e inebriante de sabonete e talco**. Fiquei com a cabecinha **inclinada, bem perto dos seus pés, aspirando o seu perfume, absorvendo o seu cheiro**.” (RIOS, p. 9, grifos nossos).

A narradora explora sensações por meio da linguagem e oscila entre uma linguagem de marcas formais mais infantilizadas, como “cabecinha”, e uma linguagem veladamente erótica, como “exalava um perfume suave e inebriante de sabonete e talco”, que induz o leitor a pensar nas inúmeras sensações que podem surgir a partir do cheiro. Paz fala sobre o erotismo presente na linguagem:

[...] A linguagem - som que emite sentido, traço material que denota ideias corpóreas - é capaz de dar nome ao mais fugaz e evanescente: a sensação; por sua vez, o erotismo não é mera sexualidade animal - é cerimônia, representação. O erotismo é sexualidade transfigurada: metáfora. A imaginação é o agente que move o ato erótico e o poético. É a potência que transfigura o sexo em cerimônia e rito e a linguagem em ritmo e metáfora. [...]. (PAZ, 1994, p. 12).

Assim, o componente discursivo utilizado pela narradora adulta promove uma potência perigosa do erotismo porque é construído através das memórias da infância. Essa linguagem transmite ideias corpóreas que vão além da realidade e misturam-se, a depender do tipo de linguagem que é utilizada: adulta ou infantil. No capítulo “A criança é o verdadeiro monstro sagrado” é evidente o componente discursivo que situa: 1. a personagem no tempo da infância – porque é geralmente na infância que conhecemos a palavra “monstro” e a utilizamos para designar algo ruim; 2. o narrador no tempo da maturidade, ao associar à palavra “monstro” um adjetivo – “sagrado” – o que fornece um novo sentido ao “monstro”: a ideia de algo intocável. Ao utilizar essa metáfora, Rios fornece uma informação nova que nos direciona ao desfecho do romance – Flávia criança é um monstro, mas é um monstro sagrado que não pagará pelos seus atos.

A potência perigosa do erotismo construída no romance faz com que se pense no erotismo infantil e em como essa sexualidade é desenvolvida e, a respeito disso, é importante compreender que

Na infância, as pulsões parciais são desvinculadas e independentes entre si em sua busca do prazer, não subordinadas ao primado da genitalidade. [...]. A pulsão sexual, que era inicialmente autoerótica, desloca-se à procura de um objeto. Nesse sentido, o autoerotismo, como momento originário da sexualidade, obriga-se a dar lugar ao objeto de satisfação situado fora dos limites do sujeito. (GUIMARÃES, 2012, p. 54)

A criança, portanto, substitui o seio da mãe por outro objeto como, por exemplo, o ato de chupar o dedo, e as sensações sexuais não estão necessariamente ligadas aos genitais. Flávia busca prazer em uma mulher adulta – prazer que não envolve os genitais – e às coisas ligadas a ela, como, por exemplo, a sandália de Kênia, que se torna um objeto sexual quando Kênia vai embora:



---

[...]. No quintal da casa de dona Kênia, eu achei, entre as coisas velhas ali deixadas, um pé de sandália de tiras. [...]. Um fetiche, talvez, - ou com toda certeza - pois à noite, na solidão do meu quarto, eu levava a sandália para a cama, dormia abraçada a ela e, a qualquer ruído de passos, escondi-a sob o travesseiro. [...]. (RIOS, p. 32).

O saltinho gasto, o metal reluzente que amassara as lâmpadas. Calcei-o com o dedo da luva de borracha. Ela acompanhava o meu gesto e entendia. Eu sabia que ela estava entendendo tudo. Era o meu fetiche. Beije a sandália, esfreguei-a pelo rosto. Não era preciso dizer nada. [...]. (RIOS, p. 113-114).

Percebemos que a pulsão sexual da criança se deslocou à procura de um objeto sexual (a sandália) ao ceder lugar a esse objeto de satisfação que está situado fora dos seus limites. É por meio dessa composição discursiva que a narradora aponta os prazeres sentidos pela criança: no primeiro trecho há uma Flávia criança com uma sandália utilizada como fetiche para satisfazer seus desejos (ou a ausência de Kênia); no segundo trecho, a sandália é utilizada como objeto de prazer por Flávia, mas também acaba por satisfazer os desejos sexuais de Kênia. Nessas duas passagens do romance, percebemos como Rios configura os pensamentos e as ações nos planos do erotismo infantil e do adulto.

## 5. Considerações finais

Compreendemos que a autora buscou representar a sociedade patriarcal da época em que o romance foi escrito e criou personagens que ressignificaram o papel da mulher em uma família tradicional. Embora haja personagens consideradas transgressoras, percebemos também que há a representação de personagens que reforçam o padrão heteronormativo da época. Há, portanto, duas

imagens do ser feminino: aquela vista sob o ponto de vista biológico, voltada para os afazeres do lar, e aquela vista como transgressora, que luta pela sua liberdade sexual, pela evolução social e sexual da mulher. Haveria, nesta encruzilhada, o encontro de duas matrizes discursivas orientadas pelo/para horizonte do desejo: a transgressão e a submissão. Não é, todavia, este o caminho que adotaremos para extrair os resultados mais objetivos de nossa leitura. Os discursos do desejo que se delineiam a partir da leitura que empreendemos são recortes objetivos concretos colhidos no romance: o discurso da menina e o da mulher.

Ainda, entendemos que a união e a separação dos planos cognitivo infantil e axiológico adulto funcionam como uma estratégia de desarmamento do leitor, pois tanto a união quanto a separação podem ser vistas na construção dos enunciados e estes deixam transparecer o que chamamos de consciência dupla: a menina e a mulher. A mistura entre as duas consciências – menina e mulher – denuncia uma narrativa repleta de pensamentos e ações eróticas e quando são rememorados pela narradora reproduzem uma potência perigosa do erotismo. Esse componente discursivo, que promove a potência perigosa do erotismo, é construído através das memórias da Flávia menina e do confronto entre as consciências.

O estilo, a construção composicional e a visão axiológica exaltam a complexidade do uso da linguagem, que apresenta nuances a depender da consciência, em seus aspectos semânticos e morfológicos, e deixa nítida a ideia de que a criança não é disponível como objeto de desejo, devido a sua prematuração biológica. Rios encerra o romance esbrachando o problema social que percorre toda a narrativa: “Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é?” (RIOS, p. 115).



---

## Referências bibliográficas

ALVES, Zélia Maria Mendes Biasoli. Continuidades e Rupturas no Papel da Mulher Brasileira no Século XX. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasília, v. 16, n. 3, p. 233-239, 2000. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722000000300006&script=sci\\_arttext](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-37722000000300006&script=sci_arttext)>. Acesso em 19 jun. 2020.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. A forma espacial da personagem. *In: Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 21-90.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. O problema do autor. *In: Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 173-192.

BAKHTIN, Mikhail Mikhailovitch. Os gêneros do discurso. *In: Estética da Criação Verbal*. 6. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011. p. 261-306.

COLLA, Carlos; DUBOC, Maurício; LIMA, Durval de. Fogão de Lenha. Intérpretes: Chitãozinho e Xororó. *In: Chitãozinho e Xororó. Meu Disfarce*. São Paulo: Estúdios Quanta, 1987. 1 CD (ca. 44 min.). Faixa 2 (03 min 42 s).

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. *Estudos Avançados*, v. 17, n. 49, p. 151-172, 2003. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci\\_arttext&lng=pt](https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142003000300010&script=sci_arttext&lng=pt)>. Acesso em 05 jul. 2020.

FREUD, Sigmund. *Conferências Introdutórias à Psicanálise (1916-1917)*. Tradução Sergio Tellaroli. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

GUIMARÃES, Veridiana Canezin. A concepção freudiana da sexualidade infantil e as implicações da cultura e educação. *Educativa*, Goiânia, v. 15, n. 1, p. 53-66, 2012. Disponível em: <http://seer.pucgoias.edu.br/index.php/educativa/article/view/2441>. Acesso em 20 out. 2020.

MARTINS, Herivelto; NASSER, David. Mamãe. Intérpretes: Angela Maria e João Dias. *In: DIAS, João; MARIA, Angela. Angela Maria Canta Sucessos De David Nasser*. Rio de Janeiro: Copacabana, 1959. 1 LP (ca. 39 min 28 s). Faixa 8 (03 min 01 s).

MOSCARDI, Matías. *¿Es el gato el animal favorito de la literatura?* 2018. Disponível em: <<https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/derivadas-literarias/item/es-el-gato-el-animal-favorito-de-la-literatura.html>>. Acesso em 19 ago. 2020.

PARDO, Maria del Carmen Villarino. Entre a via-crucis e o prazer. Representação da mulher transgressora na prosa brasileira recente (de autoria feminina). In: TOSCANO, Ana María da Costa; GODSLAND, Shelley (Org.). *Mulheres Más. Percepção e Representações da Mulher Transgressora no Mundo Luso-Hispânico*. Universidade Fernando Pessoa, 2004. p. 283-298.

PAZ, Octavio. *A dupla chama: amor e erotismo*. Tradução Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994. 196 p.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas*, v. 1, 2002. Disponível em: <[https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-026X200200010009](https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X200200010009)>. Acesso em 05 jul. 2020.

RIOS, Cassandra. *Eu sou uma lésbica: vamos brincar de gatinho?*. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1983. 115 p.

WITTIG, Monique. The straight mind. In:\_. *The straight mind and other essays*. Boston: Beacon Press, 1992. p. 21-32.

Recebido em 10/08/2022

Aceito em 16/11/2022

# A atmosfera afetiva de um criptandro

## The affective atmosphere of a cryptogam

Ruan Nunes Silva<sup>1</sup>

---

RESUMO: Buscando teorizar o que é uma atmosfera afetiva, o presente trabalho analisa alguns afetos no romance *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios. Ao destacar o medo, o nojo e o prazer como parte da atmosfera afetiva da protagonista Flávia, destacam-se as formas nas quais essas emoções são empregadas para mobilizar sentidos no mundo. Para a discussão, o artigo traz à baila, principalmente, os apontamentos teóricos e críticos de Sara Ahmed (2014) e Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010).

ABSTRACT: Theorising what an affective atmosphere is, this work analyses some affect in Cassandra Rios' novel, *Eu sou uma lésbica*. By highlighting that fear, disgust and pleasure are part of the protagonists' affective atmosphere, attention is drawn to the ways in which these emotions are deployed to mobilise meanings in the world. For the discussion, the article uses critical and theoretical contributions by Sara Ahmed (2014) and Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010).

PALAVRAS-CHAVE: Atmosfera afetiva; *Eu sou uma lésbica*; Cassandra Rios; Estudos dos afetos.

KEYWORDS: Affective atmosphere; *Eu sou uma lésbica*; Cassandra Rios; Affect theory.

---

<sup>1</sup>Professor Adjunto de Língua Inglesa e Literaturas de Língua Inglesa da Universidade Estadual do Piauí e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Letras da UESPI. Possui doutorado em Estudos de Literatura pela Universidade Federal Fluminense (UFF), mestrado em Letras (Literaturas de Língua Inglesa) pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), especialização em Língua Inglesa pela PUC-Rio e licenciatura em Letras (Português-Inglês) pela Faculdade CCAA. É líder do grupo de pesquisa EntreSaberes e membro do grupo História, Cultura e Gênero. Atualmente tem pesquisado e produzido nas seguintes áreas: literaturas de língua inglesa; estudos pós-coloniais; estudos de gênero, identidade e sexualidade; teorias/estudos queer; estudos culturais e literaturas de língua inglesa; literaturas e outros sistemas/linguagens/artes.



---

A representação da mulher não se limita, como sublinha Sam Bourcier (2021), aos espaços de representatividade política. Para Bourcier (2021, p. 51), “[a] representação das mulheres também é feita na literatura, nas mídias, no cinema ou na publicidade. A opressão das mulheres se expressa em termos econômicos e culturais.” Isso significa que as representações das mulheres desafiam determinadas lógicas e permitem fugir de um “engessamento ideológico e narrativo”. Entretanto, quero propor o desafio de ler uma obra que, embora ofereça uma representação de uma mulher lésbica, é profundamente marcada por questões controversas. Neste trabalho, desejo investigar a obra *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, à luz do que chamarei de atmosfera afetiva.

Publicada inicialmente em folhetim em 1980, *Eu sou uma lésbica* é um dos romances mais conhecidos da escritora brasileira Cassandra Rios, pseudônimo de Odette Pérez Ríos. *Eu sou uma lésbica* traz a história de Flávia, uma jovem que, conforme o título da obra indica, se reconhece como uma mulher lésbica após diversos conflitos. Embora o romance retrate o período de infância até a fase de jovem adulta de Flávia, deve-se notar que a narrativa, de forma autodiegética, se constrói a partir de um olhar de uma Flávia-adulta sobre uma Flávia-jovem. Essa percepção de mundo fornece instrumentos idiossincráticos para que leitoras e leitores tenham acesso aos sentimentos conturbados de Flávia ao mesmo tempo que seduz a audiência sobre questões profundamente controversas e polêmicas. Leio aqui *Eu sou uma lésbica* como um exercício de apreender sentidos em um “mundo feio”, uma experiência de dialogar com obras que desafiam padrões heteronormativos ao mesmo tempo que os reforçam por outro lado.

Ao narrar a sua sexualidade, Flávia reafirma constantemente seu desejo de não utilizar “a via régia da psicanálise para a interpretação de [sua] vida, pois a tenho toda no plano consciente, como um filme que passo e repasso, parando a

cena tanto tempo quanto a emoção da evocação do momento pede.” (RIOS, 2006, p. 38) Além disso, Flávia descreve que tudo que afirma de si é “natural, consciente, vivo, espontâneo” porque ela seria “autêntica, honesta, mas um tanto covarde, ainda.” (RIOS, 2006, p. 39).

A construção de Flávia como consciente de si, honesta e autêntica – embora covarde por determinados traços de sua sexualidade – parece orientar o debate para uma percepção de si como completa, imutável e fixa. Tal pretensão é desarticulada por argumentos como os de Stuart Hall (2006) que relê as transformações das identidades especialmente no século XX. Segundo o teórico, as identidades previamente tidas como essenciais e sólidas estão atravessando processos de erosão, ou seja, estão sendo lentamente transformadas por distintos reconhecimentos de classe, raça, sexualidade e gênero. O que Flávia afirma ser não é completamente verdadeiro ou falso: são formas de compreender o mundo e essas possibilidades reorientam a perspectiva aqui assumida.

Trabalhos recentes como os de Leila Pessoa Bechtold e Violeta Adelita Ribeiro Sutili (2020), Renata de Souza Spolidoro e Ana Cristina dos Santos (2017) e Carolina Castellanos Gonella (2019) enfatizam a escrita de Rios como uma arte política por visibilizar questões de lesbianidade em tempos de ditadura. Ao mesmo tempo que celebram essa arte, os trabalhos já apontam questões problemáticas como a posição de Flávia sobre uma lesbianidade genuína e o abuso sexual de Dona Kênia (vizinha por quem Flávia se “apaixona”). Buscando aprofundar esse lado problemático de *Eu sou uma lésbica*, quero aqui me deter nas formas afetivas nas quais repousam essa compreensão de Flávia sobre uma lesbianidade genuína, afinal, “[...] a lesbianidade não vale como prática política feminista se apenas for sinônimo de ‘sexo entre duas mulheres femininas’.” (BOURCIER, 2021, p. 35). A lesbianidade em *Eu sou uma lésbica* é um desafio às expectativas contemporâneas



---

que demandam que o orgulho LGBTQIAP+ seja um elemento tanto de representação quanto de representatividade. Reside aí a minha questão: de que formas as questões sexuais que *Eu sou uma lésbica* suscita podem ajudar a desfazer os limites de uma crítica LGBTQIAP+ no Brasil? Sugiro aqui, por exemplo, que não varramos para baixo do tapete as artes que não se encaixam nos ditames de resistência a(r)tivista/política. Nem sempre o nosso passado sexual será alinhado aos desejos da “lacrção”, “fechção” e “tombamento”, no qual “parece não existir espaço para a ideia de fracasso e muitas vezes sequer infelicidade”, como escreve (de forma inteligentíssima) Leandro Colling (2021, p. 19). O que fazer, então, com essa discussão sobre o sexo?

Vale ressaltar que por sexo aqui entendo a multiplicidade de sentidos que Elsa Dorlin (2021) discute: o sexo biológico, o gênero e a sexualidade. Essas três dimensões estão inscritas no termo sexo que, para não fugir do foco do trabalho, deve ser lido como uma teia de significados e significações das relações entre os três pontos. Dorlin (2021) aponta que algumas leituras pensam uma causalidade (o sexo criaria o gênero?) ou mesmo uma interferência (será que a sexualidade é mobilizada culturalmente?). Dessa forma, o termo sexo está impregnado de possibilidades interpretativas que nem sempre são harmoniosas. O “sexo entre duas mulheres femininas” sobre o qual fala Bourcier (2021) é um exercício paradigmático de desconstrução de percepções essencialistas do que chamamos de mulher na contemporaneidade. Para contribuir com o debate, pensarei *Eu sou uma lésbica* a partir de produções teóricas compreendidas como parte da “virada afetiva”.

Por afeto compreendo uma gama de significados que nem sempre são harmônicos. Como aponta Donovan Schaefer (2019), existem distintas definições teóricas dentro da chamada “virada afetiva”. Alinho-me ao trabalho de Ann

Cvetkovich (2003, 2012) no qual o termo afeto não se distingue entre uma experiência pré-cognitiva sensorial e os sentidos culturais que essas experiências adquirem. Essa recusa terminológica se baseia na leitura do afeto como um mosaico de distintas formas, ou seja, um produto de uma bioarquitetura particular (SCHAEFER, 2019) que pode nos dizer mais quando expandido sob uma lupa que considera sensações, emoções e culturas.

Sendo um campo no qual áreas como filosofia e biologia interagem para compreender as formas que emoções, sentimentos e afetos ganham sentidos, os estudos dos afetos me interessam mais pelas expressões resultantes sem conclusões finais ou limites do que um alinhamento teórico único ou exclusivo com a pretensão totalizante de explicar o mundo por um único viés. Enxergar as pontes entre as distintas noções biologizantes ou filosóficas e utilizá-las como recursos metodológicos não só realçam a importância dos afetos na contemporaneidade, mas também permitem que visões nem sempre harmoniosas e congruentes sejam aproximadas com um desejo em comum: pensar a cultura.

Ao seguir a sugestão de que afetos são produtos de uma bioarquitetura particular, coloco em prática o que Claudia Barcellos Rezende e Maria Claudia Coelho (2010) nos dizem sobre as emoções. Nas palavras das pesquisadoras, as emoções “são consideradas fenômenos que acontecem no corpo, tanto em função de sua origem quanto também de suas manifestações.” (REZENDE; COELHO, 2010, p. 25). Reconhecendo o caráter biológico das emoções, as autoras apontam que é comum que se reduza a experiência emocional em detrimento de uma valoração da experiência mental. Em outros termos, o binarismo entre corpo e mente também se revela “palimpsestamente” nas discussões entre razão e emoção: uma inscrição sob(re) a outra com o intuito de invisibilizar o papel que as emoções possuem na crítica social.



---

Tanto Sara Ahmed (2014) quanto Rezende e Coelho (2010) ressaltam que a hierarquização entre razão e emoção é deslocada quando se priorizam analiticamente exercícios sobre os sentidos da segunda. É comum pensar que a razão (a mente) produziria planejamentos e organização enquanto a emoção (o corpo) seria mais imprevisível e incontrolável (REZENDE; COELHO, 2010). Contudo, essa distinção se desfaz com leituras da virada afetiva e até mesmo com desenvolvimentos da antropologia das emoções. Como sublinha Sianne Ngai (2005), os estudos sobre sentimentos e emoções hoje não representam mais um tipo de “vergonha” (que ironia!) para pesquisadoras e pesquisadores culturais. Para a autora,

Os sentimentos são tão fundamentalmente “sociais” como as instituições e as práticas coletivas que têm sido os objetos mais tradicionais de críticas historicistas [...] quanto “materiais” como os signos e significações linguísticos que têm sido os objetos tradicionais de formalismo literário. (NGAI, 2005, p. 25, minha tradução)

Em outras palavras, expresso aqui que o interesse nas questões de afetos, sentimentos e emoções buscam expandir horizontes críticos tal qual sublinha Ngai. Evita-se reduzir a experiência complexa de sujeitos (aqui Flávia de *Eu sou uma lésbica*) para representarem X ou Y, uma mulher genuinamente lésbica ou uma mulher absolutamente anormal. O desejo é compreender como os afetos produzem uma atmosfera afetiva que me permite ler *Eu sou uma lésbica* para além de reduções como “literatura suja” ou “item de representatividade”. A atmosfera afetiva que apresentarei reconhece as arquiteturas políticas de enxergar no nojo, por exemplo, um processo de subjetivação no qual Flávia, a protagonista, se

constrói afetivamente. As emoções dela, portanto, são objeto de interesse tanto linguístico quanto material.

Em *The Cultural Politics of Emotion*, Sara Ahmed (2014) afirma que as emoções são relacionais, ou seja, envolvem ações e reações de distância e proximidade com determinados objetos. Um exemplo é como, após um choque com o dedo na tomada, uma criança passaria a observar sua relação de distância com a tomada: a experiência do choque criou uma superfície entre ambas os objetos – a tomada e o dedo – para promover um tipo de sensação que, aqui, tento ler também como um processo emotivo – quiçá receio ou medo. As emoções são, portanto, intencionais porque elas possuem uma intenção, uma expressão de direção sobre algo que elas nos dizem sobre o que são (AHMED, 2014). Realizado um breve comentário sobre como compreendo os afetos, direciono a minha atenção à narrativa de Flávia.

Como citado anteriormente, *Eu sou uma lésbica* é um livro repleto de elementos que enfatizam a política lésbica ao mesmo tempo que possui controvérsias que podem chocar. Além de cenas nas quais se descobre que Flávia se descobre sexualmente, o romance ainda explora, ao final, como a protagonista teve um papel importante na morte de um homem – o marido de Dona Kênia. Criando ainda mais situações controversas, a relação entre Dona Kênia, uma mulher adulta, e Flávia, então uma criança, complexifica os limites e os debates sobre abuso sexual. Fujo temporariamente desses itens porque eles já são destaques de outros trabalhos, como sublinhado anteriormente. Assim, tentarei utilizar cenas “menores”, ou seja, importantes para o desenvolvimento psicológico e sexual de Flávia sem necessariamente deixarem de possuir controvérsias.

Após se decepcionar com sua namorada Núcia que a traíra com um homem, Flávia busca compreender os motivos de tal ato. Ela conclui que Núcia agira de tal forma por socializar com outras mulheres lésbicas que não seriam genuínas – que



---

agem como homens ou, utilizando termos butlerianos, *performam* uma identidade masculina.

Entendi desde então por que lésbicas genuínas como eu andam sós, escondem-se, têm medo de travar novas relações, evitam certos ambientes e formam pequenos grupos que se refugiam em apartamentos quando querem se distrair, jogando, batendo papo, numa festinha comum como a de qualquer família respeitável. (RIOS, 2006, p. 93)

Para Flávia, existiria uma lesbianidade genuína, uma que jamais se renderia à estrutura do masculino em seus modos de viver. Ela se questiona até mesmo se “[h]averia no mundo pelo menos uma mulher lésbica passiva genuína que nunca tivesse deitado com homem e nem sequer o usasse para disfarçar e enganar a sociedade pelo que era?”. (RIOS, 2006, p. 114) Embora esse segundo questionamento seja produto de outro momento de insatisfação com outra mulher, ele reflete o mesmo pensamento da decepção com Núcia.

A lesbianidade genuína que Flávia cria é uma baseada em expressões afetivas de *medo* e receio – “medo de travar novas relações”, “*evitam* certos ambientes”, “se refugiam em apartamentos”. Entretanto, como nos lembra Ahmed (2014), as emoções circulam e geram efeitos ao se “aderirem” a determinados objetos. Ao recapitular sua frustração com Núcia e outras lésbicas, Flávia expressa uma dubiedade afetiva: ao mesmo tempo que as lésbicas genuínas se escondem por medo da sociedade e receio de serem repreendidas, elas também o fazem de outras lésbicas. Expressa-se, assim, o medo de si e o medo da outra por incorporar outros anseios. A “lesbianidade genuína” tem medo de si e indica que precisa reconhecer única e exclusivamente na outra aquilo que a faz real e material.

Assim como a ansiedade, o medo é lido por Ahmed (2014) como um exercício de antecipar aquilo que pode ferir ou machucar. A experiência com Núcia serve de contraponto para o final “feliz” no qual Dona Kênia, sua paixão de infância, retorna. Dessa forma, Núcia e outras mulheres lésbicas funcionam como corpos dos quais Flávia precisa diferir e se distanciar. O medo é, como sublinham Rezende e Coelho (2010), uma emoção cujas orientações produzem alinhamentos sociais:

Incutir medo – seja através de punições ou ameaças explícitas ou de mecanismos velados de negação da aprovação social – está entre as estratégias de socialização pelas quais valores e normas são transmitidos de geração para geração, passando a ser “adotas” pelo indivíduo como objetivos “seus”, os quais, se não atingidos, poderão gerar sentimentos de fracasso, perda de autoestima etc. (REZENDE; COELHO, 2010, p. 33-34)

Como parte de uma bioarquitetura particular, Flávia é resultado de uma combinação de elementos sociais, culturais e biologizantes. Como mulher dentro da sociedade brasileira, ela é levada a enxergar sua feminilidade como objeto essencial de si, revelando seu desprezo por performances masculinizadas. O medo é, assim, um elemento que busca alinhar e “endireitar” pessoas que fogem de determinadas linhas de existência. O medo funciona como uma construção da respeitabilidade feminina que Flávia performa e reconhece como necessária para uma lesbianidade genuína.

A partir do medo como produção afetiva, cria-se uma distância relacional entre Flávia e outras lésbicas não-genuínas que permite a compreensão do nojo como um afeto importante. Antes mesmo de seu fracasso amoroso com Núcia, Flávia já havia concretizado seus receios em palavras:



---

Como eu supusera: uma machona como as que eu já vira na rua e que me causavam repulsa e aversão. Metida a homem, andar de fanfarrão, impostando a voz, sacudindo as pernas arreganhadas, como se tivessem um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu caso como se falasse de uma mulher-objeto. As expressões, o modo de andar, tudo dela me enjoou [...] (RIOS, 2006, p. 67)

Noto novamente que existem termos da mesma vizinhança semântica que se fazem presentes na forma como Flávia lê outras lesbianidades não-genuínas: “repulsa”, “aversão”, “enjoou”. As expressões masculinas de outras mulheres geram nojo em Flávia e permitem uma leitura mais específica de como opera o nojo. Para Ahmed (2014), o nojo não é simplesmente um reconhecimento de algo do qual precisamos nos afastar, mas uma expressão mediada por ideias pré-estabelecidas de quais corpos devemos nos afastar. Em outras palavras, determinados corpos são produzidos como abjetos e reprováveis porque eles seriam em si mesmos fontes de horror. O que não se deve perder de vista nas palavras de Flávia é a operação pela qual ela reafirma sua posição genuína a partir da distância do objeto-nojo.

As outras mulheres lésbicas não são nojentas porque possuem uma essência do nojo em si. Pelo contrário, elas são fabricadas pelas palavras de Flávia que faz aderir aos corpos dessas mulheres aquilo que é apresentado com ojeriza. Esse processo de aderência é produzido historicamente por artifícios culturais, ou seja, um efeito de reprodução constante de determinados valores. Embora afirme ao final que ela é uma mulher lésbica, Flávia ainda questiona se deveria ser rejeitada pela sociedade – “Eu sou uma lésbica. Deve a sociedade rejeitar-me? [...] Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? [...]” (RIOS, 2006, p. 143). O exercício de reflexão que ela propõe parece ignorar as suas ações de repreensão e julgamento de outras sexualidades lesbianas. Com o objetivo de

se produzir como uma sexualidade genuína, Flávia rechaça e demoniza outras possibilidades porque teme que os mesmos “rótulos” adiram ao seu corpo e à sua existência. Ao questionar sobre qual situação uma homossexual deve ser rejeitada ou compreendida, Flávia parece ter a resposta: quando ela não é uma fonte de nojo porque se alinha aos ideias femininos aos quais uma mulher deve aderir.

Sublinhei até aqui duas emoções da atmosfera afetiva de *Eu sou uma lésbica*, a saber o medo e o nojo. Curiosamente, as suas expressões são indícios de construções lidas socialmente como negativas: sentir medo não é bom e ninguém quer se sentir enojado. A narrativa de *Eu sou uma lésbica* enfatiza sentimentos que Sianne Ngai descreve como feios – *ugly feelings*. Parte do que a fortuna crítica de Cassandra Rios citada previamente sublinha é o potencial subversivo da obra como material literário em tempos de ditadura, afirmação com a qual eu concordo. Entretanto, meu interesse deixa Cassandra Rios como autora de lado. Não é totalmente um exercício barthesiano de matar o autor, mas porque rastreio meu interesse na construção de sexualidades como um campo desses sentimentos feios a partir da personagem Flávia.

Ngai (2005) indica que há algo do cânone cultural que prefere deixar de lado sentimentos que não são edificantes porque essas mesmas emoções não produziram “grandes obras” ou porque impediriam reconhecimento de sua arte como produtiva. Se algo mudou na cena literária desde 2005 é o apreço por uma estética da feiura, um desejo por aquilo que é feio e imundo da sociedade. Nesse viés, *Eu sou uma lésbica* se torna paradigmático pela atenção recebida e Flávia como sintoma das tensões de um passado pré-celebração da diversidade LGBTQIAP+. Em outras palavras, a atmosfera afetiva que leio em *Eu sou uma lésbica* recusa o orgulho que se busca em obras contemporâneas de autorias minoritárias e abre espaço para que olhemos para o passado (nada distante) da literatura brasileira



---

com o objetivo de produzir sentidos de elementos complexos. Ao me aproximar de Flávia como uma mulher lésbica problemática, enfatizo que o desejo não é devolvê-la para um armário. Pelo contrário, a atmosfera afetiva nos permite repensar os rumos do próprio fazer da crítica literária.

Interpreto o nojo de Flávia para além de uma criação de mulheres abjetas. É notório, por exemplo, como a própria palavra “lésbica” gera efeitos performativos que afligem Flávia:

Minha natureza definida. Eu, um criptandro, estendendo raízes, crescendo sob o sol das emoções, sob o calor de um olhar, sob o afago de um hálito perfumado sussurrando frase de amor sonhadas nas noites de solidão. Eu não gostava da palavra lésbica, e identifiquei-me nos estudos de botânica com o criptandro, sentindo bem guardado dentro da boca o meu órgão sexual não aparente. (RIOS, 2006, p. 61)

Recusando a palavra “lésbica” naquele momento, Flávia prefere o termo “criptandro” que vem da biologia – “Diz-se de vegetais que não possuem órgãos masculinos aparentes.” (CRIPTANDRO, 2022). É curioso que ela rechace a masculinidade de outras mulheres ao mesmo tempo que expresse sua preferência por um termo que não só apaga a característica de humana, mas que também enfatiza como “órgãos masculinos” não estão aparentes. Criptandro se torna profundamente metafórico: rechaçar os órgãos masculinos aparentes nas outras, porém apreciar os que não são aparentes em si? Compreendemos que ausência é o mesmo que inexistência?

Não quero aqui enfatizar um destino biologizante de órgãos, gênero e sexualidade, mas é importante questionar a escolha por termos que, no fundo, são contraditórios para a própria existência de Flávia. Alinhando aos comentários de Ramayana Lira (2013) e Marcelo Branquinho Resende (2018), que sugerem ler os

atos para além de presunções falocêntricas, penso que o criptandro é justamente um exercício metafórico para Flávia. Distanciar-se temporariamente do humano para reconhecer-se na natureza é a expressão de sua ideologia na qual mulheres lésbicas seriam por natureza também femininas. Explica-se, assim, o nojo inicial pelo termo “lésbica” porque esse seria uma forma de orientar-se para longe de outras que se reconheceriam como tal, uma atividade de consciência de formação de si. Como afirma Ahmed (2014), o nojo é uma forma de expulsar algo que se tem em si ao saturar outros corpos com esse mesmo “algo”.

Não gostava de homens para sexo, mas para amizade. Imitá-los, nunca! Sentia-me muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar *performances* de machão para agradar as mulheres. O modo como eu gostava de me trajar nada tinha a ver com masculinidade ou com minha androginia. (RIOS, 2006, p. 66, ênfase no original)

Ao afirmar categoricamente que não deseja imitar homens e que não precisaria “realizar performances de machão”, Flávia deseja afirmar sua “identidade criptandro”, porém ignora solenemente o que seus sentimentos produzem. As palavras de Flávia enfatizam a necessidade imperiosa de se distanciar de outras porque esse seria o recurso biológico necessário. Enxergo aqui um problema com as teorizações não só feministas, mas queer dos últimos 30 anos: desafiamos as compreensões de Natureza (com N maiúsculo) para ler romances do passado que nos levam direto para o mesmo cerne: o que fazer com eles? Deixar de ler em prol de novidades mais atualizadas? Não seria isso uma ação perigosa de esquecer como o passado nos assombra com suas ideologias, seus artefatos e suas memórias? Flávia deseja se afastar das lésbicas e muitas leituras atuais não desejam se afastar de *Eu sou uma lésbica*. Será prazeroso então se aproximar dessa



---

polêmica que o cânone nos pede – nas salas de aula, em eventos e periódicos – para nos afastarmos?

Nessa relação de distância e proximidade, saliento uma terceira expressão afetiva em *Eu sou uma lésbica*: o prazer. Embora compreenda uma gama de sensações e emoções, o prazer se torna um útil mosaico analítico para compreender a complexa relação entre Flávia e Dona Kênia.

Após a mudança de Dona Kênia, descobre-se na narrativa que Flávia conseguiu guardar um sapato de recordação. Mais tarde, já mais velha e em momento de frustração com outras mulheres, Flávia retira a sandália da caixa de recordação e se masturba para perder a virgindade:

O orgasmo crescendo com a dor arrepiante que me encurvava o corpo, como se as pernas quisessem dobrar-se até os joelhos para alcançar a cabeça. O salto adentrando, penetrando. Todo. Vencida a raiva. A vingança macabra contra a lésbica que destruía a menina. A lágrima pelas prostitutas, pela tristeza de acreditar que só me restariam sobras de mulheres desprezadas pelos homens ou insatisfeitas com eles. (RIOS, 2006, p. 74)

Lida como chocante, a cena revela a complexidade da sexualidade de Flávia. Mesmo após anos afastada, ela fantasia ainda com os pés de Dona Kênia e utiliza a sandália, aqui metaforicamente a própria Dona Kênia, como seu objeto de prazer. O prazer é uma mistura de raiva, vingança e tristeza, um processo de dor e gozo. Representa-se, assim, a própria dubiedade do valor político de *Eu sou uma lésbica*: será que esse livro é realmente sobre uma lesbianidade genuína? Será que seria essa a representatividade a ser celebrada na contemporaneidade? É isso que mulheres lésbicas fazem?

Pensando a partir dos Estudos Culturais, não quero recusar a relevância do livro ou assinalar uma carta de condenação. Pelo contrário, a atmosfera afetiva de

Flávia revela contradições inerentes ao humano e descortinam processos conflituosos do que chamamos sexualidade. A cena da masturbação é um momento paradigmático do prazer lesbiano de Flávia e representa um desafio aos desejos de arquivos LGBTQIAP+ de celebração do orgulho. Entretanto, assim como o medo e o nojo, o prazer nos faz pensar as interdições do discurso sobre a sexualidade considerada “normal”.

Em “Pensando o sexo” Gayle Rubin (2017, p 77) afirma que uma teoria radical do sexo deve “identificar, descrever, explicar e denunciar a injustiça erótica e a opressão sexual.” Ao questionar “as fronteiras de aceitabilidade”, Rubin evoca uma série de termos que têm sido utilizados para reduzir e patologizar práticas sexuais que fogem de modelos reprodutivos. A má sexualidade, na opinião dela, é parte dos conflitos sexuais e está diretamente ligada ao sistema e suas mudanças. Para exemplificar, se a lesbianidade era um problema em 1980, hoje ela é lida de forma distinta, especialmente quando questões interseccionais de classe e raça são consideradas. Entretanto, a masturbação feminina continua sendo um tabu em determinados espaços, mesmo LGBTQIAP+.

Nessa mesma linha, pensando que o prazer é um desafio à estrutura hegemônica, é interessante reconhecer que Flávia desafia duplamente o sistema: buscar o prazer físico enquanto articula o prazer psíquico. Aqui a sandália de Dona Kênia aproxima duas interfaces desse afeto e exemplifica, de forma controversa, a incorporação e a acumulação de histórias no ato do prazer.

Para concluir, quero recuperar o que chamei de atmosfera afetiva em termos mais explícitos: um mosaico de afetos, emoções e sentimentos que circundam atos e performances. Ao reconhecer uma atmosfera afetiva que rodeia a protagonista de *Eu sou uma lésbica*, não quero dizer que ela seja um elemento exclusivo de grupos LGBTQIAP+. Contudo, é um exercício de pensar que até mesmo elementos



---

“feios” como o medo e o nojo podem nos dizer muito sobre formações identitárias tanto quanto as complexidades do prazer. Flávia não é só uma mulher lésbica: ela é uma pessoa inserida em um contexto social que a nutre de informações sociais, biológicas, filosóficas e ideológicas que, por sua vez, a formam como sujeita. Tal qual a bioarquitetura particular citada anteriormente, o mosaico da atmosfera afetiva permite pensar Eu sou uma lésbica para além de reducionismos de celebração ou negação.

## Referências bibliográficas

AHMED, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014 [2004].

BOURCIER, Sam. *Compreender o Feminismo*. Tradução de Patricia Lessa, Fabiana A. de Carvalho e Roberta Stubs. Salvador: Editora Devires, 2021.

COLLING, L. Fracasso, utopia queer ou resistência? : Chaves de leitura para pensar as artes das dissidências sexuais e de gênero no Brasil. *Conceição/Conception*, [S. l.], v. 10, n. 00. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8664371>. Acesso em: 24 jul. 2022.

CRIPTANDRO. In: MICHAELIS, *Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa*. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/criptandro/>. Acesso em: 24 jul. 22.

CVETKOVICH, Ann. *An Archive of Feelings: Trauma, sexuality, and lesbian public cultures*. Durham & London: Duke University Press, 2003.

\_\_\_\_\_. *Depression: A public feeling*. Durham & London: Duke University Press, 2012.

DORLIN, Elsa. *Sexo, Gênero e Sexualidades: Introdução à teoria feminista*. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Crocodilo / Ubu, 2021.

GONELLA, Carolina Castellanos. Cassandra Rios e a lésbica genuína em *Eu sou uma Lésbica* (1980). *Journal of Lushophone Studies*, Athens, v. 1, n. 1, 2019. Disponível em: <<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/306>>. Acesso em 24 jul. 2022.

LIRA, Ramayana. Meta(na)morfoses lésbicas em Cassandra Rios. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v. 21, n. 1, 2013. Disponível em: <[http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000100007&script=sci\\_arttext](http://old.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2013000100007&script=sci_arttext)>. Acesso em 22 jul. 2022.

NGAI, Sianne. *Ugly Feelings*. Boston: Harvard University Press, 2005.

REZENDE, Claudia Barcellos; COELHO, Maria Claudia. *Antropologia das Emoções*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010.



---

REZENDE, Marcelo Branquinho. Contrassexualidade em romances de formação de Cassandra Rios: Uma leitura de *Eu sou uma Lésbica* e Georgette. *Entrelaces*, Fortaleza, v. 1, n. 14, 2018. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/entrelaces/article/view/32785>>. Acesso em 20 jul. 2022.

RUBIN, Gayle. Pensando o sexo. In: RUBIN, Gayle. *Políticas do Sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017, p. 63-141.

SCHAEFER, Donovan. *The Evolution of Affect Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.

SPOLIDORO, Renata de Souza; SANTOS, Ana Cristina. *Eu sou uma Lésbica: Representação das monstruosas*. *Anais eletrônicos do XV Congresso Internacional da ABRALIC*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, p. 5597-5604. Disponível em: <[https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017\\_1522247222.pdf](https://abralic.org.br/anais/arquivos/2017_1522247222.pdf)>. Acesso em 24 jul. 2022.

SUTILI, Violeta; PESSOA BECHTOLD, Leila. Vivência lesbiana em Cassandra Rios: *Eu sou uma Lésbica*. *Revista Apatheke*, Florianópolis, v. 6, n. 3, 2021. Disponível em: <<https://www.revistas.udesc.br/index.php/apatheke/article/view/18938>>. Acesso em 24 jul. 2022.

Recebido em 24/07/2022

Aceito em 18/12/2022

# Negatividade e fracasso em Cassandra Rios: repensando afetos *queer*

## Negativity and failure in Cassandra Rios: on rethinking queer affections

Marcelo Branquinho Massucatto Resende<sup>1</sup>

---

RESUMO: Partindo da fortuna crítica sobre a escritora Cassandra Rios, analiso, com base na fenomenologia queer de Sara Ahmed (2006) e a crítica às genealogias da história LGBTQIA+, de Heather Love (2007), possibilidades de reelaborar percepções passadas, bem como o passado literário e pessoal da escritora lésbica Cassandra Rios. O intuito é encarar as faltas e elementos problemáticos presentes nos romances da autora, muitas vezes deixados de lado pelos estudos cassandrianos, de modo a focar as faltas e a negatividade queer presente na escrita de Cassandra Rios. Com isso, espera-se abrir caminho para pensar novas possibilidades e pistas para enxergar um elemento chave da história lésbica e LGBTQIA+ brasileira.

ABSTRACT: Departing from the critical fortune on the writer Cassandra Rios, I analyze, based on the queer phenomenology by Sara Ahmed (2006) and Heather Love's criticism on the genealogies of LGBTQIA+ history (2007), possibilities of re-elaborating past perceptions, as well as the literary and personal past of lesbian writer Cassandra Rios. The aim is to face the lacks and problematic elements present in the author's novels, often left aside by Cassandrian studies, in order to focus on the failures and queer negativity present in Cassandra Rios' writing. With this, it is hoped to pave the way for thinking about new possibilities and clues regarding a key element of Brazilian lesbian and LGBTQIA+ history.

PALAVRAS-CHAVE: Cassandra Rios; Fenomenologia queer; Literatura lésbica.

KEYWORDS: Cassandra Rios; Queer phenomenology; Lesbian literature.

---

<sup>1</sup> Doutorando e mestre pela Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), campus de Araraquara. Atualmente desenvolve tese de doutorado, com apoio financeiro da FAPESP (Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo), sobre as manifestações das identidades trans nas literaturas de língua portuguesa no século XXI, com foco em Brasil, Cabo Verde e Portugal.



A escritora brasileira Cassandra Rios possui uma trajetória, no mínimo, interessante. Parte de uma contracultura literária que vai dos anos 1950 a 1980, a paulistana construiu um nicho literário em que seu nome praticamente aparece indissociável da iconografia construída no imaginário popular e de seus leitores: as capas de livros com figuras sensuais femininas sofrendo assédio por homens. Ou mesmo capas apelativas com fotos de modelos que obedecem ao padrão da beleza da época com seios à mostra. Nas páginas dos livros, narrativas que envolviam casos de amor mal resolvidos entre personagens lésbicas, transexuais ou até mesmo heterossexuais.

Para além disso, a escritora também obteve grande sucesso de vendas, sendo talvez uma das poucas escritoras mulheres a alcançar a marca de mais de 250 milhões de cópias vendidas, algo parecido apenas visto com Jorge Amado, entre os seus contemporâneos. A escrita simples e de fácil leitura possibilitava o acesso à leitura para setores sociais que passavam pela madame até a empregada doméstica. Somado a isso, o fato de seus livros conterem personagens lésbicas logo chamou a atenção dos censores da ditadura militar a partir de 1968. Assim, seus livros passaram a ser frequentemente retirados de circulação. Muitos, até mesmo, queimados.

No entanto, muito antes da censura se institucionalizar no Brasil, a escritora já estava habituada a sofrer com a censura da sociedade civil, que se manifestou no famoso episódio que envolveu a circulação do romance *Eudemônia* (1952) e a posterior adaptação do livro em forma de peça de teatro, intitulada *A mulher proibida*, em 1959. Por iniciativa de setores conservadores da sociedade civil, as cópias do romance foram retiradas de circulação e incineradas. A peça, por outro lado, jamais encenada. (VIEIRA, 2014, p. 58)

Conforme a ditadura militar e seu infame AI-5 perdiam a força ao fim dos anos 1970, Cassandra Rios voltou a ter liberdade para publicar e fazer seus livros circularem sem a censura. No entanto, a escritora publicaria apenas mais alguns títulos, culminando com sua última publicação que circulara em forma editorial em 1982, com *Eu sou uma lésbica*, publicado inicialmente em forma de folhetim pela revista *Status*. Com a redemocratização, a escritora se candidatou como deputada estadual em 1986 pelo PDT, mas não chegou a ser eleita. Talvez a popularidade de seu nome estivesse atrelada à censura instituída pela ditadura e, conseqüentemente, seu sucesso e popularidade também dependessem dessa narrativa construída concomitantemente pela censura e pela autora (VIEIRA, 2014; RESENDE, 2020).

Uma biografia como essa certamente rende muito material para a construção de uma figura histórica da cultura popular e literária brasileira. É natural que, ao buscar por uma história e um passado *queer*, muitos pesquisadores LGBTQIA+ (eu incluso) possam cair na armadilha da busca por uma narrativa heroica norteadora de um passado glorioso. Uma narrativa gloriosa que preencha os buracos do presente, ou até mesmo que construa um passado que pareça ser mais importante que o presente, obstruindo as possibilidades de emergência de novas vozes.

Eu mesmo, enquanto pesquisador fascinado pela figura e história de Cassandra Rios, já escrevi diversos artigos em que aponto para possibilidades de leitura de suas obras.<sup>2</sup>

Conforme observa Heather Love (2007), é comum que pessoas LGBTQIA+, mesmo na condição de pesquisadores, possuam uma tendência a romantizar o passado de ícones incompreendidos, que estavam submetidos a forças

---

<sup>2</sup> Ver RESENDE (2018); RESENDE (2019); RESENDE (2021).



conservadoras próprias de seus tempos, e que, para isso, precisavam encontrar modos de resistência, por mais controversos que pudessem ser em leituras futuras. Vale ressaltar que não há como manter o distanciamento entre o pesquisador e seu objeto de estudo, uma vez que todo tipo de conhecimento produzido é marcado pela subjetividade, espaço e história que atravessam o corpo do sujeito que escreve, como demarca Sara Ahmed (2009) em sua fenomenologia *queer*. É, portanto, natural que pesquisadores *queer* projetem suas faltas e frustrações com o momento presente no passado. A crítica que faço não se direciona a esses sujeitos em si, mas ao modo de enxergar o presente, e consequentemente, o passado.

Ao pensarmos a história de modo teleológico, podemos cair na armadilha do progressismo, ou seja, de que o passado é sempre inferior ao presente, no sentido de que o presente possui respostas, tecnologias e soluções para problemas que, no passado, eram difíceis de serem nomeados e solucionados. A consequência dessa visão, para a comunidade LGBTQIA+ e dissidentes de gênero, é o de anestesiamiento da revolta a partir da construção de um passado supostamente glorioso, preenchido por figuras *queer* martirizadas, com narrativas heroicas marcadas por sucesso em serem subversivas.

De forma similar, Pedro Amaral (2010) aponta para a romantização construída em torno de figuras controversas do passado brasileiro, como Adelaide Carraro e Cassandra Rios. Ainda que o trabalho enfraqueça por se tratar de um viés excessivamente sociológico e materialista para a análise das duas figuras, Amaral traz contribuições interessantes para pensar sobre a negatividade e o fracasso presentes na trajetória de Rios, algo que é frequentemente ignorado ou relido com bons olhos por aqueles que buscam construir na autora uma figura de mártir do movimento LGBTQIA+.

Voltando a Heather Love (2007), a autora aborda, no contexto da literatura de língua inglesa, a tentativa de inscrever imagens heroicas em figuras controversas do século XX, como Willa Cather e Radclyffe Hall, aliada a trajetórias igualmente heroicas como forma de, talvez, preencher as lacunas e faltas do presente, e de validar o nosso presente enquanto dissidentes de gênero e sexualidade a partir de um passado idílico:<sup>3</sup>

Ao incluir figuras *queer* do passado em uma genealogia positiva da identidade gay, compensamos seu sofrimento, transformando sua vergonha em orgulho após o fato. Entendo esse impulso não apenas como uma característica generalizada, mas estrutural do campo, uma forma de contrariar a vergonha de ter um passado sombrio. [...] os críticos *queer* tendem a negar sua necessidade do passado, concentrando-se no aspecto heróico de seu trabalho de recuperação histórica. Como muitos amantes exigentes, os críticos *queer* prometem resgatar o passado quando na verdade sonham em serem resgatados. (LOVE, 2009, p. 32-33, tradução própria<sup>4</sup>).

Ao entrarmos em contato com pesquisas que apresentam um panorama aprofundado da vida de Cassandra Rios, como aquela conduzida por Kyara Maria de Almeida Vieira (2014), é possível constatar que, por trás de uma persona forjada por meio dos discursos militares, do senso comum, e da própria autora por meio

---

<sup>3</sup> Radclyffe Hall e Willa Cather, inclusive, apresentam diversas semelhanças com a figura de Cassandra Rios. *O poço da solidão (1928)*, de Hall, apresenta uma narrativa de dissidência de gênero centrada na figura de Stephen, a quem atribuíram o sexo feminino no nascimento, mas que não consegue ter a validação e reconhecimento social necessários para reivindicar o gênero masculino, com o qual se reconhece. A autora, no entanto, sempre rejeitou a posição de militante ou de mártir. Cather, por outro lado, enquanto se vestia com roupas atribuídas ao sexo masculino, escrevia cartas românticas para outras mulheres, se identificava como sujeito conservador e pouco aberta a se expressar como alguém progressista, que lutasse e militasse para que outros sujeitos dissidentes pudessem alcançar as mesmas liberdades de que ela usufruía.

<sup>4</sup> "By including *queer* figures from the past in a positive genealogy of gay identity, we make good on their suffering, transforming their shame into pride after the fact. I understand this impulse not only as a widespread but as a structural feature of the field, a way of counteracting the shame of having a dark past. [...] *queer* critics tend to disavow their need for the past by focusing on the heroic aspect of their work of historical recovery. Like many demanding lovers, *queer* critics promise to rescue the past when in fact they dream of being rescued themselves." (LOVE, 2009, p. 32).



de seus livros (RESENDE, 2019), havia uma mulher conservadora, que inclusive era amiga de alguns dos generais por trás do governo brasileiro durante a ditadura militar. Havia também uma figura que apresentava desprezo a expressões de pornografia, erotismo e homossexualidade. Em seus livros, muitas vezes o pensamento retrógrado e conservador se manifestava, como quando escrevia sobre personagens travestis, frequentemente confundidas no espectro da androginia e transexualidade – a saber, os romances *Georgette* (1956) e *Uma mulher diferente* (1965).

O primeiro trabalho publicado sobre a autora, de Rick Santos<sup>5</sup> – amigo íntimo de Cassandra Rios – ilustra perfeitamente a tentativa de ressignificar os traços de conservadorismo expressados pela autora e por suas obras. Ao analisar *Uma mulher diferente* como a representação de um olhar irônico e subversivo sobre os preconceitos e transfobia da sociedade brasileira, o pesquisador faz um esforço para inserir em Rios o símbolo de escritora de vanguarda, heroica por ter sido uma voz que não foi ouvida enquanto estava viva:

É evidente que o texto/discurso produzido por Rios não é, de forma alguma, uma zona ‘neutra’ entre o discurso do “Pai” e o seu (de mulher, lésbica, latina, escritora sob um regime de ditadura militar). Portanto, a língua/texto criada pela escritora lésbica é, além de transgressora e questionadora, anticanônica e de resistência. Ao unir esses elementos, a autora faz da língua um *locus* disruptível e volátil que transgride, “perturba” e põe em xeque a lógica e a legitimidade do discurso falocrático (SANTOS, 2005a, p.179).

Seguindo a temática da transexualidade, Cassandra Rios publica em 1965 o romance *Uma mulher diferente*, em que o detetive Grandão investiga o assassinato

---

<sup>5</sup> Devido à dificuldade para encontrar o trabalho original disponível on-line, opto por citar o prefácio e posfácio escritos pelo pesquisador na reedição de *Uma mulher diferente*, publicada em 2005, pela Editora Brasiliense.

da travesti Ana Maria. A investigação revela uma rede de hipocrisias e de tabus que dominavam a opinião da sociedade brasileira sobre as sexualidades policiadas, o que se torna evidente por meio do discurso das personagens que prestam depoimentos sobre Ana Maria ao detetive:

- É que Ana Maria não é Ana Maria.
  - Como assim? Não entendi.
  - Ela era uma mulher diferente, não era ela...
  - O que o senhor está querendo dizer, que não diz nada?
  - Quero dizer que Ana Maria era um travesti. Já ouviu falar isso? Ela meneou a cabeça negativamente.
  - Ana Maria era um homem que se fazia passar por mulher. Para ganhar a vida. Porque era um anormal. Um pederasta... uma bicha... Entendeu?
- A velha estava pasmada. Não podia demonstrar maior estupefação, desde o instante que Grandão aparecera, até lhe dizer que sua protetora fora assassinada, e agora revelar que ela não era mulher, que era um homem! Era absurdo! Estranho! Incompreensível! (RIOS, 2005, p.39).

Influenciados pela tese de Santos, foram desenvolvidos estudos que se esforçam para reavivar a obra de Cassandra sob o prisma da escrita vanguardista com a qual a escritora soube abordar temas como homossexualidade, prostituição e transexualidade em um contexto em que tais assuntos eram pouco ou raramente discutidos. Sendo assim, estudos realizados ao longo dos anos 2000, como os de Lessa (2003), Facco (2004), Piovezan (2005), Castro (2008) e Lima (2009) são unânimes em afirmar que “o cânone foi sedimentado a partir de uma cultura patriarcal e eurocêntrica alçada à condição de universal, e, por isso, ignorando toda uma diversidade de minorias ou de cultura diversa da instituída como padrão” (CASTRO, 2008, p.64). Assim como Castro, os estudos supracitados enxergam na obra de Cassandra uma contribuição preciosa para a construção de subjetividades das sexualidades policiadas ao longo da história do Brasil, além de representar um



legado para a construção da cultura e identidade LGBTQ+ no campo literário. Tal hipótese se deve ao fato de que os romances cassandrianos frequentemente traziam personagens em desenvolvimento e em fase de descoberta da própria homossexualidade e/ou transexualidade, como no romance de formação *Georgette* (1956), em que Bob se descobre atraído por meninos desde a infância, e na adolescência passa a ser assediado por homens pela sua beleza feminina, eventualmente trocando sua identidade sexual dita masculina por uma tida como feminina.

No início dos anos 2010, alguns estudos sobre a obra da escritora ainda se debruçavam sobre a construção do homoerotismo e da subjetividade lésbica em seus romances, como ocorre nos estudos de Cantalice (2011), Santos (2013) e Messeder e Pereira (2013). Na contracorrente, outros pesquisadores passaram a estudar sua obra sob o prisma social da censura enquanto retrato de uma época – a ditadura militar, bem como o autoritarismo gentil da sociedade civil brasileira que transcende esse contexto – como se verifica na tese de Amaral (2010) e no estudo de Londero (2016). A grande contribuição de Amaral é a de não distanciar Cassandra do campo da pornografia e erotismo, observando que ela foi uma escritora subversiva não por se apropriar de uma linguagem de resistência, mas sim porque fez uso de uma linguagem simples, clara e crua para escancarar a hipocrisia da sociedade, o que tornava seus textos acessíveis e de fácil compreensão. Amaral caracteriza essa marca presente nas obras de Rios como “literatura de empregada”, uma vez que seus romances podiam ser lidos por qualquer camada social, sendo o conteúdo de sua máquina literária algo que se trata

não apenas de um erotismo – vimos que isso não é um problema que leve, hoje, autor algum a um simbólico cadafalso –, mas de um

erotismo pobre, de pobre, de semiletrado. [...] A sua presença em certos ambientes traria, pois, o incômodo de um deslocamento, uma inadequação do ponto de vista da norma social em vigor. Algo como uma empregada doméstica sentando-se à mesa de jantar de um lar burguês (AMARAL, 2017, p.31).

Sendo assim, ao contrário do que se afirmava e acreditava até então, Amaral não atribui a censura de Cassandra Rios à sua sexualidade, ao erotismo ou às personagens LGBTQs de seus romances, mas a uma censura intelectual ao tipo de literatura mais comercial e distante da estética cânone da época. Bem como a compreensão do signo de Cassandra sob um prisma social, Amaral também contribui com uma visão revisionista a respeito dos rótulos de “militante LGBTQ subversiva” e “escritora mais censurada do Brasil”, construídos em torno da persona literária de Cassandra e reforçados pelos primeiros estudiosos de sua obra. Para defender seu argumento, Amaral descarta a possibilidade de que a escritora possa, de algum modo, ter se apropriado do discurso patriarcal presente no senso comum, bem como nas ciências médicas, como forma de subversão ao logocentrismo.

Embora o estudo seja uma importante contribuição por trazer uma visão inovadora acerca da obra da escritora, é falho por pouco se aprofundar em leituras das obras de Cassandra e muito se apegar a aspectos sociais do período da ditadura e cultura brasileira, não provendo subsídios suficientes para comprovar a tese de que a escritora não teria como objetivo discutir questões sociais relacionadas ao preconceito sexual. Posteriormente, a análise de Amaral foi desdobrada no viés teórico utilizado pela tese de Vieira (2014), à qual intitula-se *Cassandra – A construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim*, em que a autora realiza um estudo historiográfico a partir da leitura do romance autobiográfico *MezzAmaro: flores e cassis* (2000) à luz do percurso pessoal e literário



da escritora dentro dos campos em que sua literatura e persona foram inscritos ao longo de sua vida. Após extensa análise que abarca a vida da autora entre os anos 1955 e 2001, Vieira chega à conclusão que:

Tornou-se plausível não só questionar a defesa de Cassandra Rios de seu natural dom para ser escritora e sua distância indelével da pessoa Odete Rios, como possibilitou apontar que as narrativas produzidas pelos representantes do poder da censura, da mídia, da literatura não se relacionaram com seu nome e sua obra de maneira unívoca, possibilitando a “contradição irreconciliável” entre as expectativas da construção de seu nome autoral e os usos e apropriações que foram feitas dele (VIEIRA, 2014, 206).

Desse modo, os resultados de Vieira também contribuíram para colocar em xeque a recepção crítica inicial da obra de Cassandra, uma vez que sua persona literária não teria sido apenas produto de uma censura política, civil ou acadêmica, mas uma construção envolvendo um número de instâncias e dispositivos discursivos dos quais a própria escritora teria se apropriado para produzir um “eu” trágico que inevitavelmente acabaria por refletir em sua literatura. Vieira afirma que Cassandra Rios soube tomar para si e ao mesmo tempo negar os rótulos que lhe foram atribuídos, sendo que mesmo os estudos posteriores à sua morte e ao período em que se estabeleceu como nome literário *best-seller* ou como expressão vanguarda de uma subcultura gay carregam a dificuldade de desvincular suas concepções de defesa estética de categorias pré-estabelecidas acerca da ficção e vida da autora.

A confusão entre autora e personagem pode ser verificada no romance *A breve história de Fábria* (1963), em que o diário da personagem-título narra a busca de Fábria por sua Erato e os consequentes assassinatos cometidos em razão de um amor não-correspondido. Em seu diário, Fábria se descreve como uma “figura andrógina, de pensamentos complexos, com conversa confusa” (RIOS, 1963, p.39).

Phaedra passa a investigar a veracidade dos fatos e descobre, por meio do pai de Fábria, o fato de que “Ela diz que tem um segredo. Um terrível segredo. Quer ser escritora! Gosta de impressionar os outros com estórias fantásticas” (RIOS, 1963, p.107). Ao conhecer Fábria pessoalmente, Phaedra se espanta com o contraste entre a realidade e a persona andrógina criada pela garota em sua escrita. As duas eventualmente se apaixonam e o relacionamento só chega ao fim porque Phaedra lê novamente o diário de Fábria, onde encontra menção não mais a Erato (representada por Phaedra), mas a uma Thiersin, que Phaedra entende como sendo uma traição. Por fim, Phaedra come um doce envenenado que Fábria havia colocado em sua mochila ao lado de uma carta para evitar que ela lhe abandonasse. Após a morte de Phaedra, Fábria também come um pedaço do doce e morre ao lado de seu amor. Em *Georgette*, a personagem-título também recebe um final trágico após se encontrar traída e abandonada por todos os homens com quem havia se envolvido afetivamente: indo desde o amor de infância Artur a Clóvis, o homem abastado que lhe incentivou a se descobrir enquanto mulher. *Georgette*, então, decide se jogar na frente de um trem para dar fim à própria vida. Em *Uma Mulher Diferente*, o destino trágico da travesti Ana Maria é anunciado desde a primeira página, uma vez que fora assassinada com requintes de crueldade. Os três romances trazem percursos parecidos para suas protagonistas andróginas/travestis/transexuais, uma vez que todas são assassinadas ou cometem suicídio. As personagens *bad queers* presentes nos romances, espelham em muito, a própria figura que a autora construía como ficção de si. Algo que vai em caminho contrário à imagem construída no discurso midiático e acadêmico após a morte da escritora. De acordo com Vieira, assim como a androginia de seus personagens, Cassandra também construiu para si



um “eu” trágico a partir da relação com sua arte de escrever, o reconhecimento de que sua obra, ao tornar-se autoral, mudou os rumos de sua vida, ora cedendo às várias tentativas de captura que foram agenciadas pelos dispositivos da sexualidade, ora rompendo certos lugares de demarcação atribuídos à sua obra literária e à sua vida pessoal (VIEIRA, 2014, p.207).

Seja nas suas personagens protagonistas ou na construção de sua persona, Cassandra Rios emana uma força de negatividade que perpassa afetos importantes para o movimento LGBTQIA+ em momentos históricos em que isso foi necessário para construir novas possibilidades de existência (vide Revolta de Stonewall e as manifestações do movimento *Act Up* no Norte Global). Os casais lésbicos dos romances cassandrianos, frequentemente, morrem por assassinato ou suicídio. O mesmo destino é dado às duas personagens trans que aparecem em sua obra: Georgette/Bob e Ana Maria. O ódio e a revolta causados por olhar para uma historiografia que não está à altura do que construímos no presente é um afeto potencialmente propulsor de mudanças, como observa Heather Love (2007).

Com isso posto, ao trazer à tona e encarar o lado negativo das obras e da persona construídas por Cassandra Rios, não pretendo renegar a importância de uma figura *queer* do século XX da cultura brasileira. Também não pretendo negar a importância de conhecer eventos do passado para construir um presente melhor. Ao encarar e incorporar a negatividade presente na trajetória da autora enquanto expressão do potencial de fracasso *queer*, podemos conviver com esse fantasma na expectativa de pensarmos o presente enquanto manifestação de futuro dissidente na forma de subjetividades e potencialidades de sujeitos que emergem da raiva, da vergonha alheia e da tristeza de não haver ícones à altura do que esperamos para dar conta de representar a complexidade das subjetividades emergentes na contemporaneidade.

Se trata também de uma estratégia de resistência à colonização do inconsciente e de subverter as ações de adestramento dos afetos negativos advindo dos dissidentes sexuais. Heather Love (2007) sublinha que a raiva, a infelicidade e o ódio são sentimentos e afetos fundamentais para mobilizar as massas que reivindicam mudanças e melhoras sociais. Ao tentar assimilar os direitos de sujeitos LGBTQIA+ espelhados e parodiados na lógica da economia heterossexual, há um processo de anestesiamiento das resistências em potencial desse seguimento social.

Da mesma forma, traçar uma genealogia teleológica e heroica da historiografia literária LGBTQIA+ brasileira poderia mascarar aquilo que necessita ser melhorado e modificado nas formas de encarar a literatura enquanto dispositivo de poder discursivo. É possível reconhecer a importância histórica na obra de Cassandra Rios para representatividade de uma parcela social historicamente silenciada, mas ao mesmo tempo encarar os comentários transfóbicos, homofóbicos, gordofóbicos e xenófobos que retratam não só a conivência da obra com valores apregoados pelo senso comum, como também possíveis expressões autênticas do conservadorismo da autora. A essa experiência, Heather Love (2007) se dirige como uma experiência histórica de vergonha e segredo, que

deixou sua marca na subjetividade *queer*. Os efeitos dessa história são muitas vezes entendidos simplesmente como resíduos históricos, vestígios visíveis de homofobia considerados vergonhosos em si mesmos. Em vez de negar ou tentar “superar” esse passado, no entanto, os sujeitos *queer* podem começar a forjar uma política que mantém a fé com aqueles que recuaram e aqueles cujos nomes foram esquecidos. Esses sujeitos não acordam depois de um século assombrando o submundo, prontos para mergulhar em um futuro glorioso. Engajar-se e usar a experiência do fracasso como recurso é crucial para a construção de um modelo de subjetividade política



com o qual todos possamos conviver. [...] Dada a ruína a que estão sujeitos os outros da história, precisamos reconhecer e até afirmar formas de subjetividade política arruinada. Quero sugerir que precisamos de uma política forjada à imagem do exílio, da recusa, até mesmo do fracasso. Tal política pode oferecer, para citar aquele belo perdedor Nick Drake, “uma cura perturbada para uma mente perturbada”. (LOVE, 2007, p. 71, tradução própria<sup>6</sup>).

Seguindo essa possibilidade de pensar o passado, o ato de reconhecer a falha e negatividade – que possivelmente fazia sentido para o contexto em que Cassandra Rios viveu enquanto estratégia de resistência – pode abrir portas para a experimentação de novas possibilidades de negatividade. Desse modo, enfrentar o presente enquanto possibilidade de otimismo e futurismo, no lugar de maldição, convivência com os horrores em curso e realidade condicionada e inferiorizada a um passado idílico. Não se trata, portanto, de diminuir a importância de traçar genealogias do passado LGBTQIA+, mas de como olhamos para esse passado e de como optamos por criá-lo. Ao darmos a impressão de que houve um passado heroico e glorioso de combate e resistência aos autoritarismos civis e institucionais do século XX, nos sentimos falsamente anestesiados em relação ao presente, como se o passado oferecesse respostas e receitas prontas para o enfrentamento diário dos autoritarismos reinventados com os quais temos que lidar no século XXI.

Uma revisitação a romances como *Georgette* (1956), *Uma mulher diferente* (1965) e *Mutreta* (1971), cada um publicado em uma década diferente da carreira da

---

<sup>6</sup> Has left its imprint on queer subjectivity. The effects of this history are often understood simply as historical waste products, visible traces of homophobia considered shaming in themselves. Rather than denying or trying to “get over” this past, however, queer subjects might begin to forge a politics that keeps faith with those who drew back and those whose names were forgotten. Those subjects do not wake up after a century haunting the underworld ready to plunge ahead into a glorious future. Engaging with and using the experience of failure as a resource is crucial to the construction of a model of political subjectivity that we can all live with. [...] Given the ruination to which history’s others are subject, we need to recognize and even affirm forms of ruined political subjectivity. I want to suggest that we need a politics forged in the image of exile, of refusal, even of failure. Such a politics might offer, to quote that beautiful loser Nick Drake, “a troubled cure for a troubled mind”.

escritora, nos permite observar que transfobia, gordofobia e racismo transparecem de forma recorrente na escrita da autora, emergindo como questões a serem levadas em conta no momento de reler a persona literária construída por Odete Rios. Esses elementos devem ser problematizados e colocados em xeque na produção de verdades e de uma mitologia relacionada à figura da autora, compreendendo assim que mesmo os ícones de resistência do passado possuíam suas faltas, defeitos e elementos problemáticos, o que dá para o presente a oportunidade de mudança e leitura crítica sobre o passado, evitando a repetição de faltas e problemas presentes no século passado. As personagens como Flávia, de *Eu sou uma lésbica*, que, por fim, mata o marido de sua pretendente Kênia, é um exemplo de como as *bad queers* de Cassandra Rios passam longe do que é considerado subversivo na contemporaneidade. No entanto, trata-se de uma estratégia de resistência condicionada ao contexto de sua escrita e publicação.

Não se trata de um silenciamento da autora por meio da produção de uma verdade absoluta e definitiva, mas sim da possibilidade de encontrar novas camadas e camadas de leituras a partir da negatividade presente não só no texto literário cassandriano, como também em seu texto biográfico, como forma de dar novo fôlego a produções acadêmicas e ampliar o leque de leituras possíveis sobre a autora.

Para além de buscar produzir uma verdade fixa sobre a figura de Cassandra Rios e sua literatura, procuro repensar o modo de olhar para os fantasmas do passado LGBTQIA+ brasileiro como forma de buscar os afetos que impulsionam para a reivindicação de mudanças, de pensar e desejar o impossível. Como sublinha Heather Love ao elaborar sobre o conceito de “apegos feridos”:

Alguns aspectos da história lésbica só sobrevivem no presente por meio de ligações tão feridas e que cortá-los significará colocar partes



importantes – ainda que traumáticas – do passado para descansar. A história *queer* é, em certo sentido, nada mais que apegos feridos: um “engajamento debilitante com o passado” pode ser apenas outro nome para a prática da história. [...] Embora existam aspectos do passado que podemos ser incapazes de ver por causa do luto não resolvido, a chave para tornar presentes as perdas históricas não é necessariamente lamentá-las: o luto pode ser outro nome para o esquecimento. (LOVE, 2007, p. 43, tradução própria<sup>7</sup>).

É necessário olhar para as figuras queer do passado brasileiro com seus méritos, mas também com suas faltas e falhas, para que não caiamos num cadafalso de eterna repetição de estruturas e uma ideia de literatura enquanto mera mimetização de uma suposta realidade ontológica e universal. A postura de enfrentamento e de reprodução subversiva de ideais do senso comum poderia ter funcionado para Cassandra Rios enquanto uma expressão de negatividade queer própria do século XX, o que não significa que sua reprodução literal funcionaria para o momento presente. Reconhecer o fracasso e a negatividade como importantes pilares para reinventar as políticas dos afetos pode ser uma importante ferramenta de reinvenção, ruptura e criatividade para oferecer novas formas de existir, uma vez que vivemos em uma sociedade neoliberal em que as formas de existência são extremamente limitadas.

---

<sup>7</sup> Some aspects of lesbian history only live on in the present through such wounded attachments and that severing them will mean putting important – albeit traumatic- parts of the past to rest. *Queer* history is, in a sense, nothing but wounded attachments: a “debilitating engagement with the past” might just be another name for the practice of history. [...] While there are aspects of the past we may be unable to see because of unresolved grief, the key to making historical losses present is not necessarily to mourn them: mourning can be another name for forgetting.

## Referências bibliográficas

AHMED, Sara. *Queer phenomenology: orientations, objects, others*. Durham; Londres: Duke University Press, 2006.

AMARAL, Pedro. *Meninas más, mulheres nuas: as máquinas literárias de Adelaide Carraro e Cassandra Rios*. Rio de Janeiro: Papéis selvagens, 2017.

CANTALICE, Juvianiano Gomes. *Configurações do homoerotismo feminino na obra As Traças, de Cassandra Rios*. 2011. Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade). Universidade Estadual da Paraíba, João Pessoa, 2011. Disponível em: <<https://pos-graduacao.uepb.edu.br/ppgli/download/dissertacoes/Dissertacoes2011/Juvianiano%20Cantalice.pdf>>. Acesso em 18 mai. 2022.

CASTRO, Maria Glória de. O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira?. In: *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, n.32, 2008, pp. 57-67. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/estudos/article/view/1998/1577>>. Acesso em 10 mai. 2022.

FACCO, Lúcia. *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: Edições GLS, 2004.

LIMA, Maria Isabel. *Cassandra, Rios de lágrimas: uma leitura dos inter (ditos)*. 2009. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/xmlui/handle/123456789/93291>>. Acesso em 20 mai. 2022.

LONDERO, Rodolfo Rorato. *Pornografia e censura: Adelaide Carraro, Cassandra Rios e o sistema literário brasileiro nos anos 1970*. Londrina: Eduel, 2016.

LOVE, Heather. *Feeling backward: loss and the politics of queer history*. Cambridge; Londres: Harvard University Press, 2007.

MESSEDER, Suely Aldir; PEREIRA, Ana Gabriela Pio. O encontro no universo lésbico de Cassandra Rios: desafios, ambiguidades e tensões nos atos performativos



masculinizados em “mulheres lésbicas”. In: *Via Atlântica*. N. 24, 2013. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/58049/99103>>. Acesso em 18 mai. 2022.

PIOVEZAN, Adriane. *Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)*. 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) – Universidade Federal do Paraná, 2005. Disponível em: <<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/6057>>. Acesso em: 18 mai. 2022.

RESENDE, Marcelo Branquinho. Contrassexualidade em romances de formação de Cassandra Rios: uma leitura de *Eu sou uma lésbica* e *Georgette*. In: *Entrelaces* (UFC). V. 1, p.207-221, 2018. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufc.br/handle/riufc/39804>>. Acesso em 18 mai. 2022.

RESENDE, Marcelo Branquinho. Odete, a andrógina: pseudônimos masculinos de Cassandra Rios. In: *Revista Crioula (USP)*, v. 24, p.112-124, 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/download/162548/158688/387540>>. Acesso em 18 mai. 2022.

RESENDE, Marcelo Branquinho Massucatto. Cartografando a São Paulo de Cassandra Rios: entre espaços urbanos e de circulação em Mutreta (1971). In: *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, v. 2, p.370-387, 2021. Disponível em: <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/5212/pdf>>. Acesso em 17 mai. 2022.

RIOS, Cassandra. *Mutreta*. São Paulo: Record, 1977.

RIOS, Cassandra. *A breve história de Fábria*. São Paulo: Mundo Musical, [s/a].

RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

SANTOS, Rick. Uma visão queer do discurso de Cassandra Rios. In: RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005a.

SANTOS, Rick. Apresentação crítica e atualizada desta edição. In: RIOS, Cassandra. *Uma mulher diferente*. São Paulo: Brasiliense, 2005b.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. “Onde estão as respostas para as minhas perguntas”?: *Cassandra Rios - a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia*

*de folhetim (1955-2001)*. 2014. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal do Pernambuco, Recife. Disponível em: <<https://repositorio.ufpe.br/bitstream/123456789/11869/1/TESE%20Kyara%20Mariana%20de%20Almeida.pdf>>. Acesso em 18 mai. 2022.

Recebido em 27/05/2022

Aceito em 17/11/2022

# Representações de lesbianidade no romance maranhense *Uma sombra na parede*, de Josué Montello

## Representation of lesbianity in the maranhense novel *Uma sombra na parede*, by Josué Montello

Saulo da Silva Lucena<sup>1</sup>  
Rubenil da Silva Oliveira<sup>2</sup>

---

RESUMO: O artigo analisou a lesbianidade no romance maranhense *Uma sombra na parede* (1995), de Josué Montello. A pesquisa foi do tipo bibliográfica, exploratória e explicativa. Fundamentado em Beauvoir (1980), Foucault (2007) e outros. Portanto, o narrador demonstrou, no romance, a visão ultraconservadora com que a sociedade maranhense notava a mulher lésbica, baseada nos discursos de poder e controle sobre os corpos, inclusive o bíblico/ religioso.

ABSTRACT: The paper analyzed the lesbianism in the maranhense novel *Uma Sombra na Parede* (1995), by Josué Montello. The research was bibliographic, exploratory and explanatory. It was based on Beauvoir (1980), Foucault (2007) and others. Therefore, the narrator demonstrated, in the novel, the ultra-conservative view with which maranhense society perceived lesbian women, based on discourses of power and control over bodies, including the biblical/religious.

PALAVRAS-CHAVE: Lesbianidade; Montello; Poder religioso; Literatura maranhense.

KEYWORDS: Lesbianity; Montello; Religious power; Maranhense literature.

---

<sup>1</sup>Graduação em Letras (UEMA). Pós-graduando *lato senso* em Literatura e Ensino (IFRN).

<sup>2</sup> Professor Adjunto I de Literaturas de Língua Portuguesa (UFMA). Professor Permanente-PPGLB-UFMA. Mestre em Letras (UESPI). Doutor em Letras - Estudos Literários (UFPA).



---

## INTRODUÇÃO

O romance *Uma sombra na parede* (1995), de Josué Montello, conta a história da paixão lésbica de Ariana por Malu, no fim dos anos 90, na Ilha de São Luís. O narrador montelliano mostra-nos como a sociedade conservadora maranhense do fim do século XX lidava com as sexualidades dissidentes. Com isso, ele buscou discutir o embate religião versus lesbianidade, pois a diversidade sexual não adentrava no meio familiar de configuração cisheteropatriarcal e era vista como aberração. Dessa forma, buscou-se analisar como o narrador de Montello apresenta a figura da mulher lésbica no referido romance.

O autor Josué de Sousa Montello<sup>3</sup> publicou *Uma sombra na parede* em 1995, sendo um dos últimos romances dele, nele é narrado o amor platônico de Ariana por Malu e o preconceito que a paixão da primeira desperta na provinciana cidade de São Luís.

Essa pesquisa parte da tentativa de visibilizar as personagens lésbicas na cena literária maranhense, estas personagens por vezes foram chamadas de abjetas, desviantes e doentes e, por isso, postas à margem da sociedade. Tudo isso ainda é recorrente nos dias atuais, pois fazem parte de uma sociedade falocêntrica e heterocentrada, assim sendo, nota-se que o olhar da sociedade sobre o amor lésbico parece centrado “numa linguagem difusamente masculinista, uma

---

<sup>3</sup> Nasceu no dia 21 de agosto de 1917 e faleceu em 15 de março de 2006, sendo o quarto ocupante da cadeira 29, foi eleito em 4 de novembro de 1954, na sucessão de Cláudio de Sousa, sendo recebido por Viriato Correia em 4 de junho de 1955. Em 1932 o autor integrou a Sociedade Literária Cenáculo Graça Aranha, na qual se congregavam os escritores do Maranhão de filiação modernista. A inserção de Montello na literatura brasileira se deu a partir de seus primeiros trabalhos literários em *A Mocidade*, periódico do Liceu Maranhense, onde cursou o ginásio em São Luís e em seguida publicou seu primeiro romance *Janelas fechada*, em 1941. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/josue-montello/biografia>>.

linguagem falocêntrica, na qual as mulheres constituem o irrepresentável.” (BUTLER, 2018, p. 25).

Dessa forma, o preconceito para com as lésbicas inicia-se desde cedo, muitas vezes, no seio familiar. Além disso, percebe-se que o *bullying* LGBTfóbico não é uma prática familiar, mas também dos outros grupos sociais onde o sujeito gay se encontra inserido. Também se assevera que vivemos numa sociedade em que o papel relegado ao menino e menina é binário e heterocentrado e qualquer indivíduo que não se enquadre nas normativas sociais daquele que é considerado seu gênero biológico, é tido como anormal ou desviante.

Este artigo tem como objetivo analisar a lesbianidade no romance maranhense *Uma sombra na parede* (1995). Para isso, recorreu-se à fundamentação em autores como Beauvoir (1980), Bourdieu (2005), Mott (1987), Trevisan (2018), Foucault (2007) e outros. Também, além da introdução e das considerações finais como seções constituintes do artigo, a seção desenvolvimento foi dividida em dois sub-títulos – Os discursos de poder e controle da Igreja sobre o corpo lésbico e a lesbianidade no romance montelliano. Assim, partiu-se dos discursos de poder e controle presentificados na esfera social para um olhar mais aprofundado da narrativa literária.

## **Discurso de poder e controle sobre o corpo lésbico**

As influências bíblicas, no romance *Uma sombra na parede* de Josué Montello, afetam Ariana quanto à sua sexualidade. A personagem, que é católica, sempre buscava respostas divinas para a repulsa sentida pelo sexo masculino. Depois de dois casamentos frustrados em que ela foge, uma angústia pairava sobre si por não compreender de onde partia esse sentimento. Ariana buscava respostas divinas



---

para sua repulsa pelo sexo masculino, exatamente por causa do que isso representava para sua igreja, pois, em maior ou menor grau, todas as religiões mundialmente conhecidas e tradicionais, demonstram algum nível de rejeição ou preconceito, mesmo quando manifestam um discurso teoricamente não excludente. (SWILDLER, 1993).

Era comum na época as famílias, sobretudo conservadoras, educarem seus filhos na igreja, onde eram acostumadas desde cedo a frequentarem os cultos religiosos e, por vezes, participarem dos encontros catequéticos, na tentativa de fazer tais crianças seguirem os preceitos religiosos e passar para gerações futuras. Ariana fora educada sob a fé católica e consoante a isso, Ribeiro (2003) nos fala o quanto era comum as “meninas” frequentarem a igreja:

Desde pequenas as meninas, devidamente catequizadas, eram postas a participar das grandes celebrações católicas, pois quando crescessem e constituíssem família, transmitiram o catolicismo aos seus filhos; assim como fizeram as mães que as haviam levadas às aulas de catequese, às procissões e outros eventos católicos. (RIBEIRO, 2003, p. 141)

No fragmento acima, percebe-se a forte ligação da personagem com a Igreja Católica. Dessa forma, a família Ribas estava inserida num contexto tradicional, centrado nos discursos sagrados e, conseqüentemente, firmada na configuração cisheteropatriarcal<sup>4</sup>. Modelo familiar esse firmado na figura do pai viril, provedor; a mulher, a procriadora, do lar, com filhos obedientes e disciplinados.

---

<sup>4</sup> Cisheteropatriarcal será aqui compreendida com a mesma definição de heteronormatividade: "uma medida e uma forma de regulação da vida – que articula uma linha de “coerência” fixa entre o corpo, o gênero e a sexualidade" (DORNELLES e POCAHY, 2010). O prefixo "cis" foi adicionado em referência cisgêneridade também esperada pela norma, algo que gera o alto índice de mortes de sujeitos trans e travestis no Brasil.

Na narrativa, Ariana sempre que encontra alguma dificuldade na sua vida, sobretudo sexual, recorre à fé cristã. Quando se vê obrigada a casar pela segunda vez, ela clama por Nossa Senhora da Conceição: “- Minha Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha, eu lhe prometo: não, não me mato. Mas me dê forças para suportar este dia. A senhora bem sabe o que estou sofrendo. Não, não é capricho. Mas também não sei o que é.” (MONTELLO, 1995, p. 27).

Há fragmentos bíblicos que justificam a condenação divina à homossexualidade, embora trate mais da afeminação dos homens, pouco se fala das mulheres lésbicas. As condenações são castigo ao “ser efeminado”, em geral, por ser o “passivo” no ato sexual, o lugar determinado à mulher. A homossexualidade não aparece, explicitamente, na Bíblia, há só uma discreta insinuação em alguns versículos, como por exemplo em Paulo (Rm 1: 26-27)<sup>5</sup> e sobre lesbianidade, há uma breve passagem bíblica que fala de Rute e Noemi (Rute 1: 16-17), que caracteriza uma relação homoafetiva:

Disse, porém, Rute: Não me instes para que te abandone, e deixe de seguir-te; porque aonde quer que tu fores irei eu, e onde quer que pousares, ali pousarei eu; o teu povo é o meu povo, o teu Deus é o meu Deus; Onde quer que morreres morrerei eu, e ali serei sepultada. Faça-me assim o Senhor, e outro tanto, se outra coisa que não seja a morte me separar de ti. (BÍBLIA, Rute 1: 16-17)

Como vimos no fragmento acima há uma insinuação velada de um caso lésbico entre Rute e Noemi, a igreja se apega a passagens bíblicas como essa para condenar casos homossexuais. Neste sentido, a condenação não se dá somente em relação a passividade, mas a tudo que define a relação entre os/as iguais.

---

<sup>5</sup> Quanto à passagem acima referida “(...) suas mulheres mudaram as relações naturais por relações contra a natureza” (GERSTENBERGER, 1999, p.14), há quem afirme que ela não se refere necessariamente à homossexualidade, mas a práticas sexuais que não visam procriação, como o coito anal.



---

Portanto, o discurso das instituições religiosas, sobretudo da Igreja Católica sobre a homossexualidade, serve a diversas razões, entre as quais: reproduzir a desigualdade entre homens e mulheres; criar e manter a fronteira entre o “normal” e o “doente, desviante”. Inclusive, é por meio desse discurso que se criam condições de controlar as sexualidades e corpos, apresentando alternativas sagradas para a redenção dos pecados e salvação.

## Lesbianidade na obra *Montelliana*

No século XX, o casamento já fazia parte dos padrões heteronormativos arraigados na sociedade ocidental e consistia em constituir um modelo de família burguesa ou nuclear patriarcalista. Com isso, essa celebração tinha como principais motivos: (1) social – corresponder a família, a convicções morais e religiosas, (2) emocional – ser favorável a um relacionamento, estabilidade do casal e ser capaz de amar alguém, (3) econômico-pragmático – facilitar a vida quotidiana e (4) familiar – ter filhos (BAWIN-LEGROS, 1981).

Por isso, visto os quatro motivos elencados anteriormente, fica claro que o casamento não passa a significar um vínculo de amor e felicidade entre os cônjuges e para Ariana não tinha esse mesmo sentido, para ela era um martírio. A obra inicia-se com a personagem fugindo do segundo casamento, pois não aceitava a imposição de um outro matrimônio e, por total desconhecimento da sua orientação sexual, não entendia o motivo que a fazia sentir repulsa do seu segundo noivo Marcelo: “Sei que não devia ter ficado noiva. [...] De um dia para outro, esta repulsa ao Marcelo. Até a voz dele me exaspera. Não sei o que é. Mas é assim. Gosto dele como amigo. Para marido, não.” (MONTELLO, 1995, p. 27).

Como já imaginado, fugir da configuração imposta era uma ação inaceitável, mas no desespero, Ariana não via outra possibilidade a não ser fugir. Ela continuou a rejeitar os homens que a procuravam. Um certo dia, em um baile, ela rejeitara Marcelo, quando ele se aproximou dela e disse: “- E por sinal que, nessa mesma noite, comecei a pensar que ia ser minha mulher” (MONTELLO, 1995, p.40). Em seguida, ela o rejeita: “- E quem sabe se não vou ser para você, de fato, uma simples sombra na parede?” (MONTELLO, 1995, p.40). O narrador onisciente ressalta que:

Na vigília da madrugada, debalde tentara explicar a si mesma, como se tentasse descer à raiz do seu próprio mistério, o novo motivo da aversão irreprimível e que lhe dava a impressão obsessiva de que estaria obedecendo a um impulso estranho, que lhe mudava a personalidade e a obrigava a ser outra pessoa, dura, inflexível. [...] obrigando-a a trancar-se nos seus aposentos, de lâmpadas apagadas, com a impressão de que tudo, em seu redor, lhe doía e atormentava. (MONTELLO, 1995, p. 40)

Como percebido, Ariana sentia-se mal por não saber lidar com o sentimento amoroso por outra do mesmo sexo, com desculpas recorrentes, ela não sabia o que fazer para ocultar a repulsa que sentia por aquele homem. Nisso, o narrador mostra o comportamento típico de pessoas com orientação sexual iguais à Ariana, que escolhia o isolamento.

Ariana desenvolvia esses sentimentos nos corredores da escola e em outros espaços sociais e, no trecho da obra, no qual o narrador mostra aos leitores o comportamento de Ariana, quando ela não interage com os demais colegas: “[...] Ariana parecia refratária a amizades, preferindo isolar-se no seu canto, a ver figurinhas nas velhas revistas ou livros do pai, ou a brincar de esconder nos



---

desvãos do sobrado, para que João Emílio a descobrisse” (MONTELLO, 1995, p.46). Quanto ao isolamento repentino de Ariana, Perez explica que:

[...] muitos escolhem se isolar, por conta das práticas de *bullying* de caráter LGBTfóbico que diversificam entre formas mais leves como: piadas, risadas, comentários irônicos e diminutivos, recados em portas de banheiros, até atingir níveis mais elevados como: de violação e violências, perseguir, ridicularizar, humilhar e intimidação pública, agressão física, isolamentos. (PEREZ, 2011, p. 17)

Como citado por Perez, a grande maioria dessas causas de *bullying*, acontecem no ambiente estudantil e foi nesse contexto em que Ariana e Malu, iniciaram uma forte relação de amizade, iniciando-se no jardim de infância e logo depois “da escola modelo, na rua da Paz, ambas passariam ao Liceu Maranhense, na rua Direita, na parte mais antiga da cidade, e ali se acomodariam noutra carteira dupla, mais irmãs que amigas, a despeito do contraste de tipos e temperamentos” (MONTELLO, 1995, p.47). Muitas vezes a escola tem papel fundamental na construção da sexualidade de meninos e meninas, uma vez que é naquele espaço que acontece a socialização e convivência com outros sujeitos da mesma faixa etária. Sendo assim, convém destacar que:

O papel significativo da escola na iniciação e nas primeiras descobertas com relação à sexualidade pode ter relação com diversos fatores. Um deles seria a quantidade de tempo que a criança/adolescente passa na escola sendo, nesse espaço, onde ocorre a maior parte da socialização e da convivência com outros sujeitos da mesma faixa etária. (ALMEIDA; SOARES, 2021, p. 4)

De acordo com o fragmento acima, o contato frequentemente com outros estudantes na vivência escolar lhes faz vivenciar diversas discussões da vida adulta e conseqüentemente sexual. Ademais, o narrador busca deixar claro, uma

personagem sem feminilidade ao colocar a figura da tia Cremilda, sempre muito vaidosa, a cobrar-lhe mais adornos. Em um determinado dia, ela visita a família Ribas e encontra Ariana totalmente desprovida de vaidade e reclama como uma mulher deve andar para que arrume um marido:

Que desleixo é esse, Ariana? Mulher que não se cuida, que não se arruma, que não se ajeita, que não se perfuma, que não zela pela sua imagem, não é bem mulher. E tu com essa estampa, com esse porte, com esses olhos, com esse busto, sobretudo com essas coxas, és uma fêmea, como eu, como tua mãe, como tua avó. Fêmea, sim senhora. Por que ter medo da palavra? Eu digo fêmea, como digo macho, e nunca me arrependi. Para ser fêmea, uma boa fêmea, uma fêmea completa, o primeiro requisito é a feminilidade. E tu, pelo abandono em que estás, te esqueceste de tua obrigação fundamental como mulher! (MONTELLO, 1995, p. 57)

Como visto na citação acima, o papel da mulher na época era de um ser dotado exclusivamente de traços femininos e caso contrário, era vista como fora do padrão de beleza exigido para se candidatar a um casamento. A tia de Ariana em um tom machista, exige feminilidade da sobrinha. No caso, a feminilidade é construída para ser imposta à mulher, não partindo dela, visto ser o corpo uma construção social, além disso “nenhum destino biológico, psíquico ou econômico define a forma que a mulher ou a fêmea humana assume no seio da sociedade” (BEAUVOIR, 1980. p. 9). Logo após a cobrança de feminilidade por parte da tia de Ariana, o narrador insere na narrativa a independência da mulher, através da fala do pai de Ariana, onde ele permite a filha, o acesso ao mercado de trabalho, estudar e ter uma profissão, Dr. Ribas, então, fala diretamente a ela: “- Já é tempo de a mulher ocupar os postos a que também tem direito por seus estudos e por sua vocação” (MONTELLO, 1995, p.109), no caso de Ariana, ao terminar o curso de



---

Direito, viria a ser advogada no escritório da família cuidando dos negócios. Com isso, no trecho seguinte ela responde ao pai, num tom de empoderamento<sup>6</sup>:

- Sou mulher, mas não nasci para esperar marido, ou para depender de príncipe encantado, como nas histórias da carochinha. Não, isso não. Quero depender de mim. Só de mim. Do meu trabalho. Da minha competência. Sabendo que posso ser eu própria. Afirmativa. Senhora de minha vontade. Dona de mim. (MONTELLO, 1995, p. 110)

O excerto expressa que Ariana não se sente como adequada para o casamento, tampouco espera por um ideal de homem – o príncipe encantado – uma vez que ela não crê na existência deste nem se enquadra nas configurações de feminilidade propostas na sociedade patriarcal. Inclusive ressalta sua independência em não querer depender de homem, mas do seu trabalho revelando assim um novo ideal de mulher, a mulher que reivindicou a liberdade sexual e de gênero, que rompeu com os estereótipos da sociedade patriarcal e que não aceita menos direitos que os outros cidadãos. O narrador mostra a mulher ascendendo a lugares antes ocupados somente por homens, ela agora também tem direitos e voz. Por outro lado, aquelas que deixaram de lado a vida doméstica submissa ao marido e passaram a ocupar outros espaços tiveram sua capacidade questionada:

A verdade das relações estruturais de dominação sexual se deixa realmente entrever a partir do momento em que observamos, por exemplo, que as mulheres que atingiram os mais altos cargos (chefe, diretora em um ministério etc.) têm que ‘pagar’, de certo modo, por este sucesso profissional com um menor ‘sucesso’ na ordem

---

<sup>6</sup> Segundo Sardenberg “esse processo tem como objetivos: (1) questionar a ideologia patriarcal; (2) transformar as estruturas e instituições que reforçam e perpetuam a discriminação de gênero as desigualdades sociais; e (3) criar as condições para que as mulheres pobres possam ter acesso – e controle sobre – recursos materiais e informacionais.” (SARDENBERG, 2006, p. 6).

doméstica (divórcio, casamento tardio, celibato, dificuldades ou fracassos como os filhos etc.) e na economia de bens simbólicos; ou, ao contrário, que o sucesso na empresa doméstica tem muitas vezes por contrapartida uma renúncia parcial ou total a maior sucesso profissional [...] (BOURDIEU, 2005, p. 126)

Bourdieu destaca acima que a mulher sempre foi colocada à prova, pois a sociedade falocêntrica deixava claro que a mulher ao ocupar outros espaços que não fosse o doméstico deixaria a desejar em algo, neste caso, se ela ocupa um cargo em uma empresa, conseqüentemente era não desenvolverá o papel de esposa com competência e assim, fica evidenciado que o domínio masculino tem controlado o universo por meio de um pensamento conservador e antiquado, o que possibilitou construir uma contradição da conduta feminina de modo a desmerecê-las. O narrador deixa implícito um possível caso de lesbianidade da dona Maria Ribas e a finada Creusa. Através das cartas encontradas por Ariana, ao lê-las ficou subentendido um caso amoroso das duas amigas. Ariana juntamente com seu pai, achou melhor dar um fim nas cartas como mostra no trecho: “- Posso lhe contar uma coisa? Não se zanga comigo? Eu também li algumas das cartas e cheguei a mesma conclusão. Não devíamos guardá-las. Dariam de minha mãe, nas relações com a Creusa, uma ideia errada, torcida. Agora, ponto final” (MONTELLO, 1995, p.138).

Percebeu-se, no fragmento anterior, que na época da mãe de Ariana o sentimento homoafetivo era totalmente desconhecido ou sufocado, uma vez que as relações homoeróticas entre pessoas do sexo feminino não eram permitidas ou sequer mencionadas nas rodas de conversa das famílias. Nesta perspectiva, convém mencionar que

Lésbica como sinônimo de homossexual feminina, só aparece na literatura francesa por volta de 1842, e na inglesa em 1870: no Brasil,



---

ao menos desde 1894, o criminalista Viveiros de Castro introduziu o termo *lésbica* como sinônimo de 'invertida sexual', passando a partir daí a ter tal significado, embora restrito, sobretudo às pessoas mais eruditas. (MOTT, 1987, p. 11)

Destarte, com a lesbianidade eclodindo politicamente, deu forças e permitiu que as pessoas se reconhecessem a si mesmas e às outras, saindo da invisibilidade. Nesta direção, podemos perceber que a palavra *lésbica* é usada contemporaneamente como identidade política, assim como o termo *gay*. Desse modo, ao considerar o que está posto no fragmento da obra anteriormente transcrito, Ariana estaria repetindo o mesmo ato de sua mãe com a amiga, o camuflar a sua orientação sexual.

Logo depois Malu chega a São Luís para visitar Ariana, a mesma ficara bastante agitada e começou a telefonar para todos os hotéis da cidade em busca de sua amada, em êxtase, ela fala: “- Ela quer fazer a surpresa de aparecer de repente, aqui no sobrado, para se atirar nos meus braços, gritando meu nome, como fazia no tempo do Liceu, sempre que se atrasava: “Naná! Aqui estou!”” (MONTELLO, 1995, p.146).

Ao se encontrarem, elas decidem ir à praia e o primeiro contato corporal (uma espécie de beijo) entre as mesmas acontece de forma inusitada, após um afogamento, Ariana tentando salvar a amiga Malu da morte, desesperadamente, grita: “- Me ajudem. A Malu está morrendo” (MONTELLO, 1995, p.168). De repente, ela tenta uma espécie de respiração boca a boca:

[...] junto seus lábios aos lábios entreabertos, sempre apoiada nos antebraços, e se pôs a soprar e chupar, soprar e chupar na intercadência da respiração forçada, até que teve a impressão de surpreender, nos olhos que seus olhos quase tocavam, um leve

movimento das pálpebras, como se lhe aflorassem um leve lume nas pupilas. (MONTELLO, 1995, p. 168)

No texto acima, percebeu-se que esse foi o primeiro contato de Ariana com os lábios de outra mulher, o afogamento significou a oportunidade de ela sentir a posse daquele corpo, naqueles braços que ela tanto desejara. Ainda na tentativa de tê-la em seus braços Ariana finge um desmaio e tropeça em Malu: “- que foi, Naná? – nada, querida. Tropecei, mas não foi nada. Já vamos prosseguir.” (MONTELLO, 1995, p.173).

O narrador, então, descreve os pensamentos de Ariana para com Malu: “sempre aos tombos, amparada apenas pela vontade sobre-humana, que lhe dava a convicção possessiva de que a Malu agora era sua, somente sua, e que ninguém poderia mais tomá-la, fosse o que fosse [...]” (MONTELLO, 1995, p.174). Nisso, percebeu-se que o romance entre as duas era platônico: “- Que é isso, Malu? Nunca viste mulher nua?” (MONTELLO, 1995, p.191). Por outro lado, nota-se que a dificuldade de Ariana assumir o amor pela amiga é parte da estrutura social que a criou e isso também implica em Malu não perceber o sentimento da primeira. Assim, o narrador descreveu Ariana:

E era essa emoção interrompida que parecia completar-se, com a Malu submissa ao seu carinho, de modo que os dois corpos se juntavam, completando-se, e era ela, Ariana, que se debruçava sobre a outra, ambas de olhos cerrados, ambas unidas, até que os dois seres deram a impressão de que se fundiam e transbordavam, no supremo desmaio da carne apaziguada. (MONTELLO, 1995, p.195)

Já quase no fim da obra, o narrador mostra a personagem já sabedora de si, que ela era lésbica, tinha chegado ao fim dos mistérios que causara tantas fugas, como aconteceu nos dois casamentos. Aquela imprecisão do seu eu, terminara ali,



---

quando enfim, ela descobrira sua real identidade como lido em: “- A vida é minha! Se Deus me fez assim, assim tenho de ser!” (MONTELLO, 1995, p.200). Dessa maneira, tomar essa liberdade para si, de ser quem é, transitando onde quiser, vestir-se como achar melhor, mais que isso, ter a liberdade de amar outra mulher. Esse olhar de Ariana dialoga com o paradigma cultural de Touraine (2006) no qual o sujeito se reconhece livre e gestor das suas próprias escolhas, incluindo a sua sexualidade. Neste sentido, destaca-se o autorreconhecimento de si enquanto lésbica, como posto em:

Reconhecer-se enquanto mulher lésbica é um ato político, que sugere uma reflexão sobre normas cotidianas e questões estruturais. É necessário falar sobre a pluralidade do feminismo e do movimento LGBTQIA+ para que as mulheres lésbicas sejam ouvidas, para garantir que suas pautas não sejam mais inviabilizadas. (SOUZA; GONÇALVES, 2022, p. 33)

Esse amor era vivido somente por Ariana, Malu no decorrer da obra demonstra ser heterossexual, pois não externa o mesmo interesse pela amiga. Em outro momento Malu fica confusa, porque a amiga disse:

- Ariana diz: Agora que tu és minha e eu sou tua para o resto da vida, não podemos deixar de viver juntas. Para te ser franca, e com todo o amor que tenho por ti, eu, sem ti, prefiro morrer.  
A Malu olhou a outra de frente, como se forcejasse para conter o riso, e por fim lhe pediu, esboçando o sorriso:  
- Como, Naná? Repete isso.  
E Ariana, grave, firmando bem o olhar:  
- Eu, com todo o amor que tenho por ti, prefiro morrer a não viver contigo. (MONTELLO, 1995, p 201)

Sem entender nada, Malu seguiu levando em tom de brincadeira a fala de Ariana e esse não compartilhamento do mesmo sentimento da amiga causara frustração em Ariana.

O narrador insere outra personagem com traços masculinos como os de Ariana, Mundiquinha Dourado, que resolveu se isolar temendo a violência na rua, compreendeu-se que ela representa uma alegoria do sofrimento o qual mulheres lésbicas e prostitutas estão sujeitas no cotidiano. Essa violência acontece por diversos fatores, por exemplo, o não se sentir confortável com as roupas comuns ao vestuário feminino quando se trata de mulheres com perfis mais aproximados dos estereótipos associados ao universo do masculino. Sobre a violência imposta ao corpo de Mundiquinha Dourado, o narrador atesta que, muitas vezes, ela não podia sair à rua, pois a sociedade a insultava, chamando-a de sapatão. (MONTELLO, 1995).

A violência que acomete gays e lésbicas é ainda uma chaga social visível não somente na sociedade maranhense, mas no Brasil e em outros países e que nos últimos com a força das mídias sociais tem ganhado maior visibilidade, uma vez que antes essa violência era silenciada e se culpava a vítima. Por sua vez, a hostilização de Mundiquinha mostrada pelo narrador é considerada, na contemporaneidade, como um caso explícito de lesbofobia.

Também convém ressaltar que a Lei 11.340/2006 (Lei Maria da Penha) protege lésbicas, transexuais, travestis, transgêneros e todos os sujeitos que possuem identidade social feminina estão sob a proteção da lei. Por se tratar de Lei anterior à publicação da obra, vimos a omissão do Estado em: “E quando ela, acossada, pediu ao guarda da esquina que a protegesse, este abriu os braços, desolada, porque seria um só contra a multidão [...]” (MONTELLO, 1995, p.204). Nisso, compreendeu-se que o narrador mostra ao leitor a omissão do Estado no



---

tocante à proteção aos homossexuais, por se tratar de sujeitos que para ele eram vistos como doentes, abjetos e desviantes.

Ariana desconfiada de que Malu estava se envolvendo com outra pessoa, ameaça se matar: “- Prefiro matar-me. Sim: mato-me. Não faço falta a ninguém” (MONTELLO, 1995, p.233). Num momento de obsessão por Malu, Ariana imagina-a deitada sobre uma cama se entregando para João Emílio e pensa em cometer um crime passionai: “E por que não mataria Malu? Só ela, mais ninguém! E que faria de si mesma, depois do crime? O escândalo estouraria. E só hipótese ia prevalecer – a da paixão dela, Ariana, pela amiga de infância. Um crime passionai.” (MONTELLO, 1995, p.234).

Evidenciou-se, no fragmento, a obsessão de Ariana pela amiga Malu, numa tentativa de tê-la só para ela, não conseguindo, ela tentou chantagem emocional, pautada no suicídio. Ao perceber a não mudança de Malu em ficar em São Luís, ela a imagina com outra pessoa, no caso homens, planeja o crime passionai e pensa como o mesmo seria noticiado pela imprensa. A ação da protagonista parece revelar o ponto de vista da imprensa e sociedade sobre a morte de membros da comunidade LGBTQIA+ como sempre sendo passionai, os homoafetivos como sujeitos violentos e capazes de eliminar seus parceiros. Esse episódio, a imagem de gays e lésbicas capazes de matar seus amores, contribui para colocá-los à margem da sociedade e gerar mais preconceitos.

O narrador metaforiza a imprensa que massifica a estereotipação e estigmatização de gays e lésbicas. Dessa forma, “os jornais da imprensa sensacionalista, evidentemente, não perdiam a oportunidade de aumentar sua vendagem através de manchetes escandalosas; não por acaso, preferiam enfatizar situações em que a bicha, de algum modo, era o vilão.” (TREVISAN, 2018, p.393).

Então, quando Ariana decide cometer crime passionai e já imaginando a repercussão nos jornais da cidade, ela pensa:

[...] logo badalado pela imprensa, transmitido pelas rádios, fotografado nas revistas ilustradas. E o pobre Dr. Ribas, como pai da criminosa, sem poder defender a filha, e sem ter para o crime uma justificativa, uma atenuante, a não ser o reconhecimento do crime de amor, sórdido, repulsivo, humilhante! (MONTELLO, 1995, p.234)

Outro momento em que o narrador fala da imprensa é na narração da perseguição à Mundiquinha Dourado, na rua, por conta de uma publicação no jornal que a desmoralizava, inclusive teve sua casa pichada. Ela foi acusada de seduzir mulheres para sua casa, as quais foram alcunhadas de “parceiras da sua anormalidade”. Há uma breve descrição da sua figura estampada na página do jornal, levando-a à zombaria, “em breve, nos jornalecos de fim de semana, lá estava ela, com o cabelo curto e gravata borboleta, a servir de ilustração grotesca às acusações contra a sua pessoa” (MONTELLO, 1995, p.204). A imprensa contribuiu imensamente para a imagem negativa da população LGBTQIA+, como podemos ver abaixo:

A imprensa muitas vezes acaba reforçando e contribuindo com uma imagem negativa. Por exemplo, o jornal não estampa: mulher é assassinada a tiros no sul do Tocantins. No caso da transexual, seria: travesti é assassinada a tiros no sul do Tocantins. Ao evidenciar esse ponto, o jornalismo abre espaço para o público associar o problema ao grupo minoritário e com o advento da interatividade é possível perceber através de comentários, repercussões e outras sociabilidades digitais, os reflexos negativos dessa associação. Dessa forma, a imprensa, mesmo que de forma não proposital, acaba colaborando com a reprodução e perpetuação de preconceitos e estereótipos acerca dessa população. (PINHO; SILVA; NETO, 2020, p. 23)



Quando gays e lésbicas se descobrem e se aceitam buscavam mudar de cidade, pois numa cidade em que todos os conhecem torna-se impossível viver sua sexualidade sem serem maltratados e sofrerem preconceito por parte até mesmo da família. Nesse caso, elas mudam da cidade natal para cidades maiores, como as grandes capitais e assim Ariana pensa a assumir sua orientação sexual se mudando de São Luís: “Foi então que lhe veio a certeza de que, em Campinas ou em São Paulo, se encontraria com a Malu, para superar o medo e a hesitação, e talvez viver ali, ou noutra cidade grande, onde não fosse tão severa a vigilância alheia. Deus iria ajudá-las!” (MONTELLO, 1995, p.252). Durante o processo de “sair do armário” mudar da cidade natal para outra cidade é o caminho mais acertado como visto no excerto seguinte:

Se a pessoa sente, com razão ou não, que não pode “sair do armário” na própria casa, mudar de cidade oferece a oportunidade entre desconhecidos. Com frequência, é uma experiência intensa em um lugar novo e distante, onde ninguém conhece a família ou os amigos da pessoa GLB. Depois de dar esse passo, muitas pessoas cortam completamente relações com suas vidas passadas. Outras, depois de se sentirem confortáveis na nova vida, usam o aumento de confiança que acompanha a integração psicológica para “sair do armário” para amigos e familiares na hora de voltar para casa. (LEVOUNIS; DRESCHER; BARBER, 2014, p.30)

Firme em viver sua sexualidade ela afirma: “[...] E Deus, que me fez como eu sou, não vai me abandonar” (MONTELLO, 1995, p.255). Com isso, ela tem certeza de que Deus a fez assim, não iria castigá-la e ela poderia viver com Malu felizes para sempre como ela fala nesse trecho de forma empoderada: “- Meu lugar é aqui. Vou e volto. Trazendo a Malu. Para morarem ali. Que lhe importava a língua solta das

ruas? Ou o olhar atravessado da maledicência urbana, quando andasse com o braço no braço de Malu?” (MONTELLO, 1995, p.255).

O narrador traz na obra o assédio sofrido por mulheres, no caso de Ariana a cuidar de seu pai numa cidade grande, meio indefesa, o médico de seu pai, Dr. Genaro se aproveita da situação de vulnerabilidade para se aproveitar dela, ele então insiste em sair com ela: “- Quando quiser esquecer que sou médico de seu pai – sussurrou-lhe, com seu ar de bonachão – está autorizada por mim. Eu, que cedo perdi meu pai, já adotei o Dr. Ribas.” (MONTELLO, 1995, p.270).

Outro fato comum à identificação da mulher lésbica, em tempos passados, foi o seu estilo denominado “estética lésbica”, o qual inclui determinados estilos ou cortes de cabelos, como também as vestimentas, e que tudo isso seria próprio e “característico” das mulheres lésbicas (CICCONETTI; MAGALHÃES, 2019, p. 22). Todavia, cabe afirmar que não necessariamente ser lésbica significa assumir um estereótipo tipificador da masculinidade, uma vez que ser lésbica é relacionar-se sexualmente com outra mulher e para que esse amor aconteça não há a necessidade de que uma delas ou ambas se vistam ou cortem o cabelo estilo “Joãozinho”.

Por outro lado, reproduzindo a estética lésbica de Cicconetti e Magalhães (2019), o narrador montelliano mostra o estereótipo da masculinização das lésbicas, perceptível no corpo e nas vestimentas, em dois momentos da narrativa. O primeiro momento refere-se à mudança corporal de Mundiquinha Dourado e o segundo momento é quando Ariana realiza mudanças corporais e o irmão dela nota tais diferenças, conforme posto a seguir:

- Que foi isso, Mana?  
E ela, tranquila:



---

- Comecei a me preparar para a viagem. Não quero, em Campinas, ter de ir ao cabelereiro todas as semanas. Lá agora, é época de calor. Com este corte, basta compor os cabelos com o pente, ou mesmo com a mão, e estou penteada.  
E João Emílio, aprovando:  
- Não ficou mal, mana. Mas com ar de rapaz.  
(MONTELLO, 1995, p.252)

As mudanças corporais e nas vestimentas fica perceptível no visual de lésbicas, pois, algumas mulheres na tentativa de corrigirem o gênero a que se sentem pertencentes, elas buscam afirmação através dessas mudanças. Por sua vez, como pensado em Mott (2003) nem toda lésbica deseja ser homem assim como nem todo homem gay tem uma mulher acorrentada dentro de si. Ariana compartilha dessa identidade internamente masculina, ela procura traços que a relacionem ao ser masculino, apalpando seu corpo, ela busca algum sinal de masculinidade:

[...] por fim bateu-se, sem perder de todo a angústia das pupilas temerosas, sempre em busca de um indício qualquer de alteração no seu corpo feminino. [...] mais perto do espelho, ficou a pensar se a leve penugem entre os seios não seria um sinal de masculinidade. [...] – bobagem. Esta penugem não quer dizer nada. Menos ainda esta outra nas minhas costas. (MONTELLO, 1995, p.280)

E por fim, Ariana não vive esse amor que ela tanto desejava durante toda sua vida, Malu terminara por casar com João Emílio: “- Estou feliz, mana. Vou me casar com Malu” (MONTELLO, 1995, p.301), muito abalada sem conseguir aceitar, ela caiu no choro e em seguida vai ao encontro do irmão e do pai:

E ao se ver só, novamente de porta fechada, deitou-se de bruços na cama de casal para desfazer no pranto demorado a renúncia da vida que poderia ter sido a sua. Foi preciso voltar a pensar na Mundiquinha Dourado, masculinizada pelo tempo e pela vida, tornar a molhar o rosto, preparando-se para descer do mirante e ir ao encontro do pai e do irmão, que estariam à sua espera. (MONTELLO, 1995, p.304)

Portanto, ao término da leitura da obra, concluiu-se que o autor tinha como grande intuito mostrar como se comportavam as famílias na época quando o assunto era a lesbianidade. Durante toda a obra ele busca mostrar vários temas ligados à vida da comunidade LGBTQIA+ que se faziam presentes no dia a dia. Ele mostra a ação da igreja, a conduta do guarda ao não proteger Mundiquinha Dourado. Todavia, ressalta a hostilização sofrida por ela na rua e depois a figura da imprensa a transformar-lhe em algo caricato, a fim de transformá-la num assunto cômico, quando aquilo é o mais absurdo sofrimento, pois ela foi impedida de sair de casa, temendo a violência na rua, o que também era frequente aos gays masculinos, lésbicas e travestis.

## CONCLUSÃO

Na análise da obra foi possível verificar que o autor inseriu temas recorrentes na sociedade da época, como: a inserção da mulher no mercado de trabalho, a obsessão amorosa, omissão do Estado no que diz respeito à comunidade LGBTQIA+, a religiosidade é também debatida na narrativa, inclusive mostrou como a igreja se relaciona com o tema lesbianidade. É inserida também a imprensa, pois sabemos que esta, por muitos anos, estigmatizou e estereotipou gays e lésbicas, disseminou o preconceito de forma absurda, causando abjeção a



---

esses sujeitos e os colocando à margem da sociedade. Por sua vez, ainda que não apresentados no corpo do artigo, vale ressaltar que inúmeros periódicos como *Snob*, *Lampião da Esquina*, *Coluna do Meio* e *Okeizinho* serviram de contraponto à estereotipia e estigmatização dos corpos gays e lésbicos dos anos 1960 a 1980 (PÉRET, 2012).

O autor também conseguiu mostrar que a sexualidade muitas vezes se inicia na escola, pois em se tratando da protagonista, ela conheceu sua amada Malu no Liceu Maranhense. Na escola, tais sujeitos, têm contato com pessoas da mesma faixa etária, entre as meninas a afetividade é vista como normal uma certa aproximação; já com os meninos, o homem não pode ter tanto contato físico com outro homem, pois já caracteriza interesse homoafetivo, neles as demonstrações de carinho são raras quase zero. Dessa forma, Montello trouxe a configuração de uma família cisheteropatriarcal e cristã católica. A mulher dentro dessa configuração, tem que se casar, procriar e viver submissa ao marido, mas Ariana rompe com esse padrão ao mostrar independência e empoderamento, ela uma mulher que estuda, dirige, trabalha e teve a coragem de fugir de dois casamentos, por não aceitar a heterossexualidade compulsória, nem ser submissa ao homem e também por sua orientação sexual.

Durante a narrativa, evidenciou-se que esse amor cultivado por Ariana é platônico, a amiga Malu, não compartilha desse sentimento. Malu, muitas vezes não compreendia tamanha obsessão da amiga em estar sempre ao seu lado. Com isso, Ariana planeja um crime passionai, típico de relacionamentos abusivos. A obra finaliza com Malu casando com João Emílio, que vem a ser irmão de Ariana, isso demonstra que a amiga é heterossexual, Ariana, por sua vez, cai em desespero, terminando por viver sozinha.

Outro tema suscitado pelo autor é a “estética lésbica”, isto é, o visual masculinizado. Construiu-se um estereotipo da mulher lésbica, baseado na figura masculina, cabelos curtos, vestimentas masculinizadas, entonação da voz, modo de andar e outros.

Portanto, Josué Montello, em sua obra, abordou todos esses temas no contexto maranhense na metade da década de 1990, na Ilha de São Luís, sociedade ultraconservadora. Buscou com isso, mostrar como essa sociedade heterocentrada via os homossexuais, como o Estado não protegia os gays e as lésbicas, que a mulher começava a ocupar o seu lugar no mercado de trabalho, mas com o aval do masculino. No romance *Uma sombra na parede*, foi mostrado, de forma política, como as mulheres eram tratadas e como o autor gostaria obviamente de vê-las representadas, inclusive, tirou a mulher lésbica da opressão causada pela heteronormatividade vigente até os dias atuais.



---

## Referências bibliográficas

ACADEMIA BRASILEIRA DE LETRAS. *Biografia*. Disponível em: <<https://www.academia.org.br/academicos/josue-montello/biografia>>. Acesso em 07 nov. 2022.

ALMEIDA, Ana Laura; SOARES, Rosângela Rodrigues. Narrativas de mulheres lésbicas sobre as vivências no cotidiano e no período escolar. *Revista Estudos Feministas, Florianópolis*, n. 29, v. 1, p. 1-14, jan. 2021.

BAWIN-LEGROS, Bernadette. *Familles, mariage, divorce*, Liège: Pierre Margada, 1998.

BEAUVOIR, Simone de. *O Segundo Sexo*. v.I, II. Trad. Sérgio Milliet. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

BOURDIEU, Pierre. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kühner. 4. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

DORNELLES, Priscila Gomes; POCAHY, Fernando. Um corpo entre o gênero e a sexualidade: notas sobre educação e abjeção. *Instrumento: R. Est. Pesq. Educ. Juiz de Fora*, v. 12, n. 2, jul./dez. 2010.

CICCONETTI, Josefina Raquel; MAGALHÃES, Valéria Barbosa de. Banheiros públicos como espaços de regulação cotidiana dos gêneros: entrevistas com mulheres lésbicas. *Cadernos Ceru, São Paulo*, n. 30, v. 2, p. 102-123, dez. 2019.

FOUCAULT, Michel. *A Microfísica do Poder*. 23. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2007.

GERSTENBERGER, Erhard. Sexualidade, homossexualismo e convivência. *Estudos Teológicos, São Leopoldo*: n. 39, v. 1, p. 5-26, set. 1999.

LEVOUNIS, Petros; DRESCHER, Jack; BARBER, Mary. *O Livro de Casos Clínicos GLBT*. Porto Alegre: Artmed, 2014.

MONTELLO, Josué. *Uma sombra na parede*. 3. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1995.

MOTT, Luiz. *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado aberto, 1987.

NATIVIDADE, Marcelo. Homossexualidade masculina e experiência religiosa pentecostal. In.: HEILBORN, Maria Luiza; DUARTE, Luis Fernando; PEIXOTO, Clarice; LINS DE BARROS, Myriam Moraes. (Orgs.) *Sexualidade, Família e Ethos Religioso*. Rio de Janeiro: Garamond Universitária, 2005, p. 247-272.

NUNES, Virgínia de Santana Cordolino. Educação não combina com violência: uma breve reflexão sobre violência lesbofóbica no contexto universitário. *Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero*, Rio Grande do Sul: UFSC, n. 7, p. 1-12, maio. 2014.

PERES, William Siqueira. "Transfobias, lesbofobias e homofobias invisíveis: o que a escola tem com isso?". *InterMeio: Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação*. Campo Grande, UFMS: n. 17 v. 34, p. 154-176, jul/dez. 2011.

PÉRET, Flávia. *Imprensa gay no Brasil: entre a militância e o consumo*. São Paulo: PubliFolha, 2012.

PINHO, Alice Agnes Spíndola Mota; SILVA, Andréia Fernandes da; GASPARETTO NETO, Zeninho Luiz. Webjornalismo e construção de sentidos: uma análise das notícias sobre a população lgbt no g1 tocantins. *Revista Observatório*, Palmas, n. 6, v. 6, p. 1-27, out. 2020.

RIBEIRO, Emanuela Sousa. *Igreja Católica e Modernidade no Maranhão, 1889 - 1922*. 2003. 181 f. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2003.

SARDENBERG, Cecília. Conceituando "Empoderamento" na perspectiva feminista. Transcrição revisada de comunicação oral apresentada ao I Seminário Internacional: trilhas do empoderamento de mulheres. *MEIM/UFBA*, Salvador, jun. 2006. Disponível em: <<https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6848/1/Conceituando%20Empoderamento%20na%20Perspectiva%20Feminista.pdf>>. Acesso em 01 de nov. 2022.

SILVA, Luiz Inácio Lula da. *Lei Maria da Penha de nº 11.340, de 7 de agosto de 2006*. 2006. Disponível em: <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2004-2006/2006/lei/l11340.htm)>. Acesso em 07 jan. 2022.



SOUZA, Tânia Lara Marcelino; GONÇALVES, Aline Najara da Silva. Lésbica futurista, sapatona convicta: da abjeção ao ser político. *Revista Discentis*, Irecê: n. 8, v.1, p. 27-36, jan. 2022.

STORNILO, Ivo. *Bíblia Sagrada – Edição Pastoral*. 43. impr. São Paulo: Paulus, 2001.

SWIDLER, Arlene. *Homosexuality and World Religions*. Valley Forge: Trinity Press Internacional, 1993.

TOURAINÉ, Alain. *Um novo paradigma: para compreender o mundo de hoje*. Petrópolis: Vozes, 2006.

TREVISAN, João Silvério. *Devassos no Paraíso: A homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. 4. ed. revisada e ampliada. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.

Recebido em 17/09/2022

Aceito em 18/10/2022

# A Imaginação Lésbica em quatro poetas contemporâneas: uma leitura de Helena Zelic, Anna Luxo, Luana Claro e Maria Isabel Iorio

## The Lesbian Imagination in four contemporary poets: a reading of Helena Zelic, Anna Luxo, Luana Claro e Maria Isabel Iorio

Monalisa Almeida Cesetti Gomyde<sup>1</sup>

---

RESUMO: No presente artigo, são identificados alguns elementos da poética lésbica contemporânea brasileira a partir de uma breve leitura de quatro poetas: Helena Zelic, Anna Luxo, Luana Claro e Maria Isabel Iorio. Para tal, é utilizada a *prática da imaginação lésbica* (GOMYDE, 2022) como método de leitura, ancorada nas perspectivas de Adrienne Rich (1980) e Monique Wittig (1992) acerca da existência lésbica e sua potência política e poética.

ABSTRACT: This article identifies some elements of contemporary Brazilian lesbian poetics from a brief reading of four poets: Helena Zelic, Anna Luxo, Luana Claro and Maria Isabel Iorio. For this, *the practice of lesbian imagination* is used as a method of reading, anchored in the perspectives of Adrienne Rich (1980) and Monique Wittig (1992) on lesbian existence and its political and poetic potency.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura lésbica; Estudos Feministas; Poesia contemporânea; Imaginação Lésbica.

KEYWORDS: Lesbian literature; Feminist Studies; Contemporary Poetry; Lesbian Imagination.

---

<sup>1</sup>Bacharela em Estudos Literários pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), mestra em Estudos de Literatura pela Universidade Federal de São Carlos (UFSCAR) e mestranda em Política de las Mujeres pela Universitat de Barcelona (UB).



---

## INTRODUÇÃO

Nos últimos anos houve um aumento visível no número de publicações de poetisas mulheres. Começo esse artigo, no entanto, apontando que há aí uma redundância: gostaria de simplesmente escrever “poetas” e que ficasse óbvio que falo de mulheres escritoras. Ainda não chegamos lá, mas creio que nos aproximamos. Simultaneamente, observamos uma guinada conservadora e, muitas vezes, descaradamente fascista, da grande política masculina e de suas instituições de poder, que avança sobre todas e todos. Se esse momento político começa com um golpe carregado de misoginia contra a primeira presidenta democraticamente eleita Dilma Rousseff, há de se notar que as mulheres brasileiras continuaram a tecer com ainda mais beleza e empenho a política relacional do cotidiano, das pequenas grandes coisas, que emerge na literatura em uma estética de liberdade e palavra feminina que, por sua vez, nos convida a um câmbio ético similar.

As auto publicações, publicações independentes, pequenas editoras e a rede de financiamentos coletivos entre artistas demonstram um ímpeto coletivo contra o silêncio e, nesse movimento, escritoras e leitoras tornam-se protagonistas na criação de comunidades literárias que escapam e superam os limites do mercado editorial. Nesse cenário, destaco a prolífica força da poesia lésbica contemporânea e hipotetizo que tais criações expressam de maneira marcante e inegável a força da voz feminina que não pode e não será calada nem cerceada uma vez mais.

No presente artigo, discorrerei acerca de alguns elementos que identifico na poética lésbica contemporânea brasileira através de uma breve leitura das obras *A libertação de Laura* (2021), de Helena Zelic, *Vinte anos para descobrir minha Vagina* (2022), de Anna Luxo, *Construção* (2020), de Luana Claro, e *Aos outros só atiro meu corpo* (2019) de Maria Isabel Iorio. É uma fortuita coincidência que os anos de

publicação se elenquem cronologicamente, mas, em vista dela, podemos notar com alegria a linha de continuidade temporal: as vozes e palavras das mulheres nos embalam e guiam através das crises econômicas, políticas e de saúde pública, quase como uma espécie de lembrete de que há outras formas de estar no mundo além dos modelos e paradigmas patriarcais que resultaram na crise civilizatória atual.

## A prática da imaginação lésbica

No começo dos anos 1980, Elaine Showalter publica seu artigo, agora já clássico, “A crítica feminista na zona selvagem” (1981/1994). Para além do valioso registro da produção teórica e crítica feminista anglófona e francófona nos campos dos estudos literários até o momento da publicação, a autora oferece uma organização geral dos aspectos que essas teorias e críticas tomam. Nesse esforço, ela classifica duas tendências principais: a “crítica feminista”, ou “leitura feminista”, na qual pesquisadoras revisitam o cânone masculino, analisando as representações das mulheres em tais obras, no sentido de “retificar uma injustiça” (SHOWALTER, 1994, p. 28); e a “ginocrítica”, na qual pesquisadoras buscam entender a “psicodinâmica da imaginação feminina” (SHOWALTER, 1994, p. 29), através da leitura de obras de autoria feminina e da reflexão acerca das escolhas estilísticas e temáticas das autoras e de como possuem uma genealogia literária feminina própria.

Tomo a organização de Elaine Showalter como base para pensar na localização de uma teoria literária lésbica que se dedique a ler autoras desde uma perspectiva de amor às mulheres, que vá além de considerar tais autoras e obras como meros objetos de análise e que, de fato, transcenda a divisão patriarcal entre



o sujeito do conhecimento e aquilo que seu olhar objetiva. É uma forma de leitura que opera por meio dos encontros fortuitos entre leitora e obra, entre leitora e escritora, entre leitora e ideias, formando, assim, uma teia feminina que, mediante às palavras de uma e outra, desponta em produções criativas, sejam de obras literárias ou de artigos como este, no qual minha leitura se afasta da ideia de crítica e se aproxima de algo como um abraço, ou, ao menos, da busca desse abraço. Assim, no centro da chamada ginocrítica, aloco o que nomeei como “prática da imaginação lésbica” (GOMYDE, 2022).

A teórica da literatura Marilyn R. Farwell discute o que seria uma imaginação especificamente lésbica em seu artigo *“Toward a definition of the lesbian literary imagination”* (1988). Nele, a pesquisadora defende que na cultura masculina a imaginação é pensada através de duas imagens principais, a do amante e a do andrógino, ambas profundamente patriarcais. A imaginação do amante é aquela na qual a mulher é colocada enquanto uma entidade desumanizada, utilizada pelo criador como matéria prima de seu trabalho, decididamente masculino, de criar. Já a imaginação do andrógino dá um passo além, agora o criador toma o feminino para si em uma espécie de deglutição dessa matéria amorfa, a qual apenas a capacidade criativa masculina dele será capaz de transformar em arte.

De pronto, aponto como tais ideias fazem parte de uma construção psíquica, cultural, social, política e econômica que emerge com a virada patriarcal (IRIGARAY, 1980), na qual tanto mulheres como a própria natureza e a vida são relegadas ao jugo masculino por meio de ondas de violência extrema (CAVIN, 1985) e da constituição de instituições mantenedoras do contrato sexual (PATEMAN, 1993). Elas operam um mecanismo de reversão (DALY, 1978), no qual a capacidade criativa feminina, de gerar vidas e de gerar cultura, é colonizada ou negada e nossa história obliterada em nome da manutenção da ficção patriarcal.

Não há espaço para a mulher poeta dentro desses paradigmas. É por tal motivo que tantas autoras se debateram em torno de um suposto paradoxo entre ser mulher e escritora, como se uma condição de existência negasse a outra. No entanto, obviamente, as mulheres são as grandes criadoras de vida, cultura e poesia, desde a primeira poeta registrada, a sacerdotisa suméria Enheduanna, até hoje. No século XX, acontece a grande explosão cultural do feminismo lésbico radical, no qual ideias originais, profundas e potentes, desfazem esse reverso patriarcal que nega a criatividade feminina por intermédio de propostas políticas e poéticas ousadas.

Marilyn R. Farwell centra seu artigo na contribuição de duas autoras, Adrienne Rich e Monique Wittig, que desenvolvem reflexões distintas, mas igualmente instigantes. Adrienne Rich (1979, 1986) propõe uma concepção da existência lésbica que escapa das definições patriarcais medicalizadoras, reconhecendo que o pensamento masculino patologiza e reduz o afeto entre mulheres a uma anormalidade. Segundo Rich (1980/2019), é estabelecido, dentro do patriarcado, um grande silêncio acerca da existência feminina, levando com que as mulheres habitem uma vida dupla, na qual a intensidade dos afetos entre mulheres é relegada ao silêncio. Diante de suas proposições, a partir dos ensaios e da poesia da autora, chegamos à ideia de que a lésbica quebra esse silêncio, constituindo, assim, a expressão mais contundente da criatividade feminina.

Já a segunda autora, Monique Wittig (1992/2005), traça uma outra rota. Para ela, a lésbica é a única que desafia as categorias do sexo, criadas e mantidas no regime político heterossexual: “só por existir, uma sociedade lésbica destrói o fato artificial (social) que constitui as mulheres como um ‘grupo natural’” (WITTIG, 2005,



---

p. 31)<sup>2</sup>. A autora desenvolve, no curso de seus ensaios, a ideia de que há um contrato social heterossexual feito entre homens, no qual as mulheres figuram como objeto de troca, sendo assim, tal Mulher<sup>3</sup> não passa de um construto social. Logo, a lésbica é a negação total dessa posição, pois, ao fugir do regime político heterossexual, ela escancara a artificialidade do contrato. Dessa forma, a lésbica insurge-se como a expressão da destruição das categorias de sexo. Assim, Monique Wittig convida-nos a repensar o mundo, colocando a lésbica em seu centro.

As visões das duas autoras apresentadas nos levam a pensar a imaginação desde a vida daquelas que (1) são fugitivas do regime político sexual (WITTIG, 1992), ou seja, também abandonam o simbólico masculino e seu mercado de trocas no qual só resta às mulheres ser o objeto de troca (IRIGARAY, 1980); (2) habitam o *continuum lésbico* (RICH, 1980), ou seja, o centro significante de suas poéticas são as relações primordiais entre mulheres. Essa é uma imaginação que não precisa objetificar, obliterar ou fagocitar o outro para criar, pelo contrário, ela sempre provém do núcleo dual do amor, da ponte relacional que conecta escritora e mundo.

A prática da imaginação lésbica, que adoto como método de leitura neste artigo, tenciona fluir da mesma maneira: a aproximação às obras é movida pela curiosidade e pelo assombro respeitoso, no qual ternura e zelo rígidos se entrelaçam na tentativa de entrar na dança com as autoras lidas. Ela estabelece dois cortes de leitura, de forma a mediar esse encontro, mas sem impor regras ou supor resultados, o horizonte precisa permanecer infinito.

---

<sup>2</sup> Tradução para a língua portuguesa de minha autoria: "(...) por su sola existencia una sociedad lesbiana destruye el hecho artificial (social) que constituye a las mujeres como un 'grupo natural'". (WITTIG, 2005, p. 31)

<sup>3</sup> Utilizo "Mulher" com letra maiúscula para referir-me à construção social patriarcal, diferente das mulheres reais, que podem quebrar esse construto, escapando do regime político heterossexual e abandonando as etiquetas da feminilidade, que se configuram em mecanismo de tortura material e simbólica.

O primeiro é o corte da diferença sexual enquanto significante inevitável, a partir do qual a leitora desmonta a metaficção patriarcal da neutralidade que, nas últimas duas décadas, voltou a ser alimentada, empurrando novamente as mulheres para o reino do *nonsense* e da indizibilidade crônica, isto é, do silêncio e da censura. Esse corte nos convida a fazer o movimento migratório para fora de um regime de sentidos patriarcal, nos abrindo para a possibilidade de uma relação com o real especificamente feminina e passível de ser expressa linguisticamente.

O segundo é o corte da fidelidade à própria voz feminina, completamente ancorado no sentir da leitora. Considerando o extenso processo de socialização feminina a que todas as mulheres passam em diversos níveis ao longo de nossas vidas e que o saber acadêmico continua a ser amplamente patriarcal, sigo o conselho da filósofa María Zambrano, que defende a primazia do sentir, daquilo que pulsa e nos move a pensar, atuar e agir no mundo (1989). Para entendermos esse sentir basta pensar na primeira leitura da obra a qual escolhemos nos dedicar a estudar e no que aquela leitura evocou, nas reverberações de deslumbramento, espanto, reconhecimento, apaixonamento, repulsa, enlevo e beleza que ela nos suscitou. Recupero esse sentir originário como lupa e peneira para manter-me fiel a quem sou enquanto mulher e lésbica e às autoras que leio, de forma a escapar dos desencontros e confusões que o simbólico masculino impõe sobre as vozes femininas.

Com esse mapa em mãos, começo a dança.

## **Recuperar as memórias, inventar os caminhos**

Ao abrirmos *A libertação de Laura*, obra de Helena Zelic, publicada pela Ed. Macondo em 2021, nos deparamos com negativos fotográficos. Desde o começo,



através da imagem, a autora nos desloca para um mundo de memórias inexatas, de um certo mistério do passado composto pela angústia da falta de pistas, do desaparecimento dos registros, da certeza da velhice e da morte, que consigo leva as últimas recordações embora. Descobriremos o que move esse passo rumo ao passado apenas nas páginas finais do livro, quando ela nos explica que a busca por Laura Habuki começou em 2018, e Laura é a musa de uma canção.

No entanto, muito antes das páginas finais, já somos carregadas por muitas Lauras, Helenas, Marias, Leilas e Anas e pela voz de uma rememorada Doris Day que canta sobre um amor secreto. Enquanto a avó se torna “cada vez menor” (ZELIC, 2021, p. 22), nos ciclos do tempo que a envolvem, a “coincidência arranjada” (ZELIC, 2021, p. 22) aumenta e aumenta em poemas que recuperam a genealogia feminina da autora em um emaranhado poético que aos poucos se revela como uma tessitura cuidadosa feita por mãos amorosas e consequentemente a avó, assim como todas as mulheres evocadas, tornam-se novamente gigantes.

Assim, parece-me que tudo começa com a voz dessa pequena gigantesca avó, com uma canção fragmentada e com, finalmente, Laura invadindo os sonhos da autora. No poema “travessia” o encontro é narrado: “laura habuki uma mulher linda/ o pescoço longo cheio de guelras/ e com os gestos das mãos clamava/ suba venha comigo” (ZELIC, 2021, p. 27). E só consigo pensar, posso subir também? Helena Zelic gentilmente nos deixa ir com elas e participar da litania de um secreto amor, agora expresso em poesia.

Em tempos de esquecimento forçado e de um revisionismo histórico cruel que visa apagar a história sangrenta que constrói a terra *brasilis* e, assim, também apagar a beleza que resiste a tal violência, não é de surpreender que seja uma poeta lésbica aquela que, por meio de uma forma de contar que se aproxima daquilo que a inspira, a canção, quem nos pegue pela mão e mostre que de uma

em uma podemos muitas coisas salvar. Mas isso não é feito com pretensões totalizadoras, é por meio da atenção ao detalhe da vida de quem está perto e na legitimidade da experiência pessoal afetuosa que Helena Zelic universaliza, sem perder sua subjetividade, o desejo por recuperar e guardar com esmero a memória.

Assim, faz uma história vivente (MARTINENGO, MINGUZZI, SANTINI, TAVERNINI, 2011), na qual abre espaço dentro de si para que habitem outras, isto é, vivifica tudo do passado que toca, ensinando que o sussurro de uma velha canção em voz de mulher pode ser o suficiente para libertar Lauras, Anas, Marias e Helenas. O amor secreto que esse ato paradoxalmente singular, mas tão cheio de gentes e nomes, torna visível é o amor de Helena por outras mulheres, “daí cresci/ e dei de amar mulheres” (ZELIC, 2021, p. 25), ela revela, mas não só. A poética lésbica que enxergo nessa obra vai além, ela recupera os ecos de todos os amores de tantas mulheres e de possibilidades inusitadas, mas totalmente verídicas, de que no passado de nossa genealogia feminina outras como nós tenham existido. No poema “a pergunta é”, a eu-lírica questiona: “o que vive do passado no corpo que habitamos?” (ZELIC, 2021, p. 57) Com certeza, ainda vive toda a poesia de todas que vieram antes de nós, e graças a Helena que nos mostra como alcançá-la.

## O prazer feminino no centro do mundo

No penúltimo poema de seu recente livro, *Vinte anos para descobrir a minha vagina*, publicado pela Ed. Urutau em 2022, Anna Luxo proclama: “amar à vulva como a ti mesma” (LUXO, 2022, p. 71). O verso de ares bíblicos é de tamanha amplitude que parece englobar todo o cômodo onde estou enquanto o leio. Há quantos séculos mulheres são levadas a enojar suas vulvas e odiar a si mesmas?



---

Ou, então, a nos dissociarmos de nossos corpos, em uma cisão patriarcal da alma e do corpo tão profunda que muitas de nós passam a ver o próprio corpo, isto é, a si mesmas, como ferramenta falha, objeto, espólio indesejado? Anna Luxo diz um basta e toma um tom pedagógico que, penso eu, naturalmente, vem de uma lésbica: a radicalidade desse autoamor é inerentemente lésbica se considerarmos que amar mulheres também nos ensina e, de certa forma, nos exige, amar a nós mesmas.

“O prazer feminino é mais importante do que a república” (GARRETAS, 2014, n.p), assim a pensadora feminista Maria-Milagros Rivera Garretas nomeia o seminário que apresentou em 2014. Esse é o tipo de frase poderosa em força simbólica, mas que se desvela aos poucos. Ela nos explica que república remonta à coisa pública, a mesma coisa pública sobre a qual escreve Carole Pateman: uma organização social ancorada em um contrato sexual entre homens, no qual a igualdade entre eles depende da existência subordinada das mulheres (1993). A organização da república só considera o prazer masculino, prazer que, bem sabemos, se revela sádico e necrófilo e que explode no grande campo político na forma de governos de morte.

Toda a enormidade da coisa pública, dos poderes, instituições e nações repousa sobre o tabu do prazer feminino extirpado em práticas como a mutilação genital feminina, interdito pelas grandes religiões monoteístas patriarcais, pervertido pela pornografia masculina. E assim, a alegria e o prazer femininos são feitos parecer pequenos, irrelevantes e, até mesmo, inexistentes. Desfaça-se o tabu e as cortinas caem. O mundo se reorganiza em possibilidades de liberdade.

Anna Luxo caminha, às vezes decididamente, às vezes incerta e titubeante, pelos corredores desse tabu, revela a dor e o fel em poemas como “vaginismo”, no qual nos alerta:

é preciso fazer constantes reflexões sobre as nossas bucetas  
um dedo não é capaz de entrar sempre que quiserem  
nem os exames ginecológicos podem identificar toda a repulsa que  
sentimos e guardamos

muito  
no canal vaginal  
se fôssemos como intrusos  
não demoraria pra fecharem os músculos  
o ventre entende como defesa pessoal  
e aqui se apresenta como doenças patriarcais

não esquecer de sempre desconfiar das doenças femininas

os séculos vinte e um  
vinte e um séculos recebendo categorias de doenças mal explicadas  
eu ainda estou desconfiando de que tenha sido enganada  
não havia isso antes aqui  
antes de terem inventado  
assusta quando dizem que são psicossomáticas as coisas  
as mulheres nunca serão curadas se na verdade nunca estiverem  
doentes

doentes da forma errada

a destruição do corpo vem de outro lado  
vem de fora pra dentro  
e o corpo todo. o buraco imenso. se cuidam fazendo força  
(LUXO, 2022, p.52)

Desfazendo os mitos patriarcais que alocam o mal e a culpa dentro do corpo feminino desde Eva, a poeta aponta que o ataque vem de fora e que aquilo que chamaram de doença feminina pode muito bem ser defesa pessoal. Ela se recusa a ser obtusa, e em uma sequência de poemas curtos afirma que a linguagem do amor não pode ser neutra e não pode ser bélica (LUXO, 2022, p. 49-50), dessa forma preparando caleidoscopicamente a leitora para que cresçamos



---

junto com ela e entendamos que o que é feito conosco não nos define, mas, sim, o que, junto com nossas amigas e amantes, decidimos curar e viver.

A organização do livro evoca uma espécie de romance de formação que recusa a rigidez e a solidão do romance e se apresenta em uma coleção de poesias que balançam entre a dureza e a ternura. Ao longo das seções “*niñas com vaginas*”, “*adolescentes meninas com vaginas*” e “*jovens adultas com vaginas*” refazem um *coming of age* sem pudores e fiel à experiência vivida feminina. E se há muita dor, denúncia e barulho é por que são essas coisas que se avolumam ao redor do límpido e pulsante centro de amor e prazer femininos que aparece em versos singelos, como o que conta um lembrar do cheiro das meninas no poema “*pequena lésbica*”, ou em versos acalentadores de uma escrita confessional com estética adolescente, como no poema “*agora a gente fala a mesma língua*”, no qual lemos: “*dividimos a cama, o sono e nossos sonhos/ dividimos nosso primeiro beijo/ uma com a outra/ tempo depois/ e aquela sensação/ que estremece o colo do útero e o coração*” (LUXO, 2022, p. 35).

Uma “*sabedoria monstruosa*” (LUXO, 2022, p. 37) é o nome de um dos poemas e vejo nele a nomeação do desvelamento do tabu. Depois de ler *Vinte anos para descobrir a minha vagina*, creio que a autora conseguiu tirar os monstros do buraco do interdito, mordeu a maçã e viu que, de fato, essa é uma sabedoria de mulher que agora ela recupera e compartilha em poesia.

## O retorno da semântica de mulher

Há uma economia da linguagem e, também, uma história: dizem por aí nas cátedras de letras que há um pai da linguística, Ferdinand de Saussure, e quem seria a mãe? Talvez a linguística, de fato, só tenha pai. Mas a língua, não, a língua

sempre será materna. A conexão entre a materialidade e a origem da vida permanece implícita no uso corrente da expressão “língua materna” para se referir à língua nacional que alguma pessoa fala. Está aí encoberta uma outra verdade, de que tal língua é materna não por conta da nação, mas, sim, porque foi aprendida de uma mãe, ou quem ocupe esse lugar, mas quase sempre uma mãe (MURARO, 1994).

A psicanalista e linguista Luce Irigaray narra como parte essencial da virada patriarcal se deu justamente com o desaparecimento de “Ela”, transformada agora em um “Não-Ele”. A autora ressalta que, apesar das tentativas de tergiversação, “a distribuição dos gêneros gramaticais é baseada na semântica, assim possui um sentido relacionado às nossas experiências corporais e sensoriais” (IRIGARAY, 1993, p. 20)<sup>4</sup>. O nível da redução patriarcal do valor das mulheres e do feminino é tamanho que as nossas realidades, nossa experiência vivida, são tornadas indizíveis dentro da (des)ordem simbólica vigente. Quando “Ela” é obliterada, também o é a inteligibilidade da experiência feminina. A ligação entre palavra e vida é rompida, a língua materna é cerceada e nossa relação primordial com as palavras torna-se um apanhado de lacunas e silêncios claustrofóbicos.

Em uma sequência de oito poemas, nomeados apenas com numerais romanos de I a VIII, a poeta Luana Claro traz essas lacunas, que gritam em sua falta. Todos os poemas começam com variações do seguinte verso de abertura: “Seu nome é \_\_\_\_\_” (CLARO, 2019, p. 85-92) e ao final vemos uma amálgama de fotos 3x4 de mulheres, todas com os rostos rabiscados. Quem serão? A poeta subverte a censura e do vazio conclama uma horda de mulheres: somos todas nós. Em outros poemas somos surpreendidas por um corte brusco e informadas que o

---

<sup>4</sup> Tradução para a língua portuguesa de minha autoria: “the distribution of grammatical gender is based on semantics, that it has a meaning related to our corporeal and sensory experience, (...)” (IRIGARAY, 1993, p.20)



---

texto foi censurado pela *república do brasil*. E é assim que ao longo de sua obra ela realiza uma rigorosa exploração da palavra, culminando no que considero a recuperação do elo perdido entre a linguagem e ser mulher. Essa recuperação não é novidade, a vemos surgir de novo e de novo em obras que desvelam um simbólico feminino livre, mas a cada vez que surge é como um respiro.

Em sua segunda obra, *Construção*, publicada pela Ed. Urutau, em 2020, Luana Claro retorna com uma abundância de poemas que nunca se tornam excessivos. Todas as seções revelam um encontro único com a palavra e, depois de todo esse caminhar, o último verso do último poema ainda diz: “há uma nova língua por inventar” (CLARO, 2020, p.128). Em um dos poemas das seções iniciais, ela lindamente escreve sobre essa busca incessante por sentido e dizibilidade em versos que já evocam a ligação entre materialidade e palavra: “a linguagem me observa com olhos de corça/ tímida, prestes a me escapulir/ (...) não sou a primeira e nem serei a última a procurar por ela na cidade” (CLARO, 2020, p.21). No entanto, a epifania triunfal que culmina neste retorno à semântica de mulher aparecerá em uma das seções finais:

urgente  
foi encontrando o corpo da palavra  
a despeito dos poucos vestígios  
foi assassinada com  
facadas  
decapitada  
baleada na cabeça  
morta a pauladas  
(eis algumas das formas  
utilizadas nos dois últimos meses  
deste ano ou daquele)  
o corpo da palavra é um forte  
determinante de sua narrativa  
portanto cuidado ao manipulá-lo  
e entretanto todo cuidado do mundo

é ainda pouco  
o corpo da palavra  
era frequentemente visto  
em cozinhas e lavanderias  
quando ainda tinha vida  
o corpo da palavra  
foi visto esfregando o chão  
na última quarta  
foi visto estendendo seus pulsos  
para que seus filhos os cortassem  
na última quarta

quando o corpo da palavra  
foi encontrado  
estenderam sobre ele lençol branco  
a despeito dos protocolos  
na última quarta  
quando estendia roupas no varal  
lá estava o lençol branco  
a já obscurecer sua figura ao vento  
(CLARO, 2020, p.94-95)

Sinto que a poeta se recusa a nos deixar confortáveis demais, ela retoma a origem materna da palavra e a ligação entre o corpo das mulheres e corpo das palavras, as finas e grossas linhas de uma tessitura ancestral, por vezes quase rota e muito esgarçada, de maneira brutal: prestando testemunho ao que fizeram e fazem com uma e outra, mulher e palavra. O poema torna-se ainda mais interessante se fundirmos denotação e conotação, nos recusando a tomar como metáfora as imagens evocadas, e, por sua vez, enxergando a ligação metonímica entre palavra e mulher. O canto doce do amor lésbico aparecerá em outros poemas, como o belíssimo “duas meninas”, mas algo me impele a reforçar que há poética lésbica mesmo quando a temática não é o relacionamento amoroso *per se*.

A potência e a beleza de *Construção* repousavam em uma fidelidade sem limites às mulheres (e às palavras), que clama falar de tudo que lhe chega e toca, e,



de tal maneira, acaba por tornar “Ela” inteira novamente, não mais um negativo do homem. Considero esse movimento de extrema urgência, pois é o corpo das mulheres aquele que morre diariamente em mais um feminicídio e é o corpo da palavra aquele que desaparece em meio à caótica diluição do referente nas feias linguagens do patriarcado avançado. A poética lésbica de Luana Claro dá espaço, nome e lugar para que nada disso seja esquecido ou negado.

## Rindo na cara deles

Não foi por acaso que Hélène Cixous nomeou seu, agora clássico, ensaio acerca da literatura feminina como “O riso da Medusa” (1975). Das três irmãs Górgonas, sempre descritas como monstros, Medusa é a mais famosa. Muito se escreveu sobre sua morte nas mãos do herói Perseu, mas sua história soa familiar para nós mulheres: ela fora transformada em monstro por Athena (a eterna filha do pai), após ser estuprada por Poseidon, ou seja, ainda que vítima do crime, foi a detentora da culpa. Surge, então, o ser mitológico, que assusta com sua cabeleira de serpentes e que transforma quem ousa olhá-la em pedra.

Porém, alguns milênios depois, Hélène Cixous nos estimula a ousar olhar diretamente para ela: “Ela não é mortífera<sup>5</sup>. Ela é bela e ri.” (CIXOUS, 1975/2017, p. 143). O riso de Medusa é um riso de liberdade, um riso de escárnio em relação àqueles que se julgam maiores e mais poderosos, é o riso da mulher que sabe, o

---

<sup>5</sup> Alterei a palavra “mortal”, adotada pela tradutora, pela palavra “mortífera”, pois considero um equívoco de tradução o uso da primeira. Na versão em inglês do texto, traduzida por Paula Cohen e Keith Cohen, também é usado “deadly” e não “mortal”. No original em francês, a autora utiliza “mortelle”, que carrega uma certa ambiguidade, pode ser tanto aquela que é mortal, isto é, capaz de morrer, ou aquela que é letal, que causa a morte. Por não conseguirmos manter essa ambiguidade nem no inglês, nem no português, há de se fazer uma escolha. Considerando que a Medusa é um monstro mitológico de fato letal, opto por esse sentido, assim, para as mulheres ela não é letal e ri.

riso que desvela verdades, prelúdio da quebra de um silêncio imposto. A escritora Margaret Atwood nos ajuda a completar essa reflexão:

"Por que os homens se sentem ameaçados pelas mulheres?" Eu perguntei a um amigo meu. (...) "Eu quero dizer", eu disse, "os homens são maiores, na maioria das vezes, eles podem correr mais rápido, estrangulam melhor, e eles têm em média muito mais dinheiro e poder". "Eles têm medo de que as mulheres riem deles", disse ele. "De que rebaixem seu ponto de vista". Depois perguntei a algumas alunas em um seminário de poesia que estava dando, "Por que as mulheres se sentem ameaçadas pelos homens"? "Elas têm medo de serem assassinadas", disseram elas. (ATWOOD, 1982, p. 358)<sup>6</sup>

Por que tanto medo de uma simples risada? Talvez por essa força desveladora sobre a qual escreve Hélène Cixous. E, obviamente, que a risada estridente, quase sardônica, mas, acima de tudo, brilhantemente lúcida, aparece na poética lésbica contemporânea. A encontrei em *Aos outros só atiro meu corpo*, obra de Maria Isabel Iorio, publicada em 2019. Uma das seções de seu livro parece descrever o que essa risada atinge: na seção "a liberação do colapso" (IORIO, 2019, p. 112) a autora irrompe em um humor miúdo, o tipo de alívio cômico só permitido a quem esteve nas trincheiras, como quando a poeta escreve: "Uma mesa de mulheres comendo/ frango à passarinho em outubro. / Combinam de armar uma pelada e até aí/ poderia ser uma mesa de homens/ muito machos e os caralhos mas/ contamos dos nossos estupros." (IORIO, 2019, p. 117) E, então, eu brindo a elas e a risada substitui uma lágrima.

---

<sup>6</sup> Tradução para a língua portuguesa de minha autoria: "Why do men feel threatened by women?" I asked a male friend of mine. (...) "I mean," I said, "men are bigger, most of the time, they can run faster, strangle better, and they have on the average a lot more money and power." "They're afraid women will laugh at them," he said. "Undercut their world view." Then I asked some women students in a quickie poetry seminar I was giving, "Why do women feel threatened by men?" "They're afraid of being killed," they said." (ATWOOD, 1982, p. 358).



Ou, então, a risada aparece no descaso com o protocolar, como quando a poeta adota a técnica de blackout poetry para transformar um manual de regras de segurança no trabalho em uma poesia visual que traz textos fragmentários como: “(...) Faça tudo quando não souber e tiver dúvida” (IORIO, 2019, p. 79). Esse movimento recupera o inusitado, quebra a banalidade e revela o absurdo de um mundo que padece de (des)ordem simbólica patriarcal. O poema “Um quadro pode ficar anos pendurado, sem cair” faz isso com maestria:

Os furacões não são do homem. Os furacões têm nomes.  
De mulher.

Katrina, Sandy, Wilma, Patrícia, Irma.

O objetivo ao utilizar nomes humanos a esses eventos é o de facilitar a compreensão do público. Números ou termos técnicos poderiam dificultar a transmissão da mensagem.

Nomes comuns e simples facilitam a divulgação dos alertas, evitando, assim, confusões na população.

O chefe do programa de ciclones tropicais da Organização Meteorológica Mundial atribui a nomeação de tempestades com nomes de mulheres aos militares americanos, durante a segunda Guerra Mundial.

Explica que eles preferiam escolher nomes de suas namoradas, esposas ou mães.

O importante é ser um nome do qual as pessoas possam se lembrar e se identificar.

Depois, passaram a nomear com nomes masculinos, também. Mas os furacões femininos mataram quase 3 vezes mais que os masculinos.

Os cientistas explicam que os furacões com nomes de mulheres tendem a ser menos levados a sério, como se representassem menos perigo devido ao nome feminino.

O primeiro furacão registrado com nome feminino, e sem relação com santos católicos, foi “Maria”. Maria é meu primeiro nome.

Eu sou uma voz, aqui, diante de vocês, sem corpo. Os homens têm medo de mim.

Essas mulheres me conhecem.

A maioria dos furacões que nascem perigosos no Atlântico morrem antes de atingir alguma superfície terrestre. Os furacões de categoria 5, a última e pior escala, não são frequentes. E apesar de serem destrutivos, são frágeis. Porque é necessário uma série de fatores ideais para que elas mantenham sua força.  
(IORIO, 2019, p. 150-151)

Imagine Medusa a rir daqueles pegos por um furacão que consideraram menor por ter como nome Maria ou Patrícia. Não temem o furacão suficientemente, mas temem a mulher real que carrega semelhante nome, talvez por ela ser poeta. O registro completamente avesso ao que imaginamos ao pensar em poesia, aumenta a tensão que finalmente é dispersada nas últimas linhas. Tensão essa que explode em gozo e risada no poema “É uma luta”, que, a meu ver, traz o labor e o dom de poetar da autora nas cores mais intensas, resalto a segunda estrofe: “Quando damos, nos lábios, as demoras;/ descanso das línguas sujas dos outros, e, sem morte, / fazemos um discurso lambido pela/ Assembleia das melhores cavidades.” (IORIO, 2019, p. 70). Aqui vê-se o nome das grandes mesquinhas políticas revirados na risada do seu ridículo e transpostos, desde um jogo linguístico úmido e lésbico, em um poema sobre a política primária, a política dos corpos e do amor. Maria Isabel elucida de uma vez por todas: a segunda é a que mais importa.



## Considerações finais

Comecei a escrita deste artigo aberta a ser surpreendida pelas autoras elegidas em amor: são livros que li e amei, não os busquei, todos chegaram a mim por serem escritos por amigas e conhecidas, ou indicados por amigas e conhecidas. Também nisso há algo de especial, em um mundo verborrágico, porém carente de simbólico feminino livre. Há tanto barulho, reclames por atenção, que velhas rotas para um livro chegar até as nossas mãos tornam-se um respiro, no caso a rota são as correntes desse grande mar que é o continuum lésbico (RICH, 1980), local material e simbólico no qual habitam as mulheres em nossas conexões primárias femininas.

Considero todas as faces de poéticas lésbicas esboçadas aqui como profundamente vivas, portanto, mutáveis. Não são palavras em jogo com palavras em uma rede de negatividade e vazio apenas, mas, sim, palavras em uma dança com a vida, trazendo ao simbólico a singularidade da experiência lésbica no mundo, não como algo estanque e prescritivo, mas, justamente, o oposto, como origem, ponto de partida desde si que como horizonte tem o infinito. Com o auxílio do trabalho das palavras, as autoras fazem e refazem essa poética que busca na experiência feminina e lésbica o novo, o inusitado, o insuspeitado. São autoras que não tentam explicar tudo, tornar algo definitivo, elas nos trazem o mistério da experiência ainda fresco e nos convidam a entrar também nele. Espero ter conseguido dar alguns passos junto a elas e convidar mais amigas/amantes para a dança.

## Referências bibliográficas

ATWOOD, Margareth. *Writing the male character*. In: *Second Words: Selected Critical Prose 1960-1982*. Toronto: House of Anansi Press, 1982.

CAVIN, Susan. *Lesbian Origins*. San Francisco: Ism Press, 1985.

CIXOUS, Hélène. O riso da Medusa. In: BRANDÃO, I; CAVALCANTI, I & LIMA A.C. *Traduções da cultura: perspectivas críticas feministas (1970-2010)*. Florianópolis: Editora Mulheres/EdUFSC /EdUFAL, 2017, p. 129-155.

CLARO, Luana. *Construção*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2020.

DALY, Mary. *Gyn/Ecology: the metaethics of radical feminism*. Boston: Beacon Press, 1978.

GOMYDE, Monalisa Almeida Cesetti. *Rastros de imaginação lésbica: uma busca literária em "As Ondas", de Virginia Woolf e "Ara", de Ana Luísa Amaral*. (Dissertação de Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Literatura, Universidade Federal de São Carlos. São Carlos, 2022.

IORIO, Maria Isabel. *Aos outros só atiro meu corpo*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2019.

IRIGARAY, Luce. *Je, tu, nous: toward a culture of difference*. Trad. Alison Martin. New York: Routledge, 1993.

\_\_\_\_\_. When Our Lips Speak Together. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, v.6, n.1, p. 69-79, 1980. Disponível em: <<https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/493777>>. Acesso em 02 mai. 2022.

LUXO, Anna. *Vinte anos para descobrir minha vagina*. Bragança Paulista: Editora Urutau, 2022.

MARTINENGO, Marirì; MINGUZZI, Laura; SANTINI, Marina; TAVERNINI, Luciana. La práctica de la historia viviente: premisa esencial. *DUODA: estudios de la diferencia sexual*, n. 40, p. 62-64, 2011. Disponível em:



---

<<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3754777&orden=0&info=link>>. Acesso em 28 jul. 2022.

MURARO, Luisa. Fel. *El orden simbólico de la madre*. Trad. Maria-Milagros Rivera Garretas. Madrid: Horas y Horas, 1994.

PATEMAN, Carole. *O contrato sexual*. Trad. Marta Avancini. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1993.

RICH, Adrienne. *The dream of a Common Language*. New York: Norton & Company, 1978.

\_\_\_\_\_. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica & outros ensaios*. Tradução de Angélica Freitas. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.

SHOWALTER, Elaine. A crítica feminista no território selvagem. Tradução de Deise Amaral. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org). *Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994. p. 23-57.

WITTIG, Monique. El pensamiento heterosexual. In: \_\_\_\_\_. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Trad. Javier Sáez e Francisco Javier Vidarte. Barcelona: Editorial Egales, 2005.

ZAMBRANO, María. *Para una historia de la piedad. Aurora: papeles del Seminario María Zambrano*, n. 7, p. 103-107, 2005. Disponível em: <<https://www.raco.cat/index.php/Aurora/article/view/142862>>. Acesso em 28 jul. 2022.

ZELIC, Helena. *A libertação de Laura*. Juiz de Fora: Edições Macondo, 2021.

Recebido em 29/07/2022

Aceito em 07/12/2022

# Juventude e Lesbianidades: Armários e visibilidades no romance *Conectadas*, de Clara Alves

## Youth and Lesbianities: Closet and visibility in the novel *Conectadas*, by Clara Alves

Thamires Andrade Reiss<sup>1</sup>  
Daniela Aua<sup>2</sup>

---

**RESUMO:** Partindo do romance *Conectadas* (2019), de Clara Alves, abordamos a temática da lesbianidade na adolescência. Tal reflexão dialoga sobre os processos de esconder(-se) e assumir(-se) envolvidos no conceito de “armário” e sobre a influência dos encontros propiciados pela educação literária neste contexto. Por fim, discutimos a importância da visibilidade lésbica em produtos da cultura e ressaltamos a necessidade de obras como o romance *Conectadas* (2019), para o questionamento de padrões e estímulo a reflexões, em seus leitores e leitoras.

**ABSTRACT:** Starting from the novel *Conectadas* (2019), by Clara Alves, we approach the theme of lesbianity in adolescence. The reflection dialogues about the processes of hiding(oneself) and assuming(oneself) involved in the concept of “closet” and the place of the school in this context. Finally, we discuss the importance of lesbian visibility in cultural products, we emphasize the need for works like *Conectadas* (2019), to question standards and stimulate reflections in their readers.

**PALAVRAS-CHAVE:** Visibilidade lésbica; Juventude e lesbianidades; Armário; *Conectadas*; Relações de gênero.

**KEYWORDS:** Lesbian visibility, Youth and Lesbianities; Closet; *Conectadas*; Gender relations.

---

<sup>1</sup>Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos / UFSCar – PPGEd-So.

<sup>2</sup>Doutora e Mestra em Educação. Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de São Carlos / UFSCar – PPGEd-So.



---

O encontro com o romance *Conectadas* (2019), de Clara Alves, aconteceu nas investigações iniciais para a escrita da seleção de mestrado. Com interesse voltado para as temáticas gênero, educação e literatura juvenil, houve uma busca em livrarias, sites e blogs literários por livros brasileiros dirigidos ao público jovem que retratam protagonistas mulheres adolescentes e que foram publicados entre 2000 e 2020. O projeto de análise da representação da adolescência nos livros levantados ganhou outros contornos, e a pesquisa passou a ter foco em *best sellers*, como os selecionados como objeto da pesquisa desenvolvida e orientada pelas autoras, *Confissões de uma garota excluída, mal-amada e (um pouco) dramática* (2016)<sup>3</sup>, de Thalita Rebouças, e *Cinderela Pop* (2017)<sup>4</sup>, de Paula Pimenta.

Em meio a cerca de cinquenta livros encontrados naquele momento, *Conectadas* chamou a atenção por ser o único que apresenta como protagonista uma jovem na descoberta de sua sexualidade lésbica. E, nesse sentido, há uma ressalva sobre o uso do termo descoberta. Embora seja amplamente empregada, a palavra não expressa a complexidade do processo que vem se denominando. No lugar de descoberta, que se percebe a partir de um momento, dado ou acontecimento, defende-se então a noção de um processo de ponderação sobre o exercício do desejo e de uma sexualidade que não a heterossexual, e que isso inclui, na percepção do sujeito, a si mesmo. Assim, o termo descoberta se refere ao próprio desejo, a um se voltar para si mesmo e para o próprio exercício sexual, utilizando-se daquilo que já se sabe socialmente como orientação sexual, e que difere da heterossexualidade.

---

<sup>3</sup>REBOUÇAS, Thalita. *Confissões de uma garota excluída, mal-amada e (um pouco) dramática*. São Paulo: Ed. Arqueiro, 2016.

<sup>4</sup>PIMENTA, Paula. *Cinderela Pop*. Lisboa: Grupo Editorial Record, 2017.

Lesbianidades, Visibilidade, Educação e Comunicação são temáticas que perpassam os projetos de nosso Grupo de Pesquisa e as ações de militância Coletiva que nasceu no interior do grupo<sup>5</sup>. Nesse contexto, notando que há ainda pouco foco em juventude e lesbianidades, as considerações acerca da leitura e da experiência da protagonista Raíssa apontam para a influência da literatura na formação das subjetividades, assim como para a importância da temática da visibilidade lésbica. Assim, o encontro com o romance *Conectadas* provoca conexões entre os campos da literatura, estudos de gênero e educação.

A escolha pela literatura como campo de diálogo com os estudos de gênero se dá pela importância de sua atuação nos processos de formação e humanização, tal como formas intencionais de educação que ocorrem nas famílias e escolas, como apontado por Antonio Cândido (2011). As obras de ficção ajudam na compreensão dos valores que circulam na sociedade, seja na forma de afirmação, negação, proposição, denúncia, apoio ou combate, “fornecendo a possibilidade de vivermos dialeticamente os problemas” (CÂNDIDO, 2011, p. 177). A literatura pode proporcionar reflexões, aprendizados, um olhar mais sensível para as outras pessoas, o afinamento das emoções e a abertura para a compreensão de questões complexas da existência.

Tzvetan Todorov (2009) lembra que personagens dos livros podem se tornar boas companhias e que a leitura pode auxiliar a dar forma aos sentimentos experimentados pelas pessoas, as ajudando a viver e compreender melhor o mundo e a si próprias. Considerando o público jovem, em pleno questionamento

---

<sup>5</sup>O Flores Raras, grupo de Estudos e Pesquisas Educação, Comunicação e Feminismos é composto por professoras e alunas da Universidade Federal de Juiz de Fora e de outras instituições, organizadas em duas linhas de pesquisa: Movimentos Sociais, Políticas Públicas, Educação e Cidadania, Relações de Gênero, Socialização, Comunicação e Democracia. Disponível em: <<https://www.ufjf.br/educacomunicafeminismos/quemsomos/pesquisadoras/>>. Acesso em 15 nov. 2022.



---

sobre si e o mundo e consolidação da identidade, essa contribuição se torna ainda mais potente. Como discutido adiante do ponto de vista do debate sobre as relações de gênero, o encontro com personagens que são e vivem de formas diversas é essencial.

Michèle Petit (2009) coloca o ato de ler como uma boa maneira de resistir à adversidade. Petit mostra que há textos que ajudam a viver em momentos especialmente difíceis (2009, p. 174). E, de modo a concordar com Petit, Daniela Auad (2021, p.02), recorda que, em realidades profundamente dolorosas, a leitura é uma reserva de liberdade, um espaço de cura, onde é possível forjar para si maneiras de renascer em tempos de catástrofe. Pode esse renascer a partir de vivências afetivas e sexuais semelhantes às suas na literatura, considerados como um respiro e uma maneira de lutar, ser encontrado também por jovens lésbicas em obras com as quais se sentem conectadas?

Assim, o campo para questionamentos é variado, sendo que algumas perguntas se destacam. Como se sente uma adolescente que percebe que, diferente do esperado, se interessa por outras garotas, e não por garotos? Que recursos o mundo ao seu redor – família, escola, mídia, amigos, produtos da cultura – oferece para que entenda e acolha os seus próprios sentimentos e preferências? Que dificuldades e sofrimentos encontrará no percurso de reconhecimento de seus desejos? Essas são algumas das reflexões possíveis a partir da história contada por Clara, escritora bissexual que alcançou a marca de 100 mil exemplares vendidos com o romance *Conectadas*.

Como apontado por Adrienne Rich (2019), há uma tradição de apagamento da existência lésbica nas artes, no cinema e na literatura, salvo sob o direcionamento exótico e perverso, bem como um reforço da idealização do casamento e do amor romântico heterossexual transmitidos desde a infância por

contos de fadas, canções, filmes e publicidade. A literatura, assim como a pornografia, tem educado mulheres para se perceberem como presas sexuais realizadas apenas no encontro amoroso heterossexual.

São escassas as produções literárias, sobretudo dirigidas ao público infantojuvenil, que tratam da lesbianidade. *Conectadas* traz visibilidade ao tema de maneira sensível e bem escrita, questionando padrões e modelos estabelecidos a partir das relações de gênero tradicionais, e, assim, provocando reflexões em leitores, leitoras e, por intermédio destes e destas, em toda a sociedade. Deste modo, busca-se oferecer visibilidade à temática juventude e lesbianidades pela obra literária em tela. Além disso, pretende-se contribuir para o diálogo sobre obras literárias na socialização de crianças e adolescentes, assim como de pessoas de variadas gerações, sobretudo no que se refere a temáticas pouco exploradas na mídia, nos livros didáticos e nos meios estabelecidos e aceitos para a socialização de crianças, jovens e adultos.

A percepção da possibilidade do exercício do desejo a partir do que difere da heterossexualidade pode ser sofrida e conflituosa. Experiências correspondentes à lesbianidades e bissexualidades na adolescência podem vir acompanhadas por preconceito, ausência de espaços de apoio e de compartilhamento de experiências, bem como de referências em que as jovens possam se apoiar. Se é esperado que a adolescência seja uma fase da vida em que diversos conflitos acontecem, quando a sexualidade se desenvolve conforme esperado socialmente – ou seja, dentro dos padrões da heterossexualidade –, para aquelas cujo desejo segue outra direção, surgem ainda mais questões e maiores sofrimentos. Essa conjuntura de dificuldade é, portanto, acirrada pela misoginia contida no interior da homofobia e da lesbitransfobia.



---

## 1.0 sofrimento no/do armário

*“Lésbica: a palavra temida  
Lésbica: invisível indizível  
Lésbica: furiosa raivosa  
Lésbica: solitária mal amada...”  
Rubra Poesia<sup>6</sup>*

A protagonista do livro *Conectadas* (ALVES, 2019), Raíssa, entra em contato com o universo *gamer* aos 14 anos e, de imediato, se depara com o machismo presente entre os jogadores, que se recusam a jogar com ela porque é uma garota. A solução encontrada pela jovem consiste em criar um avatar masculino e uma nova identidade masculina para ser aceita pelos outros jogadores. Usando seu talento para a interpretação e sua boa capacidade de mudar a voz, ela passa a habitar o universo como homem e, assim, é “aceita”. Pode-se dizer que este é apenas um dos “armários” que a personagem habita, usando de seus melhores talentos para caber em um espaço que não a aceita como é. Ali, admira exatamente as personagens femininas, que vê como incompreendidas, talvez justamente por se sentir como elas: “menosprezadas pelos jogadores quando suas histórias eram obviamente as mais interessantes.” (ALVES, 2019, p. 13).

Jogando *Feéricos*, seu jogo preferido e um dos mais populares do momento, com um avatar masculino e o nome do melhor amigo, Léo, Raíssa conhece Ayla, uma garota que encontra dificuldades para jogar. Raíssa passa a apoiá-la no jogo, a forte amizade entre elas aos poucos avança para um romance à distância e a confusão se faz: Raíssa está apaixonada por Ayla, e Ayla está apaixonada por Léo, que não sabe ser Raíssa, que está dividida entre a culpa pela mentira, a dificuldade de “se assumir” e o medo de perder a garota que ama.

---

<sup>6</sup>Poeta e multiartista. Do poema “Lésbica: a palavra temida”. Poema completo disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/756839/existencialesbicaempoesia.pdf?ltclid=>>>.

Esconder-se sob um avatar masculino pode ser considerado um “armário” que aprisiona Raíssa, fazendo com que se sinta isolada, solitária e sob pressão por ter que sustentar a mentira. É necessário manter o segredo, o que a impede de compartilhar sua experiência no jogo com outras pessoas. Ao ter que encenar uma mentira no jogo de RPG, Raíssa perde, por exemplo, a oportunidade de conhecer e compartilhar com outras meninas a experiência, dificuldades e conquistas de ser garota e *gamer*, construindo uma rede de apoio e cuidado. Quantas relações e experiências perdem-se e quantos espaços e acessos são negados simplesmente a quem nasce com dada anatomia sexual e não com outra?

Nesse sentido, Teresa de Lauretis (2019) lembra que gênero é representação hierárquica com implicações tanto concretas e reais quanto sociais e subjetivas na vida das pessoas:

Considerando este pano de fundo, ganha sentido os cinco estágios da pandemia apontados por Zizek (2020), inspirado pelas contribuições de Elisabeth Kübler-Ross, psiquiatra que descreve os estágios da descoberta de uma doença terminal. Adaptando para a pandemia, o autor elenca a negação (rejeição populista da pandemia), a raiva (identificação do bode expiatório), a negociação (tentativa de minorar os danos), a depressão (abatimento pelo estado real das coisas) e, por último, a quinta fase desse confronto, a aceitação. A aceitação, segundo o filósofo, pode assumir duas direções:

As concepções culturais de masculino e feminino como duas categorias complementares, mas que se excluem mutuamente e nas quais todos os seres humanos são classificados, formam, dentro de cada cultura, um sistema de gênero, um sistema simbólico ou um sistema de significações que relaciona o sexo a conteúdos culturais de acordo com valores e hierarquias sociais. (LAURETIS, 2019, p. 126)



---

Na vida de Raíssa, as implicações são negativas. Estar aprisionada no avatar masculino a submete a um sentimento de culpa por mentir para a garota pela qual está apaixonada, para os pais e para os colegas jogadores, sabendo que “o que estava fazendo era horrível” (ALVES, 2019, p. 14) e sentindo-se “um lixo” (ALVES, p. 15). Nas palavras de Rich:

A mentira mantém inúmeras mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando encaixar mente, espírito e sexualidade num roteiro prescrito porque não podem olhar além dos parâmetros do aceitável. Retira a energia dessas mulheres ao mesmo tempo que drena a energia das lésbicas “no armário” – a energia que se esgota na vida dupla. A lésbica presa no “armário”, a mulher aprisionada nas ideias prescritivas do “normal”, compartilham a dor de opções impedidas, conexões interrompidas, do acesso perdido à autodefinição assumida de forma livre e vigorosa. (RICH, 2019, p. 82)

Maiores dificuldades para Raíssa derivam de sua descoberta – ou autopercepção – como lésbica para além do avatar masculino, o que acontece por volta dos 12 anos. Sabe-se que, como expresso no trecho do poema de Rubra, ser uma mulher lésbica implica em sofrer uma série de preconceitos, discriminações e invisibilidades. Mas antes mesmo dessa idade Raíssa já experimentava uma sensação de ser diferente das colegas de escola e do que era esperado dela e admirava a beleza de outras garotas e não de garotos. A consciência de sua lesbianidade e a necessidade de “se assumir” resultam em isolamento e uma série de medos para a personagem, consequências da vida no “armário” que exige energia e administração constante, como colocado por Rogério Junqueira:

Ora, o “armário”, esse processo de ocultação da posição de dissonância ou de dissidência em relação à matriz heterossexual, faz mais do que simplesmente regular a vida social de pessoas que se relacionam sexualmente com outras do mesmo gênero, submetendo-as ao segredo, ao silêncio e/ou expondo-as ao desprezo público. Com efeito, ele implica uma gestão das fronteiras da (hetero)normalidade (na qual estamos todos(as) envolvidos(as) e pela qual somos afetados(as)) e atua como um regime de controle de todo o dispositivo da sexualidade. Assim, reforçam-se as instituições e os valores heteronormativos e privilegia-se quem se mostra devidamente conformado à ordem heterossexista. (JUNQUEIRA, 2013, p. 486)

Raíssa sofre por não ter com quem conversar sobre sua sexualidade e, principalmente, pelo medo de não ser aceita: “O medo constante de ser eu mesma, sem me preocupar com as consequências que isso poderia trazer, era um sentimento horrível, que me acompanhava todo santo dia” (ALVES, 2019, p. 247). Há também o medo de sofrer rejeição e até mesmo violência:

Mesmo que soubesse que minha sexualidade não define quem sou, eu tinha a impressão que mudaria a visão que os outros tinham de mim. (ALVES, 2019, p. 171)

Era, sim, assustador pensar que eu podia ser rejeitada pelos meus pais, pelos meus parentes, pelas pessoas na rua. Que eu podia ter que viver um medo constante de que alguma coisa acontecesse comigo e com as pessoas que eu amava (ALVES, 2019, p. 214)

O medo da rejeição está ligado principalmente à família. Raíssa teme que, se contar aos pais, nunca mais queiram vê-la, expulsem-lhe de casa e a odeiem, e questiona ainda se o fato de ser lésbica é uma decepção para seus pais. Tais medos fazem com que a jovem se ocupe constantemente da indagação acerca do melhor



---

momento e estar preparada para se assumir, experiência adversa à qual jovens heterossexuais não são submetidos. Nos conta Raíssa:

Levou meses para que eu conseguisse dizer em voz alta que era lésbica. E mais anos para que o Léo conseguisse me fazer acreditar que isso era normal. Que gostar de meninas não era errado. Mas eu ainda não tinha conseguido superar a maior dificuldade: me assumir para todo mundo. Principalmente para meus pais. (ALVES, 2019, p. 29)

Eu não estava pronta para admitir ao mundo que gostava de meninas. Não tinha certeza de como as pessoas iam reagir, principalmente meus pais. Minha mãe era toda “respeito as opções de cada um, mas não precisa ficar se beijando em público”, como se fosse muito mente aberta, mas ela não entendia que: 1) Não era uma opção. Se fosse, será que eu não teria escolhido o caminho mais fácil? E 2) Aquele era exatamente o tipo de pensamento que só pessoas preconceituosas tinham. Afinal, ela nunca reclamava de casais héteros, mesmo que a conduta deles às vezes fosse muito mais explícita. (ALVES, 2019, p. 61)

Sobre este ponto, coloca Eve Sedgwick “Quando pessoas gays se assumem em uma sociedade homofóbica, por outro lado, talvez especialmente para os pais ou cônjuges, é com a consciência de um potencial de sério prejuízo provavelmente nas duas direções” (SEDGWICK, 2007, p. 39).

A feira ArtRio também apostou em concursos *online*. Por meio de chamadas abertas em seu *Instagram* (@artrio\_art) promoveu a Mostra Fotográfica Retratos da Quarentena, que contou com duas edições. A proposta foi incentivar fotógrafos amadores e profissionais a produzir registros das mudanças no cotidiano geradas pela pandemia.

Ainda sobre a vivência nos limites do dentro e fora do armário da privacidade, afirma:

Mesmo num nível individual, até entre as pessoas mais assumidamente gays, há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. Além disso, a elasticidade mortífera da presunção heterossexista significa que, como Wendy em *Peter Pan*, as pessoas encontram novos muros que surgem à volta delas até quando cochilam. Cada encontro com uma nova turma de estudantes, para não falar de um novo chefe, assistente social, gerente de banco, senhorio, médico, constrói novos armários cujas leis características de ótica e física exigem, pelo menos da parte de pessoas gays, novos levantamentos, novos cálculos, novos esquemas e demandas de sigilo ou exposição. Mesmo uma pessoa gay assumida lida diariamente com interlocutores que ela não sabe se sabem ou não. É igualmente difícil adivinhar, no caso de cada interlocutor, se, sabendo, considerariam a informação importante. (SEDGWICK, 2007, p. 22)

Raíssa conta o quão cansativo é este processo de administração constante dos armários:

Se eu não tivesse que me assumir, sair do armário, lutar para ser respeitada... Se a cada pessoa que eu gostasse eu não tivesse que passar de novo pelo processo da descoberta, de identificar a sexualidade dela, para só então tentar alguma coisa... Se eu não precisasse passar por nada disso, talvez a vida fosse mais fácil. (ALVES, 2019, p. 234)

Assim como Raíssa, Ayla também não tem uma boa experiência em ser uma mulher no universo *gamer*: “quando os caras não estavam me ignorando por ser mulher, estavam dando em cima de mim por eu ser mulher e gamer. Era nojento e frustrante” (ALVES, 2019, p. 19). As personagens compartilham também o sentimento de confusão dentro de si diante da percepção de sentir atração por outras meninas da escola e Ayla precisa ser acalmada e convencida de que não há



---

nada de errado em gostar de meninas. No entanto, diferente de Raíssa, Ayla se identifica como bissexual, identidade também incompreendida e invisibilizada, cotidianamente interpretada como confusão e curiosidade. Nas palavras de Ayla, nota-se o sofrimento representado por tal experiência:

Eu gostava de meninos e isso foi fácil perceber. Quer dizer, é o que todo mundo diz que é o normal, então eu nunca tive que entrar em conflito por isso. Mas também gostava de algumas garotas, e eu me dizia que era só admiração, que era curiosidade e logo ia passar, que era só fase da adolescência. (ALVES, 2019, p. 294)

Mal sabiam a confusão que tinha que lidar todo dia por causa dos meus sentimentos. O que diriam se soubessem da atração que senti pela Ana Luiza, uma veterana do ensino médio, quando entrei na escola? E, alguns meses depois, pelo Pedro Paulo, meu colega de turma? (ALVES, 2019, p. 116)

Por mais que eu tentasse definir aquilo como curiosidade, eu tinha certeza de que ninguém veria com bons olhos a atração que eu sentia por pessoas, independente do gênero. (...) Cada vez que eu tentava dizer a mim mesma que não tinha nada de errado em gostar de meninas, que eu era normal, o medo de estar errada me fazia sofrer. (ALVES, 2019, p. 117)

Todos os dias eu esperava que aquele conflito passasse, que eu me apaixonasse por um único garoto e nunca mais tivesse que pensar nisso. (ALVES, 2019, p. 117)

Isadora Maria Santos Dias (2017) reflete sobre o não-lugar da bissexualidade como expresso pela experiência da personagem. A força de padrões monossexuais apaga a bissexualidade, que também não é apresentada de forma adequada e é pouco representada em narrativas literárias e midiáticas sem compromisso com a diversidade da comunidade bissexual. A escolha de Clara Alves de construir uma

personagem que se entende como bissexual vencidas algumas dificuldades, é, portanto, bastante importante.

A questão do “armário” é agravada para sujeitos adolescentes, em uma fase entendida como um momento de inconstâncias e experimentações, em que o desejo expresso muitas vezes é desconsiderado. Nesse sentido, Sedgwick (2007) aponta que a comunicação sobre a homossexualidade envolve questionamentos acerca da transitoriedade, transgressão e desmoralização da condição aos quais a heterossexualidade não é submetida:

No processo da autorrevelação gay, ao contrário, no contexto do século XX, questões de autoridade e de evidência podem ser as primeiras a surgir. “Como você sabe que é realmente gay? Por que a pressa de chegar a conclusões? Afinal, o que você diz se baseia apenas em poucos sentimentos e não em ações reais [ou, alternativamente, em algumas ações e não necessariamente em seus verdadeiros sentimentos]; que tal falar com um terapeuta e descobrir?” Tais respostas – e sua ocorrência nas pessoas que se assumiram pode parecer um eco retardado de sua ocorrência na pessoa que se assume – revelam quão problemático no presente é o conceito mesmo de identidade gay, e também quão intensa é a resistência a ela e o quanto a autoridade sobre sua definição se distanciou da própria pessoa gay – ele ou ela. (SEDWICK, 2007, p. 37)

Pesa ainda sobre a experiência das personagens o fato de residirem em cidades do interior de São Paulo: Ayla mora em Campinas e Raíssa em Sorocaba. Nesta região, posicionamentos conservadores por parte da população e dos políticos eleitos, sobretudo por influência de grupos religiosos, são comuns. Em Sorocaba, por exemplo, insurgiu um movimento contra a inclusão de temáticas referentes ao gênero e sexualidades LGBTQIA+ no Plano Municipal de Educação em



---

2015<sup>7</sup>. Raíssa se questiona sobre as condições de experiência das sexualidades em um local talvez menos conservador:

Será que se eu não morasse em Sorocaba, se meus pais tivessem crescido em um ambiente mais diverso como São Paulo, eu teria mais coragem de me assumir? (ALVES, 2019 p. 191)

Sabíamos que não existia uma cidade no mundo onde todas as pessoas queer podiam ser felizes e viver sem opressão, mas quanto menor o lugar, mais difícil era. (ALVES, 2019, p. 121)

As experiências das personagens se aproximam das discussões de Rich (2019) sobre a heterossexualidade compulsória, que se apresenta de diferentes formas. Presume-se que a heterossexualidade seja a preferência sexual da maioria das mulheres, como se existisse uma inclinação heterossexual natural (mística e biológica) que faz com que as mulheres se atraiam por homens. Daí deriva um viés no qual a experiência das mulheres lésbicas é “percebida numa escala que vai do desvio até a aberração, ou é simplesmente invisível.” (RICH, 2019, p. 31).

No espaço da escola, Raíssa compõe os “esquitos da turma” (ALVES, 2019, p. 15), e se sente diferente da maioria dos colegas. A escola em que estuda não tem armários físicos, mas simbólicos: “ninguém prendia a gente no armário da escola, como acontece nos filmes americanos (nossa escola nem tinha armário), mas sempre acabávamos sobrando quando tinha trabalho em grupo” (ALVES, 2019, p. 15). No entanto, como nos lembra Junqueira (2013), a escola é um espaço que reforça e insiste na produção, reprodução e atualização dos padrões da heteronormatividade. Ou seja, os armários simbólicos agem com afinco no espaço

---

<sup>7</sup>Para uma análise aprofundada deste movimento, ver artigo de Viviane Mendonça: <<https://www.revistas.ufg.br/rir/article/view/45206>>.

escolar, prendendo e sufocando parte dos alunos. Nas palavras da personagem, “a escola às vezes consegue ser um lugar bem opressor. Sinto que as pessoas estão sempre esperando que eu seja alguém que não sou” (ALVES, 2019, p. 277).

No presente artigo, portanto, se analisa o que é ser jovem, lésbica, bissexual e estar no universo escolar, que é opressor. Ainda assim, a escola apresenta ferramentas para combate das opressões, exercício da autonomia e fomento de vozes para transformar as relações de poder. É usual encontrar jovens que gostam da escola, apesar das opressões que vivenciam nela, em razão de suas identidades raciais, de gênero e orientações sexuais não serem aceitas e defendidas pelo pensamento dominante. A realidade escolar é, contudo, composta por forças ditas dominantes e pelas tensões que representam suas múltiplas e diversificadas contradições. A escolarização ocorre em meio às tensões e disputas da socialização das mulheres, reforçando padrões e modelos à mesma medida em que rompe com outros e os recria. Não é incomum que jovens teçam as suas subjetividades enquanto contribuem para as tramas das transformações do tecido social mais amplo, composto pelas instituições que as socializam. Estas também modificadas pela interação com as jovens de modo a tornar a educação e a socialização faces de uma mesma moeda, que modifica os indivíduos e é modificada por quem por ela passa. Um exemplo disso, tão corriqueiro quanto expressivo, é a aquisição da linguagem e da norma culta. Aqueles que aprendem a escrever reproduzem um ensinamento tradicional, mas ao fazê-lo modificam seu uso, seu conteúdo e criam palavras e modos de usá-las, assim como encontram modos de buscar a transformação pela escrita, que pode ser considerada tradição. A escrita, o letramento e a linguagem são, assim, elementos que expressam o caráter revolucionário do que pode ser reacionário no cultivo de conteúdos e métodos



---

tanto tradicionais quanto conservadores em um primeiro momento, mas acabam por promover, apesar disso, mudanças efetivas na tessitura das relações sociais.

## 2. Mais visibilidade, menos armários

*“tudo o que vocês não disseram sobre mim  
com as minhas irmãs aprendi  
entre caminhos & desvios  
criamos léxicos pra coisa  
reconhecemos os sentimentos  
que levamos cravados no peito”  
Cecília Floresta<sup>8</sup>*

Por volta dos 12 anos de idade, Raíssa se descobriu uma garota lésbica. Até então, não tinha recursos para nomear o que sentia em relação às outras garotas. Para este movimento, a visibilidade encontrada ao assistir o seriado *Grey's Anatomy* foi fundamental: “A Callie foi a primeira personagem queer que eu vi nas telas. E acompanhar a história de uma mulher que se apaixona por outra foi fundamental para começar a entender minha própria sexualidade” (ALVES, 2019, p. 29).

No movimento de descoberta da sexualidade, as referências externas são marcantes. E, nesse sentido, ressalta-se que a descoberta, no sentido aplicado, se refere à percepção do desejo, seja qual for e em quaisquer direções. Assim, parece ser fundamental que estejam disponíveis referências positivas, diversificadas e não atreladas a modelos excludentes. Nesse sentido, conforme contribuição de Daniela Auad e Cláudia Lahni (2013), a presença de personagens lésbicas em séries:

---

<sup>8</sup>Escritora, editora e tradutora. Do poema “Epíteto”. Poema completo disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/756839/existencialesbicaempoesia.pdf?ltclid=>>>.

concorre para ajudar a diminuir o preconceito, a partir do momento em que mostra os homossexuais não mais como caricaturas de seres humanos, estereotipadas e negativas, mas da forma como as pessoas simplesmente são, com seus conflitos, seus humores, suas características consideradas universais, suas pretensas particularidades e seus anseios. Ao obedecer a padrões de consumo e, portanto, mesmo não sendo muitas vezes observada, por olhares mais críticos, como a forma ideal, a visibilidade homossexual nas séries é uma realidade bem-vinda nos dias de hoje. (AUAD; LAHNI, 2013, p. 125)

Para Raíssa, o encontro com a personagem da série ajudou a encontrar maneiras de reconhecer e nomear os desejos, abrindo espaço para pensar sua relação com a diversidade de sexualidades que existe, sobre a qual nem sempre há pessoas para dialogar, assim prejudicando a experiência do exercício do desejo das jovens:

Sempre que as pessoas ao meu redor falavam de casais era homem e mulher. Menino e menina. Meus parentes queriam saber dos meus namoradinhos, não das namoradinhas. Toda vez que eu tentava comentar com meus pais sobre ter visto dois homens de mãos dadas, ou duas meninas se beijando, eles desconversavam. Às vezes diziam que era assunto para adulto. Às vezes respondiam que eram só amigos demonstrando carinho. Então, com o tempo, aprendi que não devia perguntar sobre aquilo. Nunca. (ALVES, 2019, p. 28)

Daniela Auad, Sabrina Lopes e Cláudia Lahni, observam que

a autodescoberta, o autoconhecimento e as relações familiares são temáticas centrais nas produções analisadas e se ligam à lesbianidade de alguma forma em todas, de modo a forjar discussões sobre a descoberta da sexualidade, sobre a reação familiar frente à “saída do armário” e (ainda) sobre a importância da existência de personagens LGBTs adultos, em



---

narrativas infanto-juvenis. Todas essas temáticas se relacionam ao enfrentamento e combate à LGBTfobia. (AUAD, LOPES e LAHNI, 2020, p. 237)

Assim, reconhece-se a importância da visibilidade que o livro de Clara Alves apresenta na literatura, em séries, novelas e outros produtos culturais e midiáticos, principalmente por se tratarem de obras dirigidas ao público juvenil. Oferecer a jovens adolescentes a possibilidade de conhecer personagens lésbicas e bissexuais, descrevendo seus sentimentos de maneira sensível e realista, pode ser referência para que construam as próprias preferências, desejos e orientações. Personagens baseadas em princesas com jornadas de busca de um príncipe e promessas de “felizes para sempre” já foram explorados à exaustão. Parece que estão em falta novas maneiras de contar a vida e a diversidade das possibilidades que as mulheres dispõem para vivenciar a sexualidade:

Às mulheres lésbicas recai a diferença hierarquizada do feminino (sempre em relação ao masculino como padrão hegemônico) e, soma-se a isso, a desigualdade relativa à homossexualidade. Duplamente desviantes, porque não homem e não heterossexual, as mulheres lésbicas sofrem, na maior parte do tempo, dupla discriminação, específicas desigualdades e muita invisibilidade no que se refere aos aspectos que definem sua identidade sexual e de gênero. Nesse sentido, os processos de identificação e as políticas de reconhecimento são uma necessidade e urge a construção de múltiplos modelos. Quanto mais opções disponíveis, mais possibilidades para exercício da sexualidade. E esse múltiplo leque também pode ser percebido como outra faceta da diversidade abordada no presente texto e, comumente associada ao termo, tanto no meio acadêmico quanto no senso comum. Trata-se da existência de um número tal de modelos e padrões tanto quanto fosse a quantidade de tipos de pessoas que podem existir, onde quer que estejam e da

maneira como desejarem ser. Trata-se de ter como modelo o não-modelo. (AUAD e LAHNI, 2013, p. 124)

Destaca-se que mostrar a possibilidade de um futuro em que sua identidade seja motivo de orgulho e felicidade é de grande importância em programas juvenis, tanto para jovens LGBTs quanto para heterossexuais e cisgêneros. Cenas como essas importam para que estes, heteros e cis, possam aprender a conviver, respeitar e admirar também essas relações, e para que jovens LGBTs possam existir sem se sentirem fora do lugar, seja diante dos seus corpos, seja na sociedade, ambos em contínua construção. (AUAD, LOPES e LAHNI, 2020, p. 240)

### 3. Rachar, romper, escancarar portas

*“Amar outra mulher é descer pela beira de um rio que leva ao amor próprio  
É ver a curva de nível do mapa conjurar com um espaço onde caibam mulheres e suas  
construções”*  
Carol Dall Farra<sup>9</sup>

Isolamento, culpa, inadequação, vergonha, silenciamento e medo são alguns dos sentimentos e experiências que garotas não heterossexuais, como Raíssa e Ayla, vivenciam cotidianamente. Essas garotas encontram preconceitos, violência e invisibilidade na família, na escola e na mídia, sendo escassos os recursos que o mundo oferece para que entendam e acolham seus sentimentos e preferências. As personagens de Clara, que são como as ótimas companhias referidas por Todorov, convidam à reflexão e ensinam sobre os desafios enfrentados no percurso de reconhecimento dos desejos de jovens lésbicas e bissexuais.

*Conectadas* traz grande contribuição para a visibilidade da temática juventude e lesbianidades, além de gerar reflexão para que leitoras e leitores considerem a diversidade dentro do tema da sexualidade e, com isso, tenham mais

---

<sup>9</sup>Rapper, poeta e compositora. Do poema “Em meus olhos mora uma mulher”. Poema completo disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/756839/existencialesbicaempoesia.pdf?ltclid=>>>.



---

recursos para elaborar e se relacionar com seus próprios desejos. É um instrumento que abre portas, como a personagem da série que foi fundamental para Raíssa.

É preciso que circulem mais livros mostrando a diversidade infinita das formas de ser mulher, sem reforçar padrões e modelos conservadores nem apagar as diferenças nas e entre as mulheres. Tais livros contribuem para a visibilidade das diversas formas de vivenciar as sexualidades e relações, dando visibilidade às mulheres lésbicas e bissexuais. Nesse sentido, busca-se uma literatura que não reforce a homogeneização de todas as mulheres, fugindo ao ideal de princesa, assim como deseja-se que não sejam tratadas como universais as experiências de mulheres lésbicas, conforme alertado pela autora Natália Borges Polesso<sup>10</sup> em entrevista publicada na Revista Crioula, de 2019 (SANTOS e BARROSO, 2019). Diante disso, o mérito do livro *Conectadas*, de Clara Alves se reforça pela visibilidade que oferece à questão sem generalizações sobre como é ser uma jovem lésbica numa única cultura ou padrão e na construção de uma personagem complexa e questionadora da receptividade à sua sexualidade.

O público adolescente, tão às voltas com misturas de experimentações, descobertas, hormônios, redes sociais e inseguranças, necessita de potentes e múltiplas referências que os apoiem nos processos de construção das identidades, sexualidades e variadas interfaces e relações com o mundo, além de espaços qualificados de escuta em que seus medos e dúvidas possam ser aceitos e acolhidos. A literatura deve ser aliada neste processo, a depender de suas formas, conteúdos, temáticas e estratégias de distribuição. Tanto os livros impressos quanto conteúdos distribuídos na internet, lambe-lambes, produções artesanais e

---

<sup>10</sup>Escritora e pesquisadora, Natália venceu o prêmio Jabuti em 2016 com o livro de contos *Amora* (2015), que reúne histórias com protagonistas lésbicas em suas relações amorosas. Trata-se de obra primorosamente construída e escrita, da qual aproveitamos aqui para recomendar a leitura.

independentes, pichações, fanzines e HQs podem criar tensões, mover margens e fronteiras e abrir fendas, brechas e espaços diversificados de resistência, rompendo com os muitos armários utilizados para tentar nos aprisionar.

Por fim, destaca-se a importância de amplificar movimentos, expressões, conhecimentos e existências de e sobre mulheres lésbicas e bissexuais em diferentes ambientes, como na academia (AUAD, 2021; SILVA e ARAÚJO, 2021), na educação (AUAD, 2021), nas mídias, séries e literatura, de forma a combater vulnerabilidades e invisibilidades e fortalecer os vínculos e redes entre as mulheres (RICH, 2019; SILVA e ARAÚJO, 2021). Aconselha-se, então, independente de relações afetivo-sexuais, a união de mulheres lésbicas e não lésbicas na luta contra a homossexualidade compulsória e as problemáticas que a acompanham, com base na solidariedade, na cumplicidade e na cooperação.

Assim, fica estabelecida a ideia de que, como feito neste trabalho, feministas lésbicas, bissexuais e heterossexuais dialoguem com pesquisadoras, autoras e personagens não heterossexuais. Esse chamado, ao qual o presente texto responde e corresponde, se refere à constituição, manutenção e execução do que Adrienne Rich (2019) define como continuum lésbico, tema reservado para uma outra oportunidade de diálogo textual...



---

## Referências bibliográficas

ALVES, Clara. *Conectadas*. São Paulo: Seguinte, 2019.

AUAD, Daniela. Caminhos entrelaçados: Feminismos e Lesbianidades na Pesquisa em Educação. *Revista Estudos Feministas*, Dossiê “Feminismos e Lesbianidades em Movimento: a visibilidade como lugar”, Florianópolis, v. 29, n. 3, p. 1-15, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/3094>>. Acesso em 27 jul. 2022.

AUAD, Daniela; LAHNI, Cláudia Regina. Diversidade, direito à comunicação e alquimia das categorias sociais: da anorexia do slogan ao apetite da democracia. *Eptic*, Sergipe, UFS, v. 15, n. 3, p. 117-130, set. dez. 2013. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/epitic/article/view/1360>>. Acesso em 03 jul. 2022.

AUAD, Daniela; LOPES, Sabrina Fernandes Pereira; LAHNI, Cláudia Regina. Lésbicas e Bissexuais em Narrativas Adolescentes: um olhar feminista sobre produções seriadas para TV e Internet. *Revista Eletrônica do Mestrado em Educação Ambiental*, Rio Grande, Dossiê temático “Imagens: resistências e criações cotidianas”, p. 230-252, jun. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.furg.br/remea/article/view/11355/7523>>. Acesso em 27 jul. 2022.

CÂNDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: *Vários escritos*. 5. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, p. 171-193.

DIAS, Isadora Maria Santos. *Bissexualidade e a necessidade de dizer*. Publicado em 18 jun. 2017. Disponível em: <<http://gelbcunb.blogspot.com/2017/06/bissexualidade-e-necessidade-de-dizer.html>>. Acesso em 15 nov. 2022.

JUNQUEIRA, Rogério. A Pedagogia do armário: a normatividade em ação. *Revista Retratos da Escola*, Brasília, v. 7, n. 13, p. 418-498, jul. dez. 2013. Disponível em:

<<http://retratosdaescola.emnuvens.com.br/rde/article/view/320>>. Acesso em 03 jul. 2022.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque (org.) *Pensamento Feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019.

PETIT, Michèle. *A arte de ler ou como resistir à adversidade*. São Paulo: 34, 2009.

RICH, Adrienne. *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*. Rio de Janeiro: A Bolha Editora, 2019.

SANTOS, Claudiana Gois; BARROSO, Carolina Hartfiel. Por uma rede que atravesse os tempos e que dê à produção lésbica a noção de continuidade: entrevista com Natalia Borges Polesso. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 24, p. 240-245, 2. sem. 2019. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/crioula/article/view/162513/158692>>. Acesso em 25 jul. 2022.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, jan. jun. 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 03 jul. 2022.

SILVA, Zuleide Paiva; ARAÚJO, Rosângela Janja Costa. Pensamento lésbico: uma ginga epistemológica contra-hegemônica. *Revista Estudos Feministas*, Dossiê "Feminismos e Lesbianidades em Movimento: a visibilidade como lugar", Florianópolis, v. 29, n. 3, p. 1-13, 2021. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/issue/view/3094>>. Acesso em 27 jul. 2022.

Recebido em 30/07/2022

Aceito em 09/11/2022

# Heterossexualidade compulsória e protagonismo lésbico no romance *Controle*, de Natalia Borges Polesso

## Compulsory heterosexuality and lesbian protagonism in the novel *Controle* by Natalia Borges Polesso

Eliane Santos da Silva<sup>1</sup>  
Nadege Ferreira Rodrigues Jardim<sup>2</sup>

---

RESUMO: Esse artigo tem como objetivo analisar como a heteronormatividade se evidencia e influencia a experiência individual das duas personagens lésbicas: a protagonista-narradora Maria Fernanda/Nanda e sua amiga de infância Joana no romance de formação *Controle* (2019), de Natalia Borges Polesso. A concepção de Humanidade é construída sobre classificações binárias que se fazem por exclusão, "normalidade" e "anormalidade" estão presentes no percurso individual da protagonista-narradora que é marcado pelas diversas tecnologias de dominação e opressão que regulam e atravessam não somente as lésbicas, mas todas as vidas relegadas ao lugar/papel do "outro". Como aporte teórico serão utilizados os conceitos de *Heterossexualidade compulsória*, de Adrienne Rich (2010), *The Straight Mind*, de Monique Wittig (1980) e *Epistemologia do armário*, de Eve K. Sedgwick (2007).

ABSTRACT: This article aims to analyze how heteronormativity is evidenced and influences the individual experience of the two lesbian characters: the protagonist-narrator Maria Fernanda/Nanda and her childhood friend Joana in the Bildungsroman *Controle* (2019) of Natalia Borges Polesso. The conception of Humanity is built on binary classifications that are made by exclusion, "normality" and "abnormality" which are all present in the individual course of the protagonist-narrator who is marked by the various technologies of domination and oppression that regulate and cross not only lesbians, but all lives relegated to the place/role of the "other". As a theoretical contribution, this article will use the concepts of *Compulsory Heterosexuality*, by Adrienne Rich (2010), *The Straight Mind*, by Monique Wittig (1980) and *Epistemology of the closet*, by Eve K. Sedgwick (2007).

PALAVRAS-CHAVE: Heteronormatividade; Protagonismo lésbico; *Controle*; Natalia Polesso.

KEYWORDS: Heteronormativity; Lesbian protagonism; *Controle*; Natalia Polesso.

---

<sup>1</sup> Mestra em Literatura pela UFSC. Doutoranda em Literatura pela mesma universidade.

<sup>2</sup> Mestranda em Literatura pela UFSC.



Publicado em 2019 pela Companhia das Letras, *Controle*, de Natalia Borges Polesso<sup>3</sup> é, segundo Figueiredo (2020, p. 342) e a própria autora (POLESSO, 2018a), um Bildungsroman/romance de formação que Carola Saavedra (2019), em sua apresentação da obra, muito acertadamente nos descreve como “um livro sobre a solidão. Sobre a solidão daqueles que estão à margem, que não conseguem se inserir na sociedade, com suas regras e expectativas.” (SAAVEDRA, 2019, s/p *In* POLESSO, 2019).

A concepção de Humanidade é construída sobre classificações binárias que se fazem por exclusão. Como argumenta Segato (2012), a partir do estabelecimento da Modernidade/Colonialidade, ao invés de dualidade, há binarismo. Na relação binária, um termo suplementa o outro, e não o complementa. Ao considerarmos um desses termos como universal, canônico e normal, o segundo termo se converte em “resto”, “margem”, “anomalia”. Classificações fixas de “normalidade” produzem uma subalternização do diferente, onde corpos e corpos<sup>4</sup> que não se adequam aos parâmetros hegemônicos<sup>5</sup> estabelecidos são marcados como

---

<sup>3</sup> Natalia Borges Polesso é escritora, professora, tradutora e pesquisadora de pós-doutorado com bolsa CAPES na Universidade de Caxias do Sul. Doutora em Teoria da Literatura pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da PUCRS, com período de doutorado-sanduíche na *Sorbonne Université*, Mestre em Letras pelo Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade na Universidade de Caxias do Sul, é autora de diversos livros, dentre eles: *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013) – vencedor do prêmio Açorianos de Literatura em 2013 – e *Amora* (2015) – vencedor dos prêmios AGES – livro do ano (2016), Açorianos de Literatura (2016) e 1º lugar no Prêmio Jabuti nas categorias Contos e Escolha do Leitor. Recentemente, publicou *Controle* (2019) – vencedor do prêmio Minuano de Literatura 2020 na Categoria Ficção – romance/novela e *Corpos Secos* (2020). Em 2017, foi selecionada para a coletânea *Bogotá39*, que reúne os 39 escritores mais promissores da América Latina com menos de 40 anos.

<sup>4</sup> Termo “corpos” utilizado com o propósito de visibilizar identidades não hegemônicas, em especial as não cisgêneras e as não binárias.

<sup>5</sup> “(...) entendendo-se por hegemônico um sistema de coerções e pressões homogeneizadoras que atestam a capacidade da cultura dominante em apresentar uma versão, afirmar uma presença, construir um discurso e postular uma identidade como se só essa fosse a possível e verdadeira” (SCHMIDT, 2017, p. 150).

inapropriados, abjetos e sofrem eliminação, abjeção e/ou invisibilização sistemáticas.

Como apontado por Monique Wittig (1980), a sociedade heterossexual está baseada na necessidade do diferente, do “outro”, já que a heteronormatividade tem como base o binarismo estrutural que organiza a nossa sociedade sem a possibilidade de gradação entre dois termos. A cultura hegemônica exige uma coerência baseada na heteronormatividade, que não é natural, mas social e, mais do que uma prática sexual, é uma ideologia, uma instituição, um regime político e compulsório<sup>6</sup> (RICH, 2010), uma tecnologia de dominação e poder que funciona como base da opressão das mulheres, de sua apropriação pelos homens, fundamentada na ideia da existência de uma diferença dos sexos (WITTIG, 1980 e FALQUET, 2012) que “assegura que as pessoas nem mesmo perceberão que poderiam haver outras possibilidades” (MYRON e BUNCH, 1975, *s/p apud* KATZ, 1996, p. 152). A heterossexualidade compulsória opera como um dispositivo de poder que relega à abjeção<sup>7</sup> toda e qualquer existência cujo discurso não seja heterocentrado ou que de alguma forma subverta a matriz heterossexual. A partir disso, “a experiência lésbica é percebida através de uma escala que parte do desviante ao odioso ou a ser simplesmente apresentada como invisível” (RICH, 2010, p. 21). Esse “apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como

---

<sup>6</sup> “Rich coloca la heterosexualidad como algo distinto a una simple ‘práctica sexual’, ‘preferencia’, ‘orientación’ o ‘elección’ para las mujeres. Para ella, se trata más bien de una imposición institucionalizada para asegurar el acceso físico, económico y emocional de los hombres a las mujeres”. (CURIEL, 2013, p. 49).

<sup>7</sup> Abjeção aqui compreendida como um espaço da dessemelhança, da não-identidade e da projeção monstruosa sobre o outro que provoca a exclusão/expulsão. O abjeto que, segundo Butler (*apud* PRINS e MEIJER, 2002, p. 161): “relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas vidas e cuja materialidade é entendida como não importante”. Ou que, de acordo com Miskolci (2017, p. 24): “se refere ao espaço a que a coletividade costuma relegar aqueles e aquelas que considera uma ameaça ao seu bom funcionamento, à ordem social e política. (...) A abjeção, em termos sociais, constitui a experiência de ser temido e recusado com repugnância, pois sua própria existência ameaça a visão homogênea e estável do que é a comunidade.”



---

exótica ou perversa)” (RICH, 2010, p. 26) produziu e ainda produz “uma lacuna no campo literário quanto à autoria e representação da homossexualidade de mulheres na literatura, lacuna promovida por esquecimentos e apagamentos” (POLESSO, 2018b, p. 4).

Natalia Borges Polesso é “uma escritora urgente, porque ela é uma voz definitiva, forte e essencial em nossa literatura, porque ela nos fala daquilo que esteve por tanto tempo em silêncio” (SAAVEDRA, 2019, s/p *In* POLESSO, 2019).

Não se trata apenas da possibilidade de falar, mas da possibilidade de “falar com autoridade”, o reconhecimento de que determinado discurso tem valor e merece ser ouvido. Conforme afirma Polesso (2017):

escrevi três livros, três livros que tratam, direta ou indiretamente, de relações lésbicas. Sim. Simplesmente porque minha experiência de (r)existir é uma experiência de mulher e de mulher lésbica, e eu escolhi que escreveria sobre isso, porque eu, dentro de uma reflexão diária, entendi, primeiramente, a importância dessa experiência, e depois, a importância de sua visibilidade, reconhecimento e, sobretudo, respeito. Nos enredos do meu trabalho, esta se constitui uma escolha política e estética. Política por ser modo de ocupar, estética por ser modo de pensar e realizar a minha escrita. É uma bandeira?, perguntam. Por que não seria? É uma escolha consciente? Sim, definitivamente. (...) Algumas pessoas me elogiam dizendo que “não é um livro lésbico, é um livro sobre questões maiores e que a todos tocam”. Muito obrigada, mas é justamente aí que reside o problema. Ser lésbica é uma questão maior pra mim. É parte de como eu me relaciono com o mundo, com as pessoas, e eu não quero que esse fator seja apagado. Ele é importante, primordial, até. (POLESSO, 2017, s/p)

No campo literário brasileiro contemporâneo, onde os espaços mercadológico, acadêmico e canônico ainda são monopolizados por epistemologias e lugares de fala hegemônicos, se faz absolutamente necessária a

identificação e representatividade que a escrita e a pesquisa de Polesso, ao visibilizar protagonistas e escritoras não heteronormativas, nos proporciona.

Em *Controle* (2019), as letras da banda *New Order*<sup>8</sup> permeiam e integram o fluxo de pensamento da narradora e protagonista Maria Fernanda/Nanda e dão nome aos capítulos, com exceção do primeiro: “Desordem” e do último: “Prazeres Desconhecidos”. *Disorder* é uma das músicas de *Unknown Pleasures* (1979), álbum de estreia da banda *Joy Division*<sup>9</sup>, cujo vocalista e guitarrista (Ian Curtis), assim como a protagonista de *Controle*, tinha epilepsia. Semelhante ao percurso do *New Order*, a vida de Maria Fernanda também atravessa um processo de desconstrução e reconstrução. O romance acompanha a narradora-protagonista dos 14 aos 34 anos, um percurso em que tenta se articular em busca de legitimidade e de inteligibilidade. Como exposto por Carola Saavedra:

não encontra palavras (ou as teme) que nomeiem quem ela é, tenta se manter no caminho do meio, no silêncio, do controle, mas no decorrer da narrativa vai percebendo que esse caminho é pouco, muito pouco, que é necessário ir além, atravessar seus medos, ser quem realmente é. (SAAVEDRA, 2019, s/p In POLESSO, 2019)

O não pertencimento a parâmetros hegemônicos – já que é mulher<sup>10</sup> cis não heteronormativa e, por ter epilepsia, não atende ao modelo de “normalidade”, é preterida a um lugar de “corpo doente/não saudável/não funcional/não

---

<sup>8</sup> Banda inglesa de rock e música eletrônica formada em 1980 em Manchester por Bernard Sumner, Peter Hook e Stephen Morris – remanescentes da banda *Joy Division* – com a adição de Gillian Gilbert.

<sup>9</sup> Uma das bandas pioneiras do pós-punk, *Joy Division* foi fundada em 1976, em Manchester, e encerrou suas atividades em 18 de maio de 1980 após o suicídio do vocalista e guitarrista Ian Curtis. Após o término da banda, os três integrantes remanescentes (Bernard Sumner, Peter Hook e Stephen Morris) formaram o *New Order*.

<sup>10</sup> “Mulher” aqui compreendida como “una categoría socialmente construida sociológica y políticamente, resultado de la ideología de la diferencia sexual que deriva de la división sexual del trabajo en diferentes sociedades. (...) Con ello me separo de cualquier sesgo esencialista de la misma.” (CURIEL, 2013, p. 28).



---

(re)produtivo” – faz com que não se perceba como sujeita<sup>11</sup> inteligível, sua existência é inserida pelos outros e por si própria no campo da abjeção. De acordo com Judith Butler (2019):

O abjeto designa aqui precisamente aquelas zonas “não-vivíveis” e “inabitáveis” da vida social que, não obstante, são densamente povoadas por aqueles que não alcançam o estatuto de sujeito, mas cujo viver sob o signo do “inabitável” é necessário para circunscrever o domínio do sujeito. Essa zona de inabitabilidade vai constituir o limite que circunscreve o domínio do sujeito; ela constituirá esse lugar de pavorosa identificação contra a qual – e em virtude da qual – o domínio do sujeito circunscreverá sua própria reivindicação por autonomia e vida. Nesse sentido, o sujeito é constituído por meio da força de exclusão e abjeção que produzem um exterior constitutivo para ele um exterior abjeto que é, afinal, “interior” ao sujeito como seu próprio repúdio fundacional. (BUTLER, 2019, p. 18)

Antes do acidente/queda da bicicleta que ocasiona a epilepsia, Maria Fernanda já apresentava uma não conformidade com relação às formas de representação binárias fixas do constructo sexo-gênero (BUTLER, 2010), como pode ser observado nos trechos seguintes:

Eu tinha uma bicicleta, mas não era nem cromada nem de cross. Era uma Monark Brisa com cestinha e flores que eu achava ridícula mas que servia ao propósito de bicicleta de menina. (POLESSO, 2019, p. 31)

Camiseta, short, cabelo penteado e gritei que estava pronta. Minha mãe me olhou como se eu não tivesse jeito mesmo. – Nem um brinco, filha? Um anelzinho? Aquele que a vó te deu? A correntinha, quem sabe? (POLESSO, 2019, p. 34)

---

<sup>11</sup> No feminino, para demarcar nossa recusa/repulsa à farsa do universal masculino que exclui, apaga, invisibiliza e silencia a existência de pluriversalidades.

A crença na existência de uma diferença sexual conferida pela natureza que cria um binômio fixo de gênero (homens/mulheres) impõe a assimetria entre os gêneros (feminino/masculino) e estabelece modelos ideais de “feminilidade” e “masculinidade”. Apoiadas nessa oposição conceitual dos binômios homem/mulher e masculino/feminino são construídas demarcações sociais. Comportamentos, objetos e espaços destinados a determinado gênero e interditos ao outro, “coisas/roupas/brinquedos de menino” e “coisas/roupas/brinquedos de menina”, como aparece no trecho acima. De acordo com estes ideais reguladores centrados na heteronormatividade, se conceitua o que é apropriado ou inapropriado para que a “identidade de gênero” se torne inteligível. Segundo Butler (2018), o gênero é uma identidade constituída e instituída por meio de uma repetição estilizada de atos, uma realização performativa na qual não somente a plateia social, mas os próprios atores acreditam e, em decorrência desta crença, performam. Paul Beatriz Preciado (2014) acrescenta:

A (hetero)sexualidade, longe de surgir espontaneamente de cada corpo recém-nascido, deve reinscrever-se ou reinstituir-se através de operações constantes de repetição e de recitação dos códigos (masculino e feminino) socialmente investidos como naturais. (PRECIADO, 2014, p. 26)

A matriz heterossexual legitima o binarismo masculino/feminino denotando a performatividade correspondente esperada que delimita os padrões a serem seguidos a partir da “produção de oposições discriminadas e assimétricas entre ‘feminino’ e ‘masculino’, em que estes são compreendidos como atributos expressivos de ‘macho’ e ‘fêmea’” (BUTLER, 2010, p. 38-39). Desta forma, se estabelece a hierarquia entre masculino e feminino e se naturaliza a heterossexualidade compulsória. É inegavelmente relevante e significativo o fato de



---

ser a provocação sexista do amigo que leva Nanda a perder o controle pela primeira vez:

– Primeiro as damas.

O Alexandre disse isso querendo ser gentil, mas me irritou um pouco, porque, durante a construção da pista, eu não tinha sido dama, eu tinha sido peão. Nós dois carregamos terra, roubamos os tijolos. Eu trouxe quatro de uma vez só no último assalto. (...) Peguei a bike, irritada.

– Aposto que faço melhor – ele falou baixinho.

Segui pela pista com alguma coisa entre meus dentes, talvez um vai tomar no cu. (POLESSO, 2019, p. 30-31)

Afinal, o gênero é “uma tecnologia de poder que se encontra na base do funcionamento desta sociedade injusta e misógina tal como a conhecemos” (MIÑOSO, 2007, p. 143 – trad. nossa<sup>12</sup>). A raiva e a necessidade de provar que é capaz, bem como a de sair do lugar subalternizado em que foi colocada por “ser menina”, apesar de ter trabalhado tanto ou mais que Alexandre na construção da pista de corrida, serve como um gatilho<sup>13</sup> que acaba desencadeando tudo o que acontece depois:

Acho que a última vez que me empolguei mesmo foi logo depois da construção da pistinha de bicicleta, a primeira volta pra valer que dei.

Depois foi sempre medo.

Retração.

Autopiedade. (POLESSO, 2019, p. 165)

---

<sup>12</sup> Do original: “una tecnología de poder que se encuentra en la base del funcionamiento de esta sociedad injusta y misógina tal y como la conocemos”. (MIÑOSO, 2007, p. 143)

<sup>13</sup> “Gatilho” aqui utilizado como um estímulo que desencadeia sentimentos e/ou aciona comportamentos.

Tanto no campo simbólico quanto no mundo social, aquilo que ameaça ou desestabiliza os valores sociais, que prezam pelo controle e previsibilidade das situações – por mais que ambos sejam ilusórios – é visto como abjeto e monstruoso. A epilepsia, “considerada uma das doenças crônicas com maior nível de estigma” (FERNANDES e LI, 2006), principalmente pelo fato de vivermos em uma sociedade capacitista, que se baseia em uma concepção padronizada, um padrão de corpo definido como perfeito, faz com que a narradora deixe de se considerar “uma criança exemplar” (POLESSO, 2019, p. 23) e se torne alvo de abjeção na escola: “Passei a ser chamada de ‘mina do tremelico’” (POLESSO, 2019, p. 44). Sofrer tanto opressão ativa e deliberada (insultos e considerações negativas) quanto opressão passiva (tratamento de pena e de inferioridade/subalternidade) não somente destrói sua autoconfiança e autoestima, mas a transforma – de pessoa que aposta, enfrenta, anseia e mantém os pedais em movimento a pessoa que se culpa, se desculpa, se julga incapaz, teme a velocidade e freia – e a faz se afastar do mundo, das outras pessoas e de si mesma: “eu me sentia uma bosta, uma inútil, alguém que não era normal.” (POLESSO, 2019, p. 51). No entanto, seu isolamento não se manifesta como desistência. Muito pelo contrário, a personagem mantém uma pulsão que a move em direção à vida – “nunca pensei em me matar, ao contrário, eu quero viver alguma coisa” (POLESSO, 2019, p. 150) –, que tem como maior impedimento a necessidade que desenvolve, de controle e “normalidade”, baseados em construções sociais que pouco ou nada se assemelham aos seus desejos reais ou à sua verdade subjetiva: “Eu tinha uma imagem muito distorcida de tudo. Eu tinha uma imagem horrível de mim” (POLESSO, 2019, p. 78).

Os binários de sexo-gênero e a heterossexualidade compulsória organizam os modos de pensar o lugar dos sujeitos na sociedade. Todas as pessoas, inclusive as lésbicas, são socializadas dentro da lógica do pensamento hetero (WITTIG, 1980),



---

ou seja, são “heterossexualizadas”. Richard Miskolci (2017, p. 34-35) elucida que todas as pessoas, sem exceção, são sociabilizadas dentro de um regime de “terrorismo cultural” onde o medo da violência e da abjeção é a forma mais eficiente de imposição da heterossexualidade compulsória. Neste processo, condutas majoritárias como a heteronormatividade são introjetadas por homossexuais, muitas vezes provocando a homofobia internalizada<sup>14</sup>. Em uma sociedade como a nossa, que hierarquiza até os âmbitos da sexualidade, a homossexualidade se dá em um processo de subordinação que lhe atribui uma condição de inferioridade ontológica, imutável e essencializada em relação ao hegemônico/heterossexualidade (MISKOLCI, 2009, p. 166). Uma das estratégias de manutenção da heterossexualização das mulheres é invisibilizar a possibilidade lésbica e torná-la culturalmente ininteligível. Adrienne Rich (2010) argumenta que a mentira da heterossexualidade compulsória feminina:

coloca um sem-número de mulheres aprisionadas psicologicamente, tentando ajustar a mente, o espírito e a sexualidade dentro de um roteiro prescrito, uma vez que elas não podem olhar para além do parâmetro do que é aceitável. (RICH, 2010, p. 41)

Para que Maria Fernanda possa aceitar e assumir sua lesbianidade, que é “completamente apaixonada pela Joana (...) desde sempre” (POLESSO, 2019, p. 77), precisa se reiniciar. É necessária uma quebra do contrato heterossexual, uma recusa que rompe com os papéis de gênero de reprodução biológica e erotismo estabelecidos pelos discursos hegemônicos “ao não se definir em função do desejo masculino” (BAILEY, 1999, p. 406). Esses papéis de gênero tomam como certo que a

---

<sup>14</sup> “Homofobia interiorizada” ou “homofobia internalizada” é o medo ou repulsa da própria homossexualidade. Por não ser reconhecida pelo próprio indivíduo, esse medo, rejeição e desvalorização são frequentemente projetados de forma inconsciente.

base de toda e qualquer sociedade é a heterossexualidade, estigmatizando a lesbianidade e a classificando como “anormal”, “doentia”, “incompleta”, condenada ao fracasso e à abjeção.

Eu encarava a coisa toda da Joana como um problema a ser esquecido ou simplesmente riscado da lista dos afazeres resolutivos e que, no momento em que fosse erradicado da minha vida, deixaria de ser um problema.

Feito. Risca fora. (POLESSO, 2019, p. 88)

Como apontado no trecho acima, até aquele momento, a “estratégia” da protagonista era ignorar/silenciar sua lesbianidade. A experiência de Joana não é mais simples nem mais fácil. Para ela a heterossexualidade não é uma escolha, é uma obrigação: mulher cis, considerada “um corpo saudável” e, portanto, “(re)produtivo”, em uma sociedade heterossexual que perpetua e cultua a crença de que o casamento heterossexual monogâmico e a orientação sexual voltada para os homens – mesmo se opressivos e não satisfatórios – são inevitáveis, componentes de suas vidas, “destino natural” das mulheres (RICH, 2010, p. 26). Algo imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, assim como a reprodução da “espécie” e da própria sociedade heterossexual. (RICH, 2010). O que fica evidenciado na seguinte fala de Joana: “Meus pais tão me cobrando, porque, segundo eles, eu tenho que ter um namorado, porque já tenho quase trinta e nunca apresentei ninguém em casa.” (POLESSO, 2019, p. 124). Joana até tenta se enquadrar na heteronormatividade: “Como é foda, porque eu fiquei tentando namorar uns caras mas nunca deu certo, porque não tinha como dar certo, né?” (POLESSO, 2019, p. 125). Em vão, já que o desejo de satisfazer os anseios e cobranças dos pais e da sociedade heterossexual não sustenta a negação da satisfação subjetiva, de realmente existir sendo como e quem ela é.



---

A partir do momento em que a infantiliza e faz com que não seja vista como adulta, a superproteção dos pais decorrente da epilepsia de certa forma exime Nanda de sua sexualidade. É com uma comiseração condescendente, usando o diminutivo como se falassem com uma “criança grande” (POLESSO, 2019, p. 97), que suas primas se dirigem a ela: “tu também vai encontrar alguém para ficar junto, Nandinha” (POLESSO, 2019, p. 97). Considerada como “um corpo doente”, “dependente” e “incapaz”, nem a família nem a sociedade lhe cobram, muito menos esperam que ela seja sexualmente ativa ou (re)produtiva: “Previa a minha mãe respondendo por mim. Se adiantando à minha incapacidade, à minha falta de vontade. Mas o que ela pensava é que eu jamais teria um namorado.” (POLESSO, 2019, p. 49). Não se trata de assexualidade, compreendida “como forma de viver a sexualidade caracterizada pelo desinteresse pela prática sexual, que pode ou não ser acompanhado pelo desinteresse por relacionamentos amorosos. O desinteresse sexual/amoroso – construído social, histórica e culturalmente como transtorno psicológico ou fisiológico – tem sido ressignificado, a partir do século XXI, como forma distinta e legítima de sexualidade, situada no espectro mais amplo da diversidade sexual” (OLIVEIRA e VIANA, 2015). Como a própria narradora declara: “Eu queria me apaixonar. Queria sentir coisas que não conseguia verbalizar e que só de pensar me davam vergonha.” (POLESSO, 2019, p. 90). Nanda afirma: “A virgem de trinta anos. Não é que eu não sentisse, que não tivesse desejos, eu só não sabia administrá-los” (POLESSO, 2019, p. 103) e várias vezes reafirma:

pensei em dizer que era virgem ainda e que me sentia uma retardada emocional, porque, fora um selinho quando eu tinha onze ou doze anos, nunca mais beijei na boca, e que tive um namorado por quase três anos, só que foi um namoro virtual e o mais próximo que cheguei de sexo foi ver ele tocar punheta no MSN, eu nunca

nada nunca, entenderam?, e, para além do contato social, eu sinto falta de contato físico, sinto falta de toque (POLESSO, 2019, p. 150)

Assim como Joana, Maria Fernanda também estabelece um relacionamento heteronormativo, que durante algum tempo lhe serve como “escudo de normalidade” (POLESSO, 2019, p. 96). É um vínculo que mantém no âmbito virtual, já que nunca aceita encontrar Antônio pessoalmente: “um namoradinho idiota cuja boca eu nunca tinha beijado, nem sequer tocado, um namoradinho idiota da internet, um namoradinho que eu nem queria ter” (POLESSO, 2019, p. 101) e parece existir muito mais para que, como ela mesma aponta, possa (se) afirmar: “Olha, eu tenho um namorado” (POLESSO, 2019, p. 96).

A relação que Nanda e Joana mantêm durante anos é permeada por lacunas e palavras não ditas: “mantínhamos essa amizade que era profundamente amorosa, e na mesma medida silenciosa, porque não nos dizíamos coisas importantes” (POLESSO, 2019, p. 123). Natalia Borges Polezzo não apresenta o ponto de vista de Joana, a personagem só pode ser percebida através do que é mostrado por Nanda. Apesar da forte indicação de reciprocidade: “Mas tu não é muita gente, tu é tu. Minha tu, Nanda.” (POLESSO, 2019, p. 119), esta não é efetivamente comprovada na narrativa e se mantém no campo da suposição. Existe um momento em que a possibilidade de sexo entre as duas é manifesta:

a respiração pesando, o hálito da Joana embaçando minhas vontades. Ela grudou a testa no meu pescoço e ajoelhou o queixo no meu ombro. Eu deixei minha mão escorregar até a barriga dela. Apertei os lábios. Mexi meus dedos bem devagar, entrando por baixo da blusa do pijama só um pouco, como se não fosse sério, como se tivesse sido um doce engano. Encontrar a pele quente e macia da Joana na ponta dos meus dedos. Ela se mexeu toda e colou aquela boca enorme no meu pescoço, atrás da minha orelha e, num abrir e fechar de olhos mais lento, já estava sobre a minha bochecha,



quase na boca. Aproximei minhas pernas às dela, ela respirando mais pesado. Apertou a mão sobre o meu peito. Gelei.  
– Meu braço tá dormente.  
Mentira.  
Virei buscando um pouco de ar. E assim ficamos (POLESSO, 2019, p. 76)

Maria Fernanda recua, talvez porque “estar desejando coisas estranhas, desejando com o corpo” (POLESSO, 2019, p. 73) para ela represente a expressão do que mais teme e tenta evitar: descontrole (no caso, tanto corporal quanto emocional) e “anormalidade” (de acordo com as normas da sociedade heterossexual). Neste sentido, Audre Lorde (2019) assevera:

Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca a expressão de seu próprio medo – o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, penso que tememos a visibilidade sem a qual não vivemos verdadeiramente. (LORDE, 2019, p. 53)

O medo de ser expor, ser rejeitada e perder a amiga a faz optar por ficar – e deixar quem lê – em dúvida: “Talvez ela sentisse a mesma coisa que eu, mas eu não teria coragem de tirar a prova” (POLESSO, 2019, p. 73). A manipulação discursiva heteronormativa constrói um sentimento de não pertencimento, uma zona inabitável de inteligibilidade onde a abjeção funciona como espectro ameaçador e de regulação das práticas identificatórias (BUTLER, 1999). Audre Lorde (2019) adiciona que “Fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará” (LORDE, 2019, p.

55). Muitos anos se passam antes que Joana finalmente consiga romper o silêncio, “sair do armário”<sup>15</sup> e se assumir para Maria Fernanda e para si mesma:

– Acho que eu sou gay, Nanda.  
Eu fiquei olhando pra Joana sem acreditar.  
– Lésbica, acho que é isso que eu sou. Acho, não. É isso. Sempre foi. Sempre vai ser. Já peguei. – A Joana parou.  
Fiquei olhando sem acreditar que aquilo tinha realmente saído da sua boca. (...) – Por favor, Nanda, diz aí alguma coisa.  
Eu tinha um engasgo tão grande no fundo da goela, que nada saía, nem gagueira, nem letra, nem ar.  
– Tudo bem. Eu – parei de novo – é que não tava esperando isso.  
(POLESSO, 2019, p. 124-125)

Como enuncia Norma Mogrovejo (2008), “eu sou lésbica” é a afirmação de uma existência que saiu do silêncio, é declarar uma pertença, assumir uma (o)posição específica em relação aos códigos sexuais dominantes e ao sistema de poder opressivo da heterossexualidade obrigatória. Exatamente por isso, é “indispensável fazermos uso de modo afirmativo de termos como ‘lésbica’, ‘sapatão’, palavras que foram e são utilizadas negativamente para diminuir humanidades.” (APARECIDA, 2019, s/p). A suposição de que a maioria das mulheres são heterossexuais de modo inato, a negação e invisibilização da existência lésbica e a lesbofobia estão estruturalmente enraizadas. Até mesmo para Maria Fernanda, que também é lésbica, a “revelação” de Joana parece algo excepcional, inesperado, fora do “comum”, com o qual ela não sabe lidar. Como a própria Natalia Borges Polesso (2020) afirma:

---

<sup>15</sup> “O armário” ou o “segredo aberto”, de acordo com Sedwick (2007), “é um dispositivo de regulação da vida de gays e lésbicas que concerne, também, aos heterossexuais e seus privilégios de visibilidade e hegemonia de valores. (...) O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays (...) em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora.”



---

se o desejo lésbico transcende as categorias do sexo, se ser lésbica contesta esse edifício chamado sexo, se deixa de reatualizar o mito da feminilidade, se quebra os contratos com a heteronormatividade, se busca novas formas de masculinidades, se rompe com a inveja do falo, se confunde essa ficção reguladora do gênero, se questiona a universalidade da opressão, se não conforma com a economia fálica, flácida e masculinista das estruturas de parentesco, então, a lésbica desestabiliza todas essas premissas sobre as quais fundamos a sexualidade e a civilização. (POLESSO, 2020, p. 12)

Apesar do silêncio e da perplexidade com que a recebe, a visibilização da lesbianidade de Joana corporifica reconhecimento e possibilidade de uma nova perspectiva de vivência e existência para a protagonista, e isso a impulsiona. A partir do momento que acolhe o que deseja – “Eu queria cuidar da Joana, queria mostrar pra ela que podia cuidar dela” (POLESSO, 2019, p. 126) –, Maria Fernanda adquire objetivo. Volta a se deslocar, não mais em perseguição de uma suposta “normalidade”, mas em direção a primeiro descobrir/reaver e depois ser e assumir quem realmente é e quer.

Joana afunda as mãos no meu crânio, seus dedos penetram minha cabeça, chegam a lugares escuros, minha câmara fria, Joana chega com seus dedos dentro de mim, dentro da minha cabeça, Joana toca onde jamais tocarei, onde nem o cirurgião conseguiu chegar. Lá ela chega. (POLESSO, 2019, p. 130).

Após a cirurgia que elimina suas crises em definitivo, Nanda se lança numa busca intensiva por independência e aceitação que culmina em uma viagem para São Paulo, a primeira que faz sozinha. Exatamente por seu aspecto de formação, a temática da viagem é um dos elementos cruciais do *Bildungsroman*. Essa jornada, que tem como referência o escrito no relógio de borracha que ganhou de Antônio (*it's never too late*) e o que desejou para si mesma no *réveillon* (movimento), opera

como modo de iniciação – "Era a minha primeira vez em muitas coisas" (POLESSO, 2019, p. 154) – e de formação. Ir ao encontro de Joana acarreta uma sequência de quebras de padrões de comportamento e de pensamento, como no trecho a seguir: "Pensei no que tinha acabado de acontecer. Será que a moça da agência tinha flertado comigo? Eduarda tinha acabado de criar uma fissura num muro. Um sorriso escapou da minha cara." (POLESSO, 2019, p. 144). A narradora-protagonista atravessa um percurso de auto(re)conhecimento, de jornada rumo a si mesma, de (re)construção da própria identidade/subjetividade que a leva a se espelhar no descontrole que antes tanto temia– "Sinto umas faíscas começarem na parte de trás do meu crânio. Espasmo. Mas é apenas susto de mim mesma. Susto de tocar o que sou por dentro." (POLESSO, 2019, p. 21) – e na diversidade, que antes lhe parecia anômala, indizível e estranha:

– Vim pra ver as pessoas também... mulheres.

Disse aquilo meio sem pensar e, logo que a frase saiu, senti um calor nas bochechas. Me senti idiota e ao mesmo tempo aliviada, porque era a primeira vez que eu verbalizava o desejo. (...) era a primeira vez que eu admitia para mim mesma que me sentia atraída por mulheres (POLESSO, 2019, p. 149-150)

A partir desta aceitação/confissão de Maria Fernanda, feita muito mais para si mesma do que para Flávia e Bárbara – duas mulheres que conhece no banheiro do aeroporto e com quem divide um táxi –, a narrativa toma uma "velocidade cósmica" (POLESSO, 2019, p. 162) de novas experiências e descobertas – "Eu já tinha bebido, já tinha fumado um cigarro, já tinha tomado ácido, já tinha beijado não uma, mas duas gurias, já tinha me sentido molhar inteira por dentro, pelo que entendi das coisas, por que não continuar?"(POLESSO, 2019, p. 163) –, que se aproxima do ritmo intenso e quase vertiginoso do início. Ao ver Joana com a namorada, Maria Fernanda sofre sua "primeira dor de cotovelo" (POLESSO, 2019, p.



---

160) e admite e entende que “Doeu porque poderia ser eu mas não era. Nunca seria. Porque eu nunca tinha dito nada, sempre mantive as coisas guardadas, bem guardadas” (POLESSO, 2019, p. 154). É justamente no show do *New Order* que reencontra Flávia e Bárbara e, ao se permitir vivenciar “Prazeres desconhecidos” (POLESSO, 2019, p. 162) se percebe “contente e um pouco frustrada de ter compreendido agora tudo o que eu poderia ter feito, tudo o que eu sempre poderia ter feito. Mas nunca fiz.” (POLESSO, 2019, p. 162-163). Afinal, parece apreender que

you never really is whole if you stay silent, because there's always that little piece inside you that wants to be put out there, and the more you ignore it, the more it irritates and drives you crazy, and if you don't let it out, one day it will revolt and hit you in the face, from the inside. (LORDE, 2019, p. 53)

Após verbalizar para Flávia e Bárbara tudo que sempre silenciou, vai ao encontro de Joana (e de si mesma) para romper não somente a mudez, mas também a imobilidade e a invisibilidade que se auto infligiu durante duas décadas: “eu diria o que eu sempre tinha sentido, que não era só a epilepsia que me estremecia, que ela também, toda vez que chegava perto” (POLESSO, 2019, p. 170). Ao determinar “Joana, quando eu te encontrar, eu vou tornar reais todas as vontades, todos os prazeres desconhecidos” (POLESSO, 2019, p. 171), aceita e assume quem é, o que sente e deseja: “Sem desviar como no dia anterior. Como em todos os dias. Sem desviar” (POLESSO, 2019, p. 170). Mais do que isso, se dispõe a se expor, tanto para Joana quanto fisicamente, já que sai “voando em desejos” (POLESSO, 2019, p. 153) pela rua em uma bicicleta roubada. E é novamente a perda do controle da direção de uma bicicleta que não lhe pertence (assim como os discursos e parâmetros homogeneizadores) que a faz sofrer uma

segunda queda. Mas se o primeiro acidente resulta em corte, isolamento, depressão e desvio, o segundo proporciona um retorno que se assemelha a um (re)nascimento: “agora me dou conta de que entrei na vida, aos tombos mas entrei. Quebrada, entrei. De novo. Aposto que cheguei tarde, mas é tudo meu agora.” (POLESSO, 2019, p. 16). Um derradeiro abandono da culpa e do “Me desculpa” repetitórios e contínuos, da obsessão por “normalidade” e controle – “a normalidade também me era estranha” (POLESSO, 2019, p. 164) – que a paralisavam e uma retomada da pulsão destemida que antes a movia:

Aposto que não morro nessa. Aposto que vivo mais. Vivo bem mais. Essa é a graça de tudo. Eu vivo mais. Mas aposto que chego no chão antes que possam pensar em me segurar. Aposto que chego a conclusões antes de me arreentar. Aposto que chego antes de tudo isso acontecer de fato. Aposto alto. Aposto rápido no agora. Agora tudo é possível. (POLESSO, 2019, p. 171-172)

Assim como “normalidade”/“anormalidade”, controle/descontrole são questões primordiais no romance. Tanto o controle dos corpos, da sexualidade e dos discursos quanto as formas de interdições e controle sociais. O percurso individual da protagonista-narradora é marcado pelas diversas tecnologias de dominação e opressão que regulam e atravessam não somente as lésbicas, mas todas as vidas relegadas ao lugar/papel do “outro”. Para Maria Fernanda, essas estruturas hierárquicas e padronizadoras do poder se evidenciam como origem, causa e sintomas de seu adoecimento, enquanto o amor, o sexo, o desejo e a lesbianidade figuram um modo e um caminho de cura, libertação, potência e pulsão de vida, como fica claro na última frase da narrativa: “Eu quero viver, tenho certeza *here comes love it's like honey* eu tenho certeza, *you're not alone anymore you shock me to the core eu sei we're like crystal we break easy* eu quero viver.” (POLESSO, 2019, p. 172).



Levando em conta a invisibilização que o protagonismo lésbico sofreu e ainda sofre na literatura brasileira e que as pouquíssimas personagens lésbicas existentes na literatura canônica foram apresentadas muito mais com a finalidade de confirmar e (re)afirmar a “infelicidade de ser lésbica” e a lesbianidade como esteriótipo e/ou estigma, o final de *Controle*, repleto de possibilidades, desejos e pulsão de vida é uma representatividade que se faz necessária e é muito bem-vinda.

## Referências bibliográficas

APARECIDA, Luciany. *O rótulo literatura lésbica impulsiona ou limita as obras? Entrevista. [Entrevista cedida a]* LIMA, Luciana Domingos de. *Nexo Jornal* (online), 2019. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/expresso/2019/06/30/O-r%C3%B3tulo-literatura-l%C3%A9sbica-impulsiona-ou-limita-as-obras>. Acesso em 23 fev. 2021.

BUTLER, Judith. Os atos performativos e a constituição do gênero: um ensaio sobre fenomenologia e teoria feminista. Trad. Jamille Pinheiro Dias. *Cadernos de Leitura*, n. 78, Edições Chão da Feira, jun. 2018. Disponível em: <[https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno\\_de\\_leituras\\_n.78-final.pdf](https://chaodafeira.com/wp-content/uploads/2018/06/caderno_de_leituras_n.78-final.pdf)>. Acesso em 19 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. *Problemas de Gênero: Feminismo e Subversão da Identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

\_\_\_\_\_. *Corpos que importam: os limites discursivos do "sexo"*. Trad. Veronica Daminelli e Daniel Yago Françoli. São Paulo: N-1 edições e Crocodilo Edições, 2019.

\_\_\_\_\_. *Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do 'sexo'*. In: LOURO, Guacira Lopes. (Org.). *O corpo educado: pedagogias da sexualidade*. Belo Horizonte: Autêntica, p. 151-172, 1999.

CURIEL, Ochy. *La Nación Heterossexual: Análisis del discurso jurídico y el régimen heterossexual desde la antropología de la dominación*. Bogotá, Colombia: Brecha Lésbica y en la frontera, 2013.

FALQUET, Jules. Romper o tabu da heterossexualidade: contribuições da lesbianidade como movimento social e teoria política. *Cadernos de Crítica Feminista*, ano VI, n. 5, p. 8-31, dez. 2012. Disponível em: <[https://drive.google.com/file/d/16XyVfMma\\_G4k-dBiBcMJpd7aKQ1BP7bi/view](https://drive.google.com/file/d/16XyVfMma_G4k-dBiBcMJpd7aKQ1BP7bi/view)>. Acesso em 17 fev. 2021.



---

FERNANDES, Paula Teixeira; LI, Li Min. Percepção de estigma na epilepsia. *Journal of Epilepsy and Clinical Neurophysiology*, Porto Alegre, v. 12, n. 4, p. 207-218, dec. 2006. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/jecn/v12n4/a05v12n4.pdf>>. Acesso em 20 fev. 2021.

FIGUEIREDO, Eurídice. *Por uma crítica feminista: leituras transversais de escritoras brasileiras*. Porto Alegre, RS: Zouk, 2020.

IANNI, Otávio. A metáfora da viagem. In:\_. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

KATZ, Jonathan Ned. *A invenção da heterossexualidade*. Trad. Clara Fernandes. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. In:\_. *Irmã outsider*. Trad. Stephanie Borges. Belo Horizonte: Autêntica Editora, p. 51-55, 2019.

MIÑOSO, Yuderkys Espinosa. *Escritos de una lesbiana oscura: reflexiones críticas sobre feminismo y política de identidad en América Latina*. Buenos Aires-Lima: en la frontera, 2007.

MISKOLCI, Richard. *Teoria queer: um aprendizado pelas diferenças*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, UFOP-Universidade Federal de Ouro Preto, 2017. (Série Cadernos da Diversidade, 6)

\_\_\_\_\_. A Teoria Queer e a Sociologia: o desafio de uma analítica da normalização. *Sociologias*, Porto Alegre, n. 21, p. 150-182, Jun. 2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/soc/n21/08.pdf>>. Acesso em 21 fev. 2021

MOGROVEJO, Norma. ¿Literatura lésbica o lesboerotismo? El caso de México. *Sinister Wisdom Journal*, n. 74, p. 8-13, Dover, Florida, 2008. Disponível em: <[http://www.sinisterwisdom.org/sites/default/files/Sinister%20Wisdom\\_74.pdf](http://www.sinisterwisdom.org/sites/default/files/Sinister%20Wisdom_74.pdf)>. Acesso em 14 fev. 2021.

MYRON, Nancy; BUNCH, Charlotte. *Lesbianism and the women's movement*. Baltimore: Diana Press, 1975.

OLIVEIRA, Elisabete Regina Baptista de; VIANNA, Claudia Pereira. *Minha vida de ameba: os scripts sexo-normativos e a construção social das assexualidades na internet e*

na escola. *Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/48/48134/tde-11052015-102351/pt-br.php>>. Acesso em 21 fev. 2021.*

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e ocupação de espaços. *Estudos Literários Brasileiros Contemporâneos*, n. 61, e 611, Brasília, 2020. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/elbc/n61/2316-4018-elbc-61-e611.pdf>>. Acesso em 15 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. Diálogos possíveis: entrevista com Natalia Borges Polesso. [Entrevista cedida a] DUTRA, Paulo. *Journal of Lusophone Studies*, Stanford, v. 3, n. 2, 2018a. Disponível em: <<https://jls.apsa.us/index.php/jls/article/view/238>>. Acesso em 21 jul. 2020.

\_\_\_\_\_. Geografias lésbicas: literatura e gênero. *Revista Criação & Crítica*, [S. l.], n. 20, p. 3-19, 2018b. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p3-19. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/view/138653>>. Acesso em 9 fev. 2021.

\_\_\_\_\_. Eu escritora, eu lésbica. *Blog do Grupo de Estudos em Literatura Brasileira Contemporânea da Universidade de Brasília*, 8 abr. 2017. Disponível em: <<http://gelbcunb.blogspot.com/2017/04/eu-escritora-eu-lesbica.html>>. Acesso em 15 fev. 2021.

PRECIADO, Paul Beatriz. *Manifesto contrassexual*. Trad. Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

PRINS, Baukje; MEIJER, Irene Costera. Como os corpos se tornam matéria: entrevista com Judith Butler. *Revista Estudos Feministas [online]*, 2002, v. 10, n. 1, p. 155-167. Disponível em: <<https://doi.org/10.1590/S0104-026X2002000100009>>. Acesso em: 12 jul. 2022>.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades*, [S. l.], v. 4, n. 05, 2012. Disponível em: <<https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309>>. Acesso em 12 jul. 2022.



SAAVEDRA, Carola. Apresentação. In: POLESSO, Natalia Borges. *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

SCHMIDT, Rita Terezinha. *Descentramentos/convergências: ensaios de crítica feminista*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2017.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do Armário. Campinas. *Cadernos Pagu* (online), n. 28, São Paulo, jan-jun 2007, p. 19-54. Disponível em: <<https://www.scielo.br/pdf/cpa/n28/03.pdf>>. Acesso em 12 jul. 2022.

SEGATO, Rita Laura. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. Trad. Rose Barboza. *E-cadernos CES* (online), v. 18, 2012. Disponível em: <<https://journals.openedition.org/eces/1533>>. Acesso em 12 jul. 2022.

WITTIG, Monique. The straight mind. *Feminist Issues*, n. 1, 1980, p. 103-111.

Recebido em 12/09/2022  
Aceito em 25/10/2022

# Causando fissuras nos armários: a vivência lésbica em *Amora*, de Natalia Borges Polesso

## Causing cracks in the closets: the lesbian experience in *Amora*, by Natalia Borges Polesso

Gil Derlan Silva Almeida<sup>1</sup>  
Algemira de Macêdo Mendes<sup>2</sup>

---

RESUMO: Analisamos aqui, o armário gay como dispositivo de regulação da vivência lésbica na coletânea de contos *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso. Enquanto metodologia, utiliza-se a pesquisa qualitativa de cunho bibliográfico. Vê-se que o armário é um instrumento de regulação a uma vivência plena das personagens envolvidas, por vezes, sendo o próprio elemento estruturante dos conflitos que fundam as narrativas analisadas.

ABSTRACT: We analyze the gay closet as a device for regulating the lesbian experience in the short story collection *Amora* (2015), by Natalia Borges Polesso. As a methodology, qualitative research of a bibliographic nature is used. The closet is an instrument of regulation to a full experience of the characters involved, sometimes, being the very structuring element of the conflicts that found the analyzed narratives.

PALAVRAS-CHAVE: Natalia Borges Polesso; *Amora*; Armário gay.

KEYWORDS: Natalia Borges Polesso; *Amora*; Gay closet.

---

<sup>1</sup>Doutorando e Mestre em Letras, pelo Programa de Pós-graduação em Letras (PPGEL) da Universidade Federal do Piauí (UFPI);

<sup>2</sup>Doutorado em Letras pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS) com estágio de doutorado sanduíche em Coimbra-PT.



---

*O amor se guarda só na ponta de um falo ou nasce  
também dos lábios vaginais de um coração de uma  
mulher para outra?*  
Conceição Evaristo

## 1. Batendo à Porta

No cerne dos estudos das relações de gênero, bem como na sua intrínseca relação com o *corpus* literário, a questão da lesbianidade ou homossexualidade das mulheres tem ganhado muito espaço de análise e discussão. A menção terminológica à homossexualidade das mulheres não aparece aqui como um marcador de sinônimo para o outro lesbianidade, ou seja, nossa frase que abre esta discussão não está desprovida de uma problematização sobre essas sujeitas, mas parte de indagações que já começam em qual termo usar para se referir a essas vivências, até hoje consideradas dissidentes.

Isso se dá devido ao fato de que por muito tempo o termo homossexualidade foi calcado numa premissa que favorecia apenas uma abrangência a homens *gays*, como se a homossexualidade de mulheres fosse menos valorada e autêntica, tendo que ser descrita a partir de um novo vocábulo: *lésbicas*. Essa nomenclatura, conforme explicitada por Navarro-Swain (2004), excluía uma grande parcela de sujeitos homossexuais em sua plenitude e conferia às mulheres nesta categoria um certo ar de inferiorização.

Da mesma forma que explicamos esta terminologia, a ser empregada aqui em alguns momentos, e traçando um marco metodológico mais coerente com o que essa escrita se propõe, detemo-nos a empreender uma análise sobre a obra *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso. A escritora gaúcha, doutora em Literatura e vencedora do prêmio Jabuti em 2016, justamente com a obra aqui escolhida para

discussão, revela em sua produção a vivência e comportamento de personagens femininas que tensionam o socialmente aceito e abrem margem para a discussão do amor entre mulheres. Assumidamente lésbica, a autora tem o olhar necessário, que não só serve de representação para a criação de personagens tão intrigantes, mas desnuda em sua escrita os dilemas, preconceitos e aventuras de quem vive um amor considerado proibido e malvisto.

Natalia Polezzo que já teve suas obras traduzidas para o inglês e espanhol, conta com suas publicações se espalhando em diversos países, traz em *Amora*, a possibilidade da quebra de um silêncio perturbador. Em sua escrita, enunciada pela garganta de quem o vive e convive com essa situação, suas personagens são o feminino do amor, ou seja, nossas amoras. A exibição do desejo é tida como algo natural, ainda que de difícil plenitude por conta de uma sociedade preconceituosa, não há como se deixar de lado ou fechar os olhos para o amor mais puro e verdadeiro de nossas amoras. Temos a impressão de que as personagens sentem e vêem o perigo de suas escolhas e relacionamentos, mas nesse jogo de brincar com o socialmente aceito, esbofeteiam um discurso estruturador hegemônico e heteronormativo e buscam seus finais felizes, ou melhor, lutam por estes.

Assim, para delimitar metodologicamente os caminhos que se traçam nesta escrita, bem como entendendo as inúmeras possibilidades que *Amora* nos apresenta, este artigo objetiva analisar o armário como um elemento estruturador na vivência das personagens da obra. Desta maneira, do conjunto de trinta e três contos que compõem a publicação, escolhemos três: “Vó, a senhora é lésbica?”; “Minha prima está na cidade” e “Como te extraño, Clara”. As três narrativas nos apresentam personagens que vivem o dilema da confidencialidade de suas relações homossexuais, quer seja pelo medo da reação familiar, ou pela condição



---

social que as amedronta em relação ao futuro, uma vez que saiam desse limiar do segredo.

É importante destacar que cada conto escolhido aborda um momento diferente de vida e idade das personagens. Em “Vó, a senhora é lésbica?”, temos um amor entre duas senhoras, mas mantido em segredo para toda a família. Em “Minha prima está na cidade”, vemos o início de uma vida adulta, com o conflito da revelação beirando o grupo social dos amigos do trabalho. Já no último conto, temos a relação familiar novamente vindo à tona, mas numa modelagem diferente, pois a mãe vive um romance proibido, longe dos olhos do marido, do filho e na sombra de uma vida socialmente perfeita e estruturada, ainda que esses dois últimos adjetivos não abarquem a protagonista, que sofre com a situação, caminhando longe da perfeição almejada

Desta maneira, os três contos trazem em comum o armário lésbico, funcionando a nosso ver, como um dispositivo, que ao passo que esconde a vivência dessas personagens, as podam da plenitude do que seus relacionamentos poderiam oferecer. Entendemo-lo como uma camuflagem. Sim. Este era seria o termo mais adequado, pois o armário na narrativa desses três contos camufla uma sexualidade que deve ser ocultada do meio social. A exposição dessas identidades num meio aberto, trazendo à baila seus amores, é vista num viés patriarcal e misógino, como vergonhoso e causador de mal-estar nos próximos.

Destarte, partindo de um pressuposto em ligar o estudo das relações de gênero e seus mais diversos desdobramentos no texto literário, bem como dialogando com a “epistemologia desse armário” (SEDGWICK, 2007), que se faz presente nas relações homoafetivas dos contos escolhidos como *corpus*, dialogam-se pontos importantes sobre a homossexualidade feminina e as relações familiares, entendidas aqui como importante elemento de decisão sobre a saída

ou não desse armário na vida das personagens, pois refletem em suas escolhas e comportamentos. Podemos traçar um ensejo de discurso que, à medida que transgride o patriarcalismo e a lesbofobia, também convida à reflexão sobre a preponderância do amor sobre todos os conflitos que o ameaçam. Como essas amoras derrubam ou não esses armários? Vejamos.

## 2.0 “Segredo Aberto” e a Narrativa de *Amora*

Em *Amora*, podemos notar a retração do amor entre mulheres de uma maneira fluida e natural, pois é exatamente essa ideia que a narrativa almeja, ou seja, desnudar como as relações homoafetivas entre mulheres dispõem dos mesmos atributos que outras relações. No entanto, o texto também procura mostrar a forte carga de preconceito e inferiorização que muitas personagens sofrem por conta de suas vivências lésbicas.

Se falar de sexo ressoa num emaranhado de tabus e dilemas, ao adentrar no sexo entre mulheres esse limiar se torna muito mais tênue, marcado por uma forte conotação de ilícito e devasso. Foucault (2017), em sua *História da sexualidade*, já nos sinalizava sobre como os discursos heteronormativos, hegemônicos e patriarcais cunhavam uma forte repressão às práticas sexuais consideradas dissidentes, bem como sobre as discussões do tema. Assim, nas palavras do filósofo francês:

O essencial não são todos esses escrúpulos, o moralismo que revelam, ou a hipocrisia que neles podemos vislumbrar, mas sim a necessidade reconhecida de que é preciso superá-los. Deve-se falar de sexo, e falar publicamente, de uma maneira que não seja ordenada em função da demarcação entre o lícito e o ilícito [...] cumpre falar do sexo como se de uma coisa que não se deve



---

simplesmente condenar ou tolerar, mas gerir, inserir em sistemas de utilidade, regular para o bem de todos, fazer funcionar segundo um padrão ótimo. (FOUCAULT, 2017, p. 27)

Assim, o processo de descortinamento de discursos que tomavam o sexo como algo imoral ou devasso, imbrica-se na questão de entender a utilidade e necessidade das discussões sobre o assunto, quer seja em orientações hetero ou homossexuais. No entanto, para o sexo homossexual, a questão corresponde a um ponto que se julga definidor dessa prática como algo inferior: a finalidade reprodutiva. Entendendo, o sexo lésbico como uma prática desvinculada de ações que gerassem a reprodução, as lésbicas são tomadas como sodomitas e mulheres sem leis, sujeitas simplesmente que escolheram os próprios prazeres, em contrapartida a um projeto de geração de filhos que só traria bem-estar a sociedade a qual está inserida.

No tocante ao texto literário, a mulher lésbica é invisibilizada numa penumbra de assuntos das mais variadas ordens. Nomes como Cassandra Rios, Lygia Fagundes Telles e algumas outras escritoras propuseram-se em suas obras a mostrar um lado da sociedade considerado impuro e maligno, lado este, que segundo o senso comum, atenta contra a honra e moral da família nuclear, que predominava nos contextos sociais de estruturação de parentesco.

Em “Vó, a senhora é lésbica?”, a família que se diz padronizada nos moldes clássicos, se depara com o segredo da matriarca Clarissa, que esconde um relacionamento duradouro com a parceira Carolina. Na voz da narradora-personagem, a neta Joana, mulher lésbica que vive um romance também escondido com a colega de faculdade Taís, podemos notar a costura de uma história de amor, que vive debaixo de uma teia de encenações e artimanhas para se manter longe da revelação.

É no medo de ser descoberta pela família, que Joana abre os olhos para entender que o que vive com a namorada, é uma repetição jovial de uma história já protagonizada pela avó. Nas reflexões da jovem moça, vemos como a situação de Clarissa e Carolina foi cunhada na sombra de um conflito que se calcava pelo binômio: viver a plenitude de um relacionamento lésbico revelado ou enfrentar a família e sofrer com as possíveis implicações dessa verdade.

Minha vó sempre recomendava que não as incomodássemos durante o chá e enchia o nosso quarto de tudo o que pudesse nos manter ocupados. Mas, depois daquela tarde, as visitas começaram a rarear e a minha vó se entristeceu de um jeito que doía ver. Passou um inverno inteiro e mais a primavera para a tia Carolina voltar a visitar, eu lembro direitinho, porque foi no aniversário do Joaquim que ela apareceu. Minha avó parecia outra mulher. Estava bem vestida, contente e voltou a cheirar a perfume e creme de lavanda. As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora, quinze anos depois. Minha vó era mesmo lésbica. (POLESSO, 2015, 238-245)

Nesse trecho, podemos perceber o momento que Joana se dá conta que um rompimento de sua avó com a companheira, seria a causa da tristeza da senhora, como também percebe que os lanches, jogos e distrações para os netos não passavam de artimanhas para que as duas pudessem desfrutar de privacidade sem serem incomodadas. A causa da briga das companheiras não é revelada no conto, pois apenas se mostra que após um período de tristeza, Clarissa volta a se arrumar e mostrar felicidade, o que nos implica a interpretação de que o relacionamento amoroso fora retomado e que agora as duas estavam novamente juntas.

Questionamo-nos se esse rompimento não teria sido por conta da própria condição escondida do relacionamento. Não estaria Carolina, cansada de viver nas sombras de um amor que recebia a conta-gotas de Clarissa, pelo medo de magoar a família? O fato é amparado, inclusive, no momento em que se percebe um



---

lampejo de libertação nas atitudes de Clarissa, a qual afirma, categoricamente, um novo patamar para a presença da companheira em sua vida. Seus netos e demais membros familiares que se acostumassem, pois Carolina retornava desta vez para ficar. “A tia Carolina vem aqui hoje? — a pergunta saiu toda errada, mas minha vó compreendeu. — Vem sim. Vem hoje, vem amanhã, vem todos os dias, como você sabe desde pequena. Tem alguma outra coisa que você queira perguntar?” (POLESSO, 2015, 256-258).

Para Silva (2019), isso acontece porque

o armário gay, como ambiente de negação, legitima as concepções heteronormativas, pois em muitos momentos as pessoas que estão no armário se abstém de praticar ou vivenciar seus desejos sexuais, por medo de represálias, violência, serem expulsos de casa, entre outros fatores. (SILVA, 2019, p. 5)

No conto analisado, parece-nos que o medo de decepcionar a família era o fator preponderante para o enclausuramento do relacionamento de Clarissa e Carolina.

Se tomarmos em consideração, que pela idade das senhoras, a construção patriarcal de família e de relacionamento amoroso era muito mais fechada e preconceituosa que a atual, todo o receio da revelação do relacionamento das duas era um ponto altamente desmotivador para a ação de rompimento e abertura desse armário. Cabe ressaltar que, ainda que a história se centre no dilema de um armário enclausurante para as senhoras, a vivência lésbica da neta é um ponto que merece atenção. Joana, que vivia seu relacionamento com a namorada, também, no mesmo mecanismo coercitivo, não consegue parar de imaginar que os momentos de amor e prazer que usufrui com Taís, por conta de uma conjuntura

mais favorável, devem ter sido extremamente dolorosos, no que diz respeito ao relacionamento da própria avó.

Me ocorreu que talvez ela não pudesse ficar com a minha vó. Me ocorreu que nunca tivessem dançado, nem bebido juntas, ou sim. Pensei na naturalidade com que Taís e eu levávamos a nossa história. Pensei na minha insegurança de contar isso à minha família, pensei em todos os colegas e professores que já sabiam, fechei os olhos e vi a boca da minha vó e a boca da tia Carolina se tocando, apesar de todos os impedimentos. Eu quis saber mais, eu quis saber tudo, mas não consegui perguntar. (POLESSO, 2015, 271-274)

Temos um romance que foi cerceado e silenciado por muito tempo. Na história de Carolina e Clarissa, pode-se ver a força que o aparato de dominação falocêntrica exerce sobre as vivências lésbicas, consideradas como formas pecaminosas, pois não objetivam o bem maior da reprodução. Ao afirmar a presença da companheira constantemente, ainda que de uma maneira tímida, nossa matriarca soca com força uma porta que lhe prende e a impede de viver feliz. A configuração de uma nova possibilidade para as duas, a partir de uma revelação natural por parte dos netos, se faz de chamamento para que Joana não passe pela mesma situação. Percebemos na entrelinha de uma ação, um grito de viva, mas um conselho para a nova geração.

Ainda que não tivessem a liberdade e intimidade para falar abertamente sobre suas situações, é como se a relação mudasse. Na certeza da lesbianidade da avó, Joana se vê representada e como força para seguir sua vida com a amante Taís. A descoberta da existência lésbica, ainda que velada na família, funciona como combustível para as duas situações. O centro do diálogo e do não-dito, sobre os relacionamentos lésbicos das duas personagens no conto, passa a ser a força



---

motriz para a busca da felicidade, cada uma à sua forma, cada qual com sua amora.

É interessante destacar que, a conjuntura da vida lésbica respinga no campo da construção de relações sociais que estão calcadas num padrão heteronormativo e compulsório, ou seja, a sociedade emana discursos e propaga certezas sobre um padrão de vida que deve ser seguido. Se o indivíduo destoa desse padrão está fadado ao estigma do marginal e do dissidente. Isso recai, pois enquanto sujeitos generificados, nos foi pensado um caminho traçado, somos pensados e destinados a comportamentos e preferências antes mesmos do próprio nascimento.

Ao questionar essa afirmação em seus diálogos, Judith Butler (2018), abre a porta para o entendimento de uma dissociação entre sexo e gênero, mas não recaindo em terrenos escorregadios, que entendiam o segundo apenas como um aparato social, ponto que vigorou muito nos seios dos estudos de feminismo e relações de gênero por um longo tempo. A pesquisadora estadunidense, e um dos nomes mais importantes no cenário de discussão sobre teorias *queer*, destaca o gênero como um elemento performativo, um emaranhado de corporificação e identidade que se mostra mutável e fluido, não estando preso a convenções ou lugares pré-estabelecidos.

Neste sentido, o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é performativamente produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência de gênero. Consequentemente, o gênero mostra ser performativo o interior do discurso herdado da metafísica da substância - isto é, constituinte da identidade que supostamente é. (BUTLER, 2018, p. 56)

Na identidade lésbica, a performance se mostra como um ponto que se faz crucial na decisão de saída ou não do armário gay. A lésbica masculinizada,

“*machorra*” (POLESSO, 2015), *machuda*, *caminhoeira*<sup>3</sup> perpassa um processo de performance comportamental que a coloca em outro patamar das mais femininas performativamente.

A construção do caráter performativo do gênero, ainda que não explícito no conto em discussão, aparece como um forte marcador na escrita de Natália Borges Polezzo. Ainda em *Amora*, mais especificamente no conto “Flor, flores, ferro retorcido”, podemos perceber como a representação social e o imaginário acerca da lésbica masculina operam, traçando, por meio dos estereótipos, um armário subliminar para inferiorização de suas identidades. Se para a teórica estadunidense, a performatividade seria um atributo dos corpos generificados, podemos ver como essa ação no corpo lésbico enfrenta fortes e duras violências advindas da sociedade. Isso se dá no enredo, por meio dos palavrões, discursos ofensivos e fixação de estereótipos diminutivos para as personagens.

Desta maneira, podemos perceber a própria heterogeneidade de uma série de comportamentos generificados, que se desdobram na própria comunidade, pois para o primeiro grupo, a carga de preconceito se mostra mais acentuada, bem como possíveis manifestações de violência física, psicológica, preconceito etc.

No conto, “Minha prima está na cidade”, Polezzo mostra o dilema da narradora personagem que recebe as amigas de trabalho no apartamento para um momento de descontração, mas não sabia que a namorada Bruna tinha retornado do trabalho mais cedo, gerando o conflito do encontro de todos no mesmo espaço. No segundo conto analisado, o armário gay se dá no obscurantismo da não revelação para as companheiras de trabalho, do romance entre Bruna e a narradora, não nomeada no enredo. O qual, agora, temos o armário estruturando

---

<sup>3</sup>Segundo Toledo e Filho (2011) existe um conjunto de expressões que a sociedade usa para descrição das mulheres que são lésbicas, dentre estas podem-se destacar: *caminhoneiras*, *sapatão*, *sapa*. Esse grupo de expressões destaca lésbicas que performam comportamentos masculinos, se diferenciando do grupo da lésbica doce, gentil e, portanto, mais feminina, segundo esses discursos.



---

uma conjuntura de relações que vão além do familiar, perpassando também para o campo laboral.

É que eu nunca tinha falado da Bruna para nenhuma das minhas colegas. Sei lá, a Bruna é designer, acho que, no meio em que ela circula, é mais fácil aceitar. Eu vou jantar com os amigos da Bruna, amigos do trabalho. Eles sabem que a gente é um casal, porque a Bruna não tem problemas com isso. Eu tenho. Quer dizer, já tive mais, mas agora consigo lidar até bem com essa questão de sexualidade, claro, dentro da minha cabeça. (POLESSO, 2015, 527-530)

Vemos que o armário gay protege a narradora de um possível estranhamento ou exclusão, por parte dos colegas da empresa onde trabalha. Enquanto Bruna, que, aparentemente, já abriu as portas do “segredo aberto” não tem problemas com sua conjuntura de casal. Soma-se a isso, a profissão de *design* de Bruna, culturalmente tida como mais aberta para as diferenças, sendo o ponto de vantagem de uma sobre a outra, segundo a própria narrativa. Como já afirmava Sedgwick (2007):

O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é a característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. (SEDGWICK, 2007, p. 22)

O armário se constitui na vida homoafetiva como a clausura que priva, mas como a cela que, por vezes, protege. Ainda que esta nomeação seja um tanto paradoxal, entenda-se a reflexão, partindo de um diálogo que mostra uma incansável cultura de inferiorização, violência e morte. O sujeito, preso nesta

condição, pondera as inúmeras variáveis que decorrem desta tomada de decisão, pois a saída pode-se mostrar como o descortinamento e vulnerabilidade para um mundo de ameaças à própria existência.

Essa relação dialética, entre a saída libertária e a exposição pública, podava uma série de possibilidades que configurariam uma relação mais sadia e feliz para as nossas personagens, como podemos ver. Isso se mostra, inclusive, na observação do sentimento de culpa por parte da personagem, que entende que, ao privar Bruna desta posição de sua namorada, não estaria apenas reforçando o próprio armário, mas simbolicamente colocando a outra, em um armário que ela já saía.

Eu amo a Bruna e nunca quis magoá-la e nunca vou querer. Temos essa combinação de evitar dizer coisas das quais possivelmente nos arreponderemos mais tarde e nunca, nunca ameaçamos uma a outra com um término de relação a menos que isso seja mesmo uma possibilidade, aliás, mais do que isso, que seja uma vontade legítima para além daquele momento. (POLESSO, 2015, 546-548)

Assim, entre o armário e o assumir-se, transitam uma série de pormenores que reverberam na cabeça da sujeita lésbica. O medo de perder a namorada com a atitude constrangedora e privativa; o medo de perder as amigas do trabalho com a revelação de sua relação homossexual; o medo da família, outro ponto explorado no enredo, pois a narradora mantém a concretude do armário para as duas instâncias: trabalho e família.

Tudo isso se pondera, porque segundo Sedgwick (2007), quando se revela a vivência lésbica e se derruba o armário, o indivíduo passa por um processo de quebra de uma sistemática normativa, até então, tomada como a sua conduta, pois ainda que vivendo a homossexualidade, ele ou ela são tidos de outra orientação na esfera do público, estando a relação real, apenas no âmbito do privado e às



---

escondidas do resto do mundo. Ao assumir-se, as dicotomias natural e não natural, puro e impuro são exibidas. Isso, claro, baseando-se em sistemas de heteronormatividade compulsória e excludentes da realidade homoafetiva. Ainda em Amora,

Gurias, essa é a Bruna. Minha prima. Ela veio fazer uma prova. Veio fazer o Enem.

A Bruna olhou para minhas colegas e as cumprimentou como se aquilo de prima e Enem fosse a mais ordinária verdade e pediu licença para ir estudar.

Depois que elas foram embora, eu fui falar com a Bruna e ela só me disse que em algum momento aquilo teria que mudar, riu do absurdo e disse também que a verdade teria sido indolor, talvez, mas não tinha certeza, talvez estivesse errada. O fato é que continuamos tentando. (POLESSO, 2015, 570-574)

É no trecho “Em algum momento aquilo teria que acabar” (POLESSO, 2015, 572), que vemos a consciência da necessidade de rompimento deste armário. Momento que o campo da lei simbólica, que a coloca numa conjuntura de medo com a possível revelação, cede lugar a uma delicada balança de vários pesos e medida, na qual se avalia o relacionamento como o maior deles. O medo de não ter seu lugar garantido no círculo de amizades do trabalho que, por vezes, também se faz um aparato ideológico repressor, se mostra pequeno diante de todo o resto de uma vida junto a quem se ama.

No enredo do conto “Como te extraño”, adentramos na história de Clara e Fernanda, a primeira, aluna da faculdade de arquitetura, a segunda, professora. As duas mulheres vivem um romance tórrido, no qual o armário *gay* se projeta como elemento estruturante para Fernanda, pois esta carrega em sua bagagem o filho Rafael e o marido Eduardo. Nessa conjuntura de vida, o caso entre as duas começa

pela aproximação advinda do ambiente acadêmico e se transporta para algo muito maior e duradouro.

A relação começa muito sutil e disfarçado e toma as proporções de um sentimento forte e autêntico, mas que esbarra numa família já construída sobre a égide heteronormativa e socialmente aceita. O armário *gay*, que enclausura Fernanda e a impede de viver a totalidade da exposição pública de seu relacionamento com Clara, reverbera pelo medo de sua própria condição de mãe e do desafio da criação do filho. Como seria a criação de Rafael sem o pai Eduardo por perto? Seria Clara, bem aceita pelo filho, ainda muito adolescente, se este soubesse da lesbianidade da mãe?

É interessante destacar, que grande parte do medo de Fernanda advém da criação do filho sem o pai, não porque este seria rejeitado por Clara, isso em momento algum a história transparece, mas simplesmente, porque a falta da presença masculina seria uma lacuna para o desenvolvimento do filho. Podemos enxergar aí, uma clara ponderação que culmina no dispositivo de gênero materno sendo usado como ratificador de uma postura que reforça o armário para Fernanda, ou seja, está implícito que a criação sem o pai seria algo devastador para a criança. Segundo Lauretis (1994):

Ao pensar o gênero como produto e processo de um certo número de tecnologias sociais ou aparatos biomédicos, assinala que, para além da construção do gênero imposta pelas várias tecnologias, se vislumbra possibilidades de construção diferente nas margens dos discursos hegemônicos, em práticas micropolíticas, tais termos podem também contribuir para a construção do gênero e seus efeitos ocorrerem ao nível de resistências, na subjetividade e na autorrepresentação (LAURETIS, 1994, p. 228)



---

Desta maneira, existe uma construção patriarcal que permeia a vivência lésbica da própria Fernanda, fazendo-a refletir se seria possível uma relação familiar só com Clara e o filho. O conto possui uma reviravolta, ao nos mostrar um acidente de carro que deixa a protagonista inconsciente e hospitalizada. Nas inúmeras mensagens de texto e ligações, deixadas por Clara no celular da amada, procurando saber sobre o que acontecera, que Eduardo descobre o caso extraconjugal. O ápice do enredo se dá com a revelação forçada de Fernanda e a descoberta desproposita de Eduardo. O acidente de carro, a hospitalização, o sumiço da acidentada, a falta de respostas às mensagens de Clara, sua consequente preocupação em contactá-la. Pronto! O armário foi aberto.

Primeiro, sabemos muito bem quão limitada é a influência que uma revelação individual pode exercer sobre opressões em escala coletiva e institucionalmente corporificadas. O reconhecimento dessa desproporção não significa que as consequências de atos como a saída do armário possam ser circunscritas dentro de limites predeterminados, tais como entre os domínios “pessoal” e “político”, nem requer que neguemos quão poderosos e destrutivos tais atos podem ser. Mas a incomensurabilidade bruta tem que ser de qualquer maneira reconhecida. Na exibição teatral de uma ignorância já institucionalizada, não se deve procurar potencial transformador. (SEDGWICK, 2007, p. 36)

Com a saída do armário surgem os medos, afinal, a esfera privada, e para muitos segura, do amor homossexual, teve sua carcaça trincada. Com as portas abertas, a exposição pública, os comentários, os desdobramentos da revelação passam a ser um novo mundo para os sujeitos gays e as sujeitas lésbicas. Nesse limiar de novas descobertas, o tempo meteorológico da história já marcava a mudança. É num verdadeiro temporal que o acidente de carro de Fernanda acontece. Logo após esse, se espera tanto a bonança de uma calmaria para o

tempo, como para o relacionamento das duas mulheres. Não seria piegas dizer que agora são elas por elas, e o jovem Rafael junto, como podemos observar no trecho abaixo:

Fernanda pensa no que faria sem Eduardo, no que faria com Rafael. Pensa onde todas as coisas organizadas de sua vida iriam parar, caso tivesse um novo caminho. Logo depois, pensa que talvez esteja se precipitando, não sabe direito o que acontece, se Clara quer realmente fazer aquilo que diz. Pensa se ela mesma quer assumir outro papel naquela peça ridícula que vive até ali. E diz em voz baixa como te extraño, Clara. Porque tudo está mesmo estranho e escuro naquela talvez possibilidade tão pequena de mudar de vida, tão farelenta, como seus ossos depois da batida. Não sabe muito bem como funcionariam as coisas, todas essas coisas novas, perigosas e atraentes que se apresentavam a ela (POLESSO, 2015, 1010-1013)

O acidente de trânsito tornou-se um divisor de águas. Não haveria mais por que manter o relacionamento em segredo, agora ambas precisavam organizar uma vida juntas. Percebe-se de modo interessante como o novo, explorado no enredo, causa medo, ainda mais quando a porta do armário se estilhaça sem planejamento. Até ali:

toda quinta feira, Clara tem aula de espanhol à uma e trinta e, toda vez que Clara não mata aula, Fernanda a leva para o curso. O curso fica num prédio no centro. É impossível estacionar no centro naquele horário, então elas entram no estacionamento e lá ficam mais uns quinze minutos, até Clara se atrasar... (POLESSO, 2015, 927-930)

Somente após quase perder a vida, o estranhamento com a nova situação causa o desconforto inicial, por conta de todas as incertezas que acompanham o caminho das duas. Esse temporal, que surge do nada e causa o alvoroço, é a tormenta desafiadora que precede a libertação da personagem, quase como um



---

teste de coragem. Tudo a partir desse momento é novo, e nesse relacionamento o armário fica para trás, levando consigo a zona de conforto. Num dos trechos mais marcantes do conto é como se o amor das duas voltasse para uma fase em que tudo é descoberta, embora elas estejam juntas há mais de um ano.

Quando Fernanda diz: “Agora, é isso. Nós duas. Eu, parte quebrada, tu com essa cara de susto... E o guri.” (POLESSO, 2015, 945). Sim, susto de uma vida nova, longe da penumbra, dos lugares escondidos, mas acima de tudo, longe do que se não é. Esta é a verdadeira Fernanda, começando com uma nova oportunidade de vida, para uma nova história com Clara.

### 3. Para Além das Considerações Finais

Podemos perceber, que em *Amora*, a construção de uma identidade lésbica perpassa por um processo que caminha com o empoderamento da certeza sobre si próprio, bem como pela coragem de romper os silêncios sobre a temática. Ao discutir esses assuntos, ainda considerados tabus dentro de nossa sociedade, Natalia Borges Polesso rompe com o estigma de histórias que apresentem um único ponto para o seu final.

Na obra, as personagens são de carne e osso e devem lutar por seus finais felizes, como quaisquer outras. Não são colocados finais felizes nitidamente marcados por uma única forma de se dizer adeus às nossas personagens. Acreditamos, também, que este artifício, confere à prosa de *Amora*, a capacidade de demonstrar a multiplicidade e complexidades que um relacionamento lésbico enfrenta como qualquer outro, ponto que ratifica a proposição crítica da autora a discursos de preconceito e inferiorização sobre o assunto.

Para esse final feliz acontecer, o armário precisa ser de alguma forma superado, ainda que em alguns contos mais modestamente como “Vó, a senhora é lésbica?”. Já em outros, essa sombra permanece afligindo e se fazendo elemento conflitante de uma vivência, que esbarra com os reais interesses das personagens em se assumir, ou com o que elas são capazes, até certo ponto, de superar ou não sobre a questão, como em “Minha prima está na cidade”.

A representatividade que as narrativas buscam alcançar são traços de uma escrita que se faz mais que necessária, uma vez que preenche inúmeras lacunas sobre o amor entre mulheres na literatura brasileira, marcada, por vezes, por produções de escrita, protagonismo e representação masculina em muitos textos e contextos literários.

A libertação dessas amoras de um armário opressor, misógeno e sexista pode parecer, por vezes, tarefa de extrema complexidade, mas também acentua como as opressões sobre sujeitos que se encontram nessa categoria se dão, por meio da construção e preservação de um discurso ainda hegemônico, patriarcal e que usa a violência física e psicológica como armas, a fim de garantir o aprisionamento dessas vivências atrás da porta simbólica de um armário. Ou seja, se interessa, e muito, a manutenção desses armários como instrumento de opressão.

Os impasses como família, relações de trabalho e exposição pública são denominadores que, muitas vezes, ratificam essa permanência. Uma vez liberto, o sujeito entende que o processo de se assumir, escancarando-se a um mundo porta a fora, culmina em dois pontos centrais para a nova vida: integrar-se ou separar-se, ou melhor, ser separado. Desta maneira, finalizamos com um ponto que nos chama a atenção: em momento algum dos três contos o sentimento amoroso é questionado pela presença angustiante de um armário. É dessa conclusão, que nos



nutrimos para a desconstrução de velhos e preconceituosos discursos sobre o mundo lésbico, e para a propagação de novas formas de ver o outro.

## Referências bibliográficas

BUTLER, Judith. *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

FOUCAULT, Michel. *História da sexualidade I: A vontade de saber*. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J.A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Paz e Terra, 2017.

LAURETIS, Teresa de. A tecnologia do gênero. *In: HOLLANDA, Heloisa (Org.). Tendências e impasses: o feminismo como crítica da cultura*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-241.

NAVARRO-SWAIN, Tânia. *O que é lesbianismo*. São Paulo: Brasiliense, 2004.

POLESSO, Natalia Borges. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015. [E-book]

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 28, p. 19-54, 2007. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn/?format=pdf&lang=pt>>. Acesso em 18 set. 2021.

SILVA, Robson Aparecido da Costa. Tecendo discussões sobre o armário gay na produção científica. *Entheoria: Cadernos de Letras e Humanas*, Serra Talhada, n. 6, p. 4-22, jan./dez. 2019. Disponível em: <<http://www.journals.ufrpe.br/index.php/entheoria/article/download/2553/482483706>>. Acesso em 18 set. 2021.

TOLEDO, Livia Gonsalves; TEIXEIRA FILHO, Fernando Silva. Lesbianidades e as referências legitimadoras da sexualidade. *Estudos e Pesquisas em Psicologia*, Rio de Janeiro, n. 3, p. 729-749, 2010. Disponível em: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_abstract&pid=S1808-42812010000300006&lng=pt&nrm=iso](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_abstract&pid=S1808-42812010000300006&lng=pt&nrm=iso)>. Acesso em 18 set. 2021.

Recebido em 10/08/2022

Aceito em 16/11/2022

# “Amora” – Uma possível narrativa de formação

## “Amora” – A possible formation narrative

Claudiana Gois dos Santos<sup>1</sup>

---

RESUMO: O presente artigo discute, com base em estudos da teoria do conto e do romance de formação, se o conceito de *Bildungsroman* seria adequado para análises de narrativas mais breves como o conto, mais especificamente, para a leitura do conto “Amora”, de Natalia Borges Polesso. A aplicação desse conceito, tradicionalmente voltado para o romance, é repensada com base em dois pontos: o primeiro é a revisão do *Bildungsroman* feita por segmentos da crítica feminista em relação ao tema e às personagens, e o segundo são às variações de forma em relação ao gênero conto, sobretudo quando se pensa na literatura produzida por escritoras brasileiras a partir da segunda metade do século XX.

ABSTRACT: This article discusses, based on studies of the theory of the short story and the novel of formation, whether the concept of *Bildungsroman* would be suitable for the analysis of shorter narratives such as the short story, more specifically, for the reading of the short story “Amora”, by Natalia Borges Polesso. The application of this concept, traditionally focused on the novel, is rethought here from two points: the first is the revision of the *Bildungsroman* made by segments of the feminist critic in relation to the theme and the characters and the second is the variations of form in relation to the short story genre, especially when considering the literature produced by Brazilian writers in the second half of the 20th century.

PALAVRAS-CHAVE: Romance de formação; Teoria do conto; Crítica literária feminista.

KEYWORDS: Bildungsroman; Short story theory; Feminist criticism.

---

<sup>1</sup>Bacharelado em Letras. Mestra e doutoranda pelo Programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa (PPGECLLP/USP). Bolsista CAPES.



---

## 1. O *Bildungsroman*: conceito e crítica

O conceito de *Bildungsroman*, ou romance de formação, foi inicialmente descrito por críticos literários alemães para classificar um tipo de romance que surgia em profusão entre o final do século XVIII e início do século XIX. Nessas narrativas, o sujeito burguês europeu encontrava-se representado enquanto personagem e, muitas vezes, os leitores do gênero romance, em ascensão à época, amparavam suas experiências vividas ou idealizadas, além de buscar modelos para sua formação enquanto sujeitos políticos.

Nas narrativas classificadas como romance de formação se pode acompanhar a trajetória de uma personagem desde a infância ou adolescência, o impacto das influências externas sobre o amadurecimento desta personagem, e, posteriormente, sua autorreflexão acerca das experiências vividas.

No artigo *Formação feminista e formação proletária: O Bildungsroman no Brasil* (1999), a professora Wilma Patrícia Maas discorre sobre a história da criação e da divulgação do conceito de *Bildungsroman*, desde seu surgimento em âmbito acadêmico, sua divulgação em conferências ocorridas em 1819 em universidades alemãs, até a utilização do conceito em obras de outros países.

É importante mencionar que o conceito de *Bildungsroman*, ou romance de formação, surgiu em um contexto social bastante específico de estruturação da cultura e da identidade alemã. Ainda assim, ao longo dos séculos XIX e XX diversas correntes da crítica literária se debruçaram sobre o conceito como uma chave de leitura para narrativas cujos protagonistas passam por uma sucessão de eventos que os conduziriam a uma espécie de formação psicológica e emocional (MAAS, 1999, p.70-72).

No artigo mencionado, Maas aponta para certa escassez de estudos de narrativas pelo viés do *Bildungsroman* (1999, p.72). Não obstante o conceito ter sido considerado por parte da crítica brasileira tradicional como “tipicamente alemão”,<sup>2</sup> quando fazemos um recorte por obras nacionais e com protagonistas femininas, vemos que narrativas protagonizadas por mulheres raramente foram utilizadas como exemplos de romance de formação.

Desse modo, ao longo dos séculos XIX e XX, o romance de formação foi compreendido como um conceito voltado para protagonistas masculinos. As divergências de teóricos sobre o conceito, ou mesmo sobre quais seriam seus elementos característicos, eram diversas a depender de cada vertente, mas o enfoque em personagens masculinos era ponto comum na maioria dos estudos.

No livro *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*, Cristina Ferreira Pinto (1990) também demonstra, a partir da discussão de teóricos como François Jost e Martin Swales, como vertentes mais tradicionais da crítica tentaram definir as características do protagonista do romance de formação com base em personagens masculinos. Os poucos exemplos de protagonistas femininas são expostos pelos críticos como espécies de rascunhos de romance de formação.

Esta ausência de protagonistas femininas, demarcada por Cristina Ferreira Pinto, traz à tona a importância da crítica literária feminista no processo de releitura e atualização do conceito de romance de formação. É a partir dessa escassez que a autora propõe, desde a introdução da obra, o que é o romance de formação, as variadas possibilidades de aplicação do conceito, e mais: quais os motivos possíveis para a ausência de análises críticas de protagonistas femininas pela ótica do romance de formação.

---

<sup>2</sup> Ver MOISÉS, Massaud. *Dicionário Crítico de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 1978, p. 63.



---

Para Ferreira Pinto, o romance de formação seria a obra que, caracterizada por seus elementos temáticos, conta com uma sucessão de eventos internos e externos que impactam a vida da protagonista, narrada desde a infância ou adolescência. Os eventos que formam essa personagem geralmente aparecem no arco narrativo na seguinte ordem: conflito de gerações, limitações do meio de origem, autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e filosofia de trabalho (FERREIRA PINTO, 1999, p.11).

Esta conceituação, revista por parte da crítica literária feminista, sobretudo norte-americana, está presente também no livro *The voyage in* (1983), uma seleção de ensaios de críticas feministas, organizados por Elizabeth Abel. Neste livro, Abel propõe uma espécie de redefinição do conceito, para o qual as narrativas não necessariamente precisariam conter todos os eventos mencionados, ou mesmo segui-los na ordem exata, para que fossem consideradas romances de formação (FERREIRA PINTO, 1990, p.14, ABEL, 1983, p.106-111).

Estudiosos do romance de formação, como François Jost, atrelaram por muito tempo o romance de formação à ideia de um “tornar-se homem”. Esta associação é contestada por parte da crítica literária feminista norte-americana, sobretudo pela existência de muitas narrativas em que as protagonistas são acompanhadas da infância à vida adulta e que passam por uma série de eventos externos que as transformam emocional e psicologicamente (ABEL, 1983, p.112-24).

No entanto, é sabido que a formação feminina, ainda mais em narrativas anteriores ao século XX, consistia em uma preparação para o casamento e para a criação de filhos. As personagens que tentavam negar este destino e/ou se desenvolviam psicológica e intelectualmente em direções diferentes do esperado

para o feminino, geralmente tinham finais como adoecimento, exclusão social e/ou morte.<sup>3</sup>

Sabemos que considerar o romance de formação um conceito majoritariamente masculino tem razões que extrapolam o universo literário. Em sociedades em que, por muito tempo, as mulheres foram expropriadas de sua autonomia financeira, intelectual e subjetiva, tendo sua formação, em grande parte, voltada para servir aos ideais de submissão, cuidado e reprodução, sua formação não necessariamente poderia ser considerada algo que as transformaria emocionalmente ou psicologicamente<sup>4</sup> na direção da autonomia.

É importante reiterar a diversidade de narrativas com protagonistas femininas que podem ser conceituadas como romance de formação. Ainda que fizéssemos um recorte de narrativas publicadas a partir do século XX no Brasil, os exemplos seriam bastante diferentes uns dos outros.

Diante da quantidade de narrativas com protagonistas femininas consideradas romance de formação, Cristina Ferreira Pinto nos aponta uma outra variável: a possibilidade de que uma obra considerada, em seu tempo, um perfeito romance de formação, venha a ser vista, anacronicamente, a partir da atualidade, como um *Bildungsroman truncado*, ou seja, uma espécie de romance de formação no qual a protagonista feminina tem uma integração pessoal e social falha, incompleta, ou não realizada a contento (FERREIRA PINTO, 1990, p.16-17).

---

<sup>3</sup> Um dos exemplos de narrativa em que a formação da personagem a conduz à integração social, ainda que esta integração aparentemente cause certo desgaste da sua sanidade, pode ser visto em *A imitação da Rosa*, de Clarice Lispector (LISPECTOR, 2016, p.159-178).

<sup>4</sup> Sobre a história da expropriação das mulheres ver BEAUVOIR, Simone de. Segunda parte: História. In: Beauvoir, Simone de. *O segundo sexo*. 2.<sup>a</sup> edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009, pp.99-130; RUBIN, Gayle. O tráfico de mulheres. In: Rubin, Gayle. *Políticas do sexo: Gayle Rubin*. São Paulo: Ubu editora, 2017, pp.9-61; e FEDERICI, Silvia. *O calibã e a bruxa: mulheres, corpo e acumulação primitiva*. São Paulo: Elefante, 2017.



Sobre este ponto, convém refletir sobre as mudanças que ocorreram socialmente no âmbito da literatura e da sociedade brasileira desde a publicação dos romances analisados por Ferreira Pinto.<sup>5</sup> Atualmente, a integração social e pessoal de mulheres (e de protagonistas femininas) certamente se traduz em experiências reais e ficcionais diferentes daquelas presentes na vida de mulheres de gerações anteriores às décadas de 1970 e 1980 (MURARO, 1970, p. 136). Essa mudança se deve ao aumento expressivo do número de mulheres no mercado de trabalho, à popularização dos meios contraceptivos, e conseqüentemente a possibilidade de autonomia financeira, de maior liberdade sexual, de escolhas na formação familiar, de comprometimento com suas carreiras profissionais, que tornam a ideia de formação da mulher, da integração pessoal e social diversa daquela anterior à segunda metade do século XX.

Se em muitos romances analisados pela crítica literária feminista do século XX e, em especial, no livro de Cristina Ferreira Pinto, temos as noções de romance de formação interrompido ou falho, considerando os casos em que a personagem aceita e retorna ao restrito papel de esposa e mãe, socialmente destinado a ela, ou ainda, quando, “diante da ruptura a personagem sofre uma violência que interrompe o destino de viver fora dos padrões de feminilidade” (FERREIRA PINTO, 1990, p.16-9), em algumas narrativas publicadas após os anos 2000, conseguimos vislumbrar possibilidades maiores para as protagonistas.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> *Amanhecer*, de Lúcia Miguel Pereira (1938); *As três Marias*, Rachel de Queiroz (1939); *Perto do coração selvagem*, de Clarice Lispector (1944) e *Ciranda de pedra*, de Lúcia Fagundes Telles (1954).

<sup>6</sup> Os romances *Controle* (2019) e *A extinção das abelhas* (2021), ambos de Natalia Borges Polessa, por exemplo, têm protagonistas cujas vidas nos são mostradas desde a infância. Seus conflitos geracionais com a família, com o local em que cresceram, a necessidade interna e externa de sair desses espaços e a reflexão sobre essas experiências vividas, são exemplos possíveis de romance de formação em que a integração social e pessoal das protagonistas femininas é mais ou menos possível, considerando os desafios de protagonistas perpassadas pelo discurso do feminismo em se integrar em uma sociedade patriarcal, e, no caso do segundo romance mencionado, distópica.

Por mais que o preconceito de gênero persista na sociedade brasileira, e, por vezes, contamine a produção ficcional e a crítica literária,<sup>7</sup> se compararmos as produções com protagonistas femininas publicadas atualmente àquelas publicadas 30 ou 60 anos atrás, como foi o recorte feito por Ferreira Pinto, vemos que as mudanças sociais impactaram a literatura tanto numericamente, quanto em termos de diversidade de representação de personagens.

Isso ocorre, sobretudo, após as lutas de diversos movimentos sociais cujos discursos são captados pela literatura. Os movimentos feministas, negros, LGBTQIA+, que ergueram a voz a partir da década de 1960, continuam emergindo enquanto discurso e representatividade na cena literária brasileira das primeiras décadas do século XXI. Isso ocasiona mudanças que podem impactar nossa percepção em relação às personagens e às noções de romance de formação (MÍCCOLIS, DANIEL, 1983, P.86-88, BLAY, 2017, p.12-20, RATTIS, RIOS, 2010, p.14-18).

Se concordarmos que a emergência de protagonistas femininas no contexto da produção literária brasileira, anterior à década de 1970, já trazia questionamentos acerca do romance de formação (FERREIRA PINTO, 1990, p.15-17), podemos inferir que o aumento de protagonistas femininas, lésbicas, negras e não negras, na literatura brasileira das últimas duas décadas, também

---

<sup>7</sup> À guisa de exemplo, a discrepância entre o número de publicações de romances por grandes editoras brasileiras não parece ser uma coincidência. Na pesquisa *A Personagem do romance brasileiro contemporâneo*, a professora Regina Dalcastagnè afirma que "Chama a atenção o fato de que os homens são quase três quartos dos autores publicados: 120 em 165, isto é, 72,7%. Cerca de 70 anos após Virginia Woolf publicar sua célebre análise das dificuldades que uma mulher enfrenta para escrever, a condição feminina evoluiu de muitas maneiras, mas a literatura – ou, ao menos, o romance – continua a ser uma atividade predominantemente masculina. Não é possível dizer se as mulheres escrevem menos ou se têm menos facilidade para publicar nas editoras mais prestigiosas (ou ambos). Há um indício que sugere que a proporção entre escritores homens e mulheres não é exclusividade das maiores editoras. Uma relação de 130 romances brasileiros lançados em 2004, organizada para um prêmio literário, indica apenas 31 títulos escritos por mulheres, isto é, 23,8%" (DALCASTAGNÈ, 2005, p.31).



---

impacta de algum modo nas características estruturantes do que compreendemos por narrativas de formação.

Outra característica importante do romance de formação, que pode ser impactada pela diversidade de protagonistas na literatura brasileira, é sua função didática. Tanto no artigo de Wilma Patrícia Maas, como no livro de Cristina Ferreira Pinto, há importantes menções a respeito desta função que seria uma “intenção pedagógica da obra de contribuir para a educação e para a formação da pessoa que lê” (FERREIRA PINTO, 1990, p.11).

Talvez hoje não falássemos taxativamente de intenção pedagógica, mas seria possível estabelecer um paralelo da função didática com a compreensão do conceito de representatividade. Sabemos que a literatura nacional tem passado por movimentos de demandas do público em relação à presença de protagonistas que representem a diversidade de nossa população. No caso do presente artigo, protagonistas lésbicas, por exemplo, ainda são raras quando pensamos nos exemplos citados pela crítica literária que analisa romances de formação.

Para compreender esse paralelo proposto entre a função didática e a representatividade, podemos ler o conceito de representatividade como:

[...] um importante mecanismo de fortalecimento e de visibilidade de grupos em situação de exclusão, enquanto uma rede de pessoas que se interrelacionam, identificam-se e são identificados pelas significações em comum, sejam materiais ou simbólicas. (MIGUEL, SCHLÖSSER, BEIRAS, 2020, p.3)

No caso dos romances de formação, podemos compreender que a literatura propicia a visibilidade e estimula o respeito social através de representações de

qualidade de grupos minorizados<sup>8</sup> em nossa sociedade, como é o caso de mulheres que se relacionam com mulheres.

Assim, se as afirmações propostas estiverem corretas, no lugar de uma função didática que busca promover um modelo fixo de experiência a partir dos protagonistas, em algumas narrativas de formação pode ser possível encontrar a representatividade, como fenômeno capaz de promover o “fortalecimento de grupos sociais que se formam a partir da exclusão por ideologias e culturas dominantes-opressoras” (MIGUEL, SCHLÖSSER, BEIRAS, 2020, p.2). Esse fortalecimento se daria de diversas formas, e na literatura seria a partir da leitura de narrativas em que a pessoa possa ter contato com experiências de protagonistas nas quais reconheça modos de existir similares ao que ela julga ideal, mesmo que na ficção.

Se voltarmos ao exemplo da escassez de protagonistas lésbicas em narrativas e/ou romances de formação, podemos inferir que recai sobre essas a misoginia, em relação à desconsideração das trajetórias femininas como formação, e a lesbofobia, que promove o apagamento dessas personagens ou mesmo a escassez de representação no campo ficcional. Além disso, por parte da crítica literária mais conservadora, há casos de predileção de outros tipos de protagonistas enquanto objetos de estudo, em detrimento dessas.

É por conta destes fenômenos que a crítica literária feminista tem um papel importante na análise de nossa literatura, como vimos nos estudos de Wilma

---

<sup>8</sup> Entendemos grupos minorizados, de acordo com a pesquisa de Miguel, Schlösser & Beiras, como “grupos sociais considerados minorias, que podem ser entendidos não enquanto conjunto de sujeitos numericamente inferiores, mas enquanto grupos politicamente submetidos a um modelo totalizante e hegemônico. [...] No Brasil, esta hegemonia dominante tem sido sustentada por ideais conservadores que defendem uma ordem historicamente predominante, na qual os papéis já estavam bem definidos, tendo o homem branco como superior e a defesa de uma família tradicional branca e heterossexual. Tais grupos minoritários começam a ser vistos como ameaças à ordem social, a partir de suas reivindicações críticas ao *status quo* e das relações de poder e desigualdades existentes” (2020, p.2-3).



---

Patrícia Maas e Cristina Ferreira Pinto, visto que ela busca, a partir do rigor e do método, a correção de certos apagamentos, como no caso das protagonistas lésbicas em relação às narrativas de formação.

## 2. As narrativas, os conceitos e suas (in)definições

No livro *Teoria do conto* (2003), Nádia Battella Gotlib percorre a história deste gênero no Ocidente, explorando diversas visões da crítica literária e de escritores para demonstrar quão complexas, e por vezes, contraditórias, são as definições do conto. Desde Edgard Alan Poe, passando por Tchékhov, Virgínia Woolf e Clarice Lispector, poucos são os consensos a respeito do formato, do enredo, da extensão e do ritmo que uma narrativa classificada como conto deveria ter.

Gotlib revisa alguns estudos da crítica literária nacional e internacional para elencar as principais proposições sobre o conto. No âmbito temático, Gotlib aponta que “toda narrativa apresenta: 1. Uma sucessão de acontecimentos: há sempre algo a narrar; 2. De interesse humano, de nós, para nós, acerca de nós” (2003, p.11). Porém, a conceituação do gênero vai além do tema: muitos estudos discutem a quantidade de núcleos de personagens, de eventos que são narrados e, interligada com estes dois pontos, considera-se também a sua extensão. É importante pensarmos que a rigidez ou a fluidez em relação ao limite dos gêneros literários é algo variável de acordo com o contexto histórico em que o estudo é realizado. Como afirma Gotlib,

Há períodos em que estes limites se embaralham, em que se dilatam as possibilidades de misturar características dos vários gêneros e atingir até a dissolução da própria ideia de *gêneros* e de *normas*: é o

que acontece progressivamente do Romantismo até o Modernismo. (2003, p.14)

As características mudam ao longo da história do conto e também dentro do contexto literário de diferentes países. Se considerarmos a tradição que afirma ser o conto "mais concentrado, com episódio principal, forma remanescente da tradição oral" diferente da novela, que seria "a forma mais complexa, com mais cenas, apresentando uma série de incidentes para análise e desenvolvimento da personagem" (GOTLIB, 2003, p.15-16), ainda assim não teríamos um limite claro diante de obras nacionais contemporâneas.

Poderíamos classificar as epifanias e digressões clariceanas, presentes em contos como "A imitação da Rosa", de Clarice Lispector, ou "Uma história de tanto amor" (2016, p.159-178, p. 421-424) como apenas um episódio central? Ou ainda, se considerarmos *A hora da estrela* (2017) ou *Água viva* (1998), classificadas em suas edições originais, como novelas, teriam elas menos ou mais eventos, ou mais ou menos extensão que um romance? No caso do livro *Amora* (2015), de Natália Borges Polezzo, que usamos como exemplo principal para este artigo, entre os 33 contos reunidos, temos extensões, núcleos de personagens e eventos narrados, diversos entre si, tanto em termos de tema, quanto em termos de extensão.

A extensão do conto, geralmente delimitada em relação a outras narrativas, tem diversas proposições. Nádia Gotlib, ao elencar "as funções, transformações e origens", evoca os formalistas russos, especialmente, Vladimir Propp, para questionar: se as funções descritas por ele para o conto maravilhoso fossem "contadas" em mil páginas, a narrativa em questão seria um conto? Gotlib afirma que "Propp não se preocupa com a questão da extensão. Está apenas interessado em determinar as "ações e personagens constantes" (2003, p.22).



---

Estudos posteriores a Propp, elencados por Gotlib, partiram da análise do conto maravilhoso para relacioná-lo:

[...] às regras gerais para o desenvolvimento de toda a narrativa num grupo de três funções: uma que abre a possibilidade do processo, uma que realiza tal possibilidade e uma que conclui o processo, com sucesso ou fracasso. No romance romântico teríamos estes três tempos bem delimitados. E também em vários contos, como em alguns de Clarice Lispector. (*Idem*, p.28)

Essa semelhança de regras aplicadas ao enredo de narrativas diversas, sejam elas contos, novelas ou romances, é colocada por alguns críticos como uma “evolução do modo tradicional para o modo moderno de narrar”.<sup>9</sup> No entanto, mais ampla que a decisão de seguir ou não a estrutura tradicional do conto, pode ser o sentido representativo da linguagem e dos temas, visto que na contemporaneidade “cada um representa uma parte do mundo que, às vezes, é uma minúscula parte de uma realidade só dele” (*Ibidem*, p.30).<sup>10</sup>

Além disso, outro ponto importante da discussão é a relação entre o gênero conto, sua extensão e o tempo de leitura. Se concordarmos com as proposições feitas por Gotlib a respeito das análises do gênero feitas por Edgar Allan Poe e relidas por Julio Cortázar, compreenderemos que a variação histórica de percepção de tempo e ritmo de leitura é uma variável possível para o gênero conto.

Gotlib cita a análise de Poe que relaciona a leitura de poemas aplicada ao conto. Para Poe, a narrativa breve (como o poema) deveria demandar da pessoa que lê “meia hora a uma ou duas horas de leitura atenta”, afirmando que, no caso

---

<sup>9</sup> Gotlib descreve como “discutível” a proposta de A.L. Bader em que as alterações ocorreriam “por uma mudança de técnica, não uma mudança de estrutura” na qual apenas muda-se a ordem de ação, desenvolvimento, desfecho, crise e resolução final para uma narrativa que desmontaria este esquema” (2003, p. 29).

<sup>10</sup> A discussão proposta por Gotlib é amparada pela reflexão de Anatol Rosenfeld na obra *Texto e contexto* (1973). Gotlib associa elementos cabíveis ao conto aos elementos da crítica de romance.

do conto, ao contrário do romance, a interrupção seria negativa para a fruição da leitura. Essa afirmação de Poe é baseada no conceito de “unidade mínima de efeito”, que estruturaria o conto e prenderia o leitor à narrativa.

Porém, nos convém lembrar que o estudo e a escrita ficcional de Poe consideravam os leitores de 1842. A análise de Cortázar, e mesmo a de Gotlib, são anteriores à popularização das redes sociais e seus impactos em nossos hábitos de leitura. Na pesquisa *Do texto impresso às redes sociais: as transformações que configuram novos hábitos de leitura*, realizada em 2014, vemos que:

[...] ler a partir de uma tela não é o mesmo que ler um livro apoiado numa mesa ou retido entre as mãos. O novo suporte induziu a uma modalidade de leitura fragmentada e sequencial, realizada enquanto desliza-se o texto na tela do computador ou ao ritmo estabelecido pela abertura de links e janelas. A possibilidade do leitor de embaralhar, de entrecruzar, de reunir textos que são inscritos na mesma memória digital, indica que a revolução das mídias digitais representa uma transformação profunda nas estruturas do suporte material da escrita tanto quanto nas maneiras de ler. (BLEICHER, et al. 2014. p. 135-139)

Deste modo, considerar o tempo de leitura ininterrupta um recorte que caracteriza o conto enquanto gênero, em um tempo de postagens limitadas à média de 280 caracteres, poderia soar anacrônico. Quando voltamos ao recorte da literatura brasileira, os dados nacionais sobre hábitos de leitura nos mostram a possibilidade de que a média de tempo diária dedicada à literatura esteja diminuindo em relação a outras formas de entretenimento.<sup>11</sup> Assim, se escritoras

---

<sup>11</sup> A pesquisa *Retratos da Leitura no Brasil 5*, realizada entre 2015 e 2020, observou decréscimo na frequência de leitura de livros de literatura escolhidos por vontade própria. A falta de tempo foi o fator citado com maior frequência para justificar a ausência de leitura, porém, mais de 50% do tempo livre disponível foi destinado à televisão, internet, música ou rádio e WhatsApp (FAILLA, 2021, p.45-6). Essa pesquisa reitera dados divulgados pelo NOP world (2015) sobre o tempo dedicado à leitura em vários países, segundo a qual brasileiros teriam uma média inferior a 6 horas semanais gastas com leitura, ou seja, menos que uma hora por dia. Se considerarmos os textos de redes



---

contemporâneas se baseassem no tempo de leitura ininterrupta precisariam considerar a leitura de seus contos como passíveis de interrupção, como seria o conceito de romance, que Poe usa como medida de comparação com o conto (GOTLIB, 2003, p.34).

Com isso, podemos inferir que, dada a condição fluida e intermediária do gênero conto enquanto tema e extensão na contemporaneidade, muitas características presentes no romance incidem no conto e vice-versa. É com base nessa possibilidade que vamos analisar o conto “Amora”, presente no livro homônimo de Natalia Borges Polessa, à luz do conceito de narrativa de formação.

### 3. O conto “Amora” e a narrativa de formação

Observaremos a partir de agora se é possível fazer uma leitura do conto “Amora” a partir dos pressupostos do conceito de romance de formação, a saber: sucessão de eventos internos e externos que impactam a vida da protagonista, narrada desde a infância ou adolescência, conflito de gerações, limitações do meio de origem, autoeducação, alienação, problemas amorosos, busca de uma vocação e filosofia de trabalho (FERREIRA PINTO, 1990, p.11). Como trataremos do gênero conto, chamaremos esta categoria de “narrativa de formação”, que nos parece mais condizente ao texto analisado.

No “romance de formação” convencional temos, como visto na parte inicial do artigo, uma formação para “tornar-se homem”. No conto “Amora”, já de início, temos uma apresentação que a uma só vez marca a idade da protagonista e nos fornece o léxico de enxadrista que será usado ao longo do texto:

---

sociais como leitura, podemos dimensionar o tempo dedicado *versus* extensão dos textos a partir de exemplos como o da rede social Twitter, que recentemente dobrou a quantidade limite por postagem para 280 caracteres (AZEVEDO; PEREIRA; GUERRA, 2020, p.3).

[...] Mais uma medalha sobre o peito: campeã infanto-juvenil do torneio interestadual de xadrez. Ela olhava aquela bolacha dourada a lhe conferir um título acima de sua idade. (POLESSO, 2015, p.150)

A formação da protagonista começa a ser exposta de acordo com a *economia dos meios narrativos*,<sup>12</sup> ou seja, nos dois primeiros parágrafos sabemos que Amora é campeã de xadrez, e que é nova o suficiente para estar abaixo da faixa do título infanto-juvenil de xadrez, ou seja, inferior aos 16 anos. No entanto, a formação de Amora não se dá apenas no campo racional de enxadrista. Ao longo do conto sua formação acontece no âmbito emocional.

Em um dos intervalos do campeonato, Amora conhece outro finalista, Júnior, pelo qual se interessa. Aqui têm início algumas importantes descobertas que moldam a protagonista no decorrer da narrativa. Amora e Júnior “moravam na mesma cidade, inclusive em bairros vizinhos” (IDEM, p.150), essa proximidade intensificou as sensações da jovem, que, ao chegar em casa:

[..] contou para os pais e o irmão sobre o torneio, sobre seus xeque-mates e sobre como tinha conseguido ganhar dois jogos com um simples pastor. Guardou tudo que diria a respeito de Júnior. (*Ibidem*, p.151).

O motivo do sigilo dos sentimentos sobre o garoto não tem explicação descrita no conto. Podemos inferir que o possível conflito de gerações (característica da narrativa de formação) possa interferir aqui. A possibilidade de ser questionada diante de um sentimento ainda em fase de descoberta poderia causar desconforto na adolescente, que preferiu “mais tarde, na cama” rememorar suas sensações.

---

<sup>12</sup> Para Gotlib, essa seria uma das características básicas para a construção do conto: *a economia dos meios narrativos*, conforme os grifos da autora, seria conseguir com o mínimo de meios, o máximo de efeitos (2013, p.53).



---

Na sequência da narrativa, temos uma descrição das percepções de performances de gênero que desencadeiam as possíveis limitações dos meios de origem da protagonista. Amora é convidada por seus amigos para ir ao fliperama. Sem as preocupações normalmente atribuídas ao gênero feminino, Amora simplesmente sai para jogar com seus amigos. Um curto período nos evidencia a percepção do outro em relação à Amora: “Foram-se, três moleques”.

Ao chegar ao fliperama, Amora encontra Júnior, por acaso os dois compartilham a mesma máquina. “Amora sorria e pensava como ele podia ser tão bonito e tão ruim no jogo” (POLESSO, 2015, p.152), no entanto, ele pergunta “se Amora não tinha uma irmã”. O fato de não ser reconhecida por Júnior faz com que Amora repense seu modo de estar no mundo. Ainda sem maturidade suficiente para compreender este fenômeno, a garota questiona os papéis de gênero que a fazem ser confundida com um garoto. Ceder a esta demanda para que Júnior a notasse como garota não é uma hipótese formulada por Amora.

Os alfinetes da nuca lhe atravessaram o corpo até chegarem no fogo que lhe descia em labaredas úmidas, extinguindo-o. [...] O boné, o cabelo preso, a camiseta de banda comprida demais, lisa, rente ao corpo, sem os relevos que outras meninas de sua idade já tinham, a bermuda jeans rasgada, o joelho ostentando casca de ferida, os chinelos pretos emoldurando as unhas compridas, rachadas. Jogou o boné no chão e pensou que sem ele talvez Júnior a tivesse reconhecido. Durante oito meses, Amora não gostou de mais ninguém. A decepção com Júnior tinha lhe secado a alma. (POLESSO, 2015 p.152)

O tempo de amadurecimento também faz parte da autoeducação e da formação da protagonista. Foi preciso tempo e uma viagem para o Campeonato Municipal Escolar. Foi preciso conhecer outras pessoas de outros meios de origem, no caso, Angélica, enxadrista como Amora e sua oponente na partida final do

campeonato. O clímax do conto começa a ser delineado com a descrição dos movimentos da partida final de xadrez entre ambas. Amora é derrotada, mas reconhece o talento da adversária.

Se os problemas amorosos, típicos do romance de formação, apareciam até a última partida do campeonato, com a percepção da ausência de Júnior, deste ponto em diante temos o encaminhamento para o desfecho da narrativa. Amora e Angélica se encontram antes da entrega das medalhas. Agora a protagonista sabia reconhecer as sensações dentro de si:

Amora sentiu que a pedra de carvão avermelhava seu ventre numa mistura de excitação e embaraço. Angélica lhe sorriu e ajeitou uma mecha do cabelo de Amora. Ela suspirou. Amora sabia o que era aquilo, mas não entendeu como podia ser. (POLESSO, 2015 p.155)

Em uma cultura heteronormativa como a nossa, na qual adolescentes ainda têm um repertório de histórias de amor formado majoritariamente por pares heterossexuais, na delicada representação feita por Natalia Polesso, o afeto que começa a acontecer entre as garotas já pode ser, ao menos, recebido com naturalidade por ambas.

É possível que em narrativas de séculos anteriores, o sentimento nascente entre duas jovens fosse visto com espanto, estranhamento ou mesmo pela chave moralizante da doença ou do pecado, porém no livro *Amora* o projeto político intentado pela escritora foi justamente o de representar o afeto entre mulheres e suas vivências de uma maneira saudável e comum.<sup>13</sup>

Ao regressar para casa, com a medalha de prata que os pais estranharam:

---

<sup>13</sup> No artigo "Geografias lésbicas", a escritora Natalia Borges Polesso afirma que: "*Amora* foi idealizado no interior de uma escolha que é política, porque se faz fundamental para mim como autora e leitora e que cumpre a função de expor representações mais plurais. A escolha também se faz estética, pela mesma motivação: visitar estereótipos para repensar o estar-no-mundo dessas personagens (2018, p.5).



---

[...] seu assunto era Angélica. Queria encontrá-la novamente, compartilhar conversas, queria saber mais sobre sua vida e o acidente e como foi a recuperação, queria mais de Angélica. Tinha um pouco do seu perfume no nariz e sentia-se arrepiar por dentro. Enquanto contava deu-se conta de que, naquele curto tempo, já amava Angélica. (*Idem*, p. 155-6)

Para encerrar os elementos da narrativa de formação, vemos aqui a reflexão da protagonista e a compreensão de ambas em relação ao sentimento:

Ambas sentiam todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro. Até que Angélica disse: Amora, eu te amo. [...] Mas foi a coisa mais brega, dita depois, que fez Amora entender: Você é quase toda amor. (*Ibidem*, p. 156)

Assim, podemos observar que, por mais que no conto “Amora” a narrativa de formação seja majoritariamente voltada para o amadurecimento emocional da protagonista, nele é possível acompanhar a maioria dos elementos estruturantes do conceito de romance de formação. Estes elementos são trabalhados dentro da lógica do conto para obter o máximo de efeito com o mínimo de recursos. Exemplos disso são: o conflito de gerações em relação ao sigilo sobre Júnior; limitações do meio de origem (visto que foi preciso Amora sair de seu meio para conhecer Angélica e ter outras experiências); autoeducação, com a recusa de mudar para agradar o garoto e problemas amorosos, com a decepção sofrida, mas superada, antes mesmo de encontrar Angélica.

Outro ponto que nos convém ressaltar é que na análise de “Amora” como uma “narrativa de formação” a discussão dos limites do conto, bem como dos limites do “romance de formação”, nos parecem atualizados. A fluidez destes limites foi evidenciada ao longo do século XX por diversas autoras da crítica literária

feminista, conforme vimos nos estudos de Wilma Maas (2000, p.71-5), Cristina Ferreira Pinto (1999, p. 22) e mesmo Elizabeth Abel, nos capítulos iniciais de *The voyage in* (1983).

Nos três estudos vemos que alguns pontos do *Bildungsroman* tradicional quando aplicados às protagonistas femininas acabam por ser subvertidos, sobretudo dentro de uma perspectiva feminista. Um exemplo disso é a noção da integração social. Se pensarmos que a integração social no romance de formação convencional poderia ser compreendida como o protagonista plenamente adaptado a integrar uma sociedade sem precisar modificar nenhum padrão cultural estabelecido, vemos que no caso de "Amora" isso não seria possível.

A protagonista ser uma exímia jogadora em detrimento de Júnior já rompe alguns estereótipos, não obstante, é diante de Angélica que, ao invés da costumeira disputa entre mulheres, o conto traz duas enxadristas campeãs que descobrem o amor entre si. Isso rompe com uma sociedade que estimula a competição feminina, e, ao mesmo tempo, faz com que Amora esteja apta para integrar um futuro feminista em que as mulheres, lésbicas ou não, saibam apreciar e apoiar umas às outras.

Deste modo, essa e outras características do "romance de formação" nos parecem atualizadas na escrita do conto "Amora", e, se a reflexão presente neste artigo estiver correta, vemos a possibilidade de trabalhar com algumas características do conceito de romance de formação mesmo em narrativas breves, como é o caso do conto, dada a fluidez de seus limites enquanto gênero literário.

Para estudos futuros, convém abordar em romances com protagonistas lésbicas as características relacionadas à busca vocacional e à filosofia de trabalho que também integram o conceito de romance de formação, mas que dadas as restrições de espaço presentes tanto no gênero literário conto, como no presente



---

artigo, ainda não puderam ser desenvolvidas amiúde, embora já possam ser observadas preliminarmente em obras como *A extinção das abelhas* (2021) da mesma autora do conto “Amora”.

## Referências bibliográficas

ABEL, Elizabeth et al. *The voyage in:\_. Fictions of female development*. University Press of New England, 1983.

AZEVEDO, Ana Claudia O; PEREIRA, Márcia Helena de M; GUERRA, Filipe S. Estratégias de adequação estrutural no twitter: ajustes hipertextuais ao limite de 280 caracteres. *Anais do Encontro Virtual de Documentação em Software Livre e Congresso Internacional de Linguagem e Tecnologia Online*, [S.l.], v. 9, n. 1, nov. 2020. ISSN 2317-0239. Disponível em: <[http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais\\_linguagem\\_tecnologia/article/view/17713](http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/anais_linguagem_tecnologia/article/view/17713)>. Acesso em 13 ago. 2022.

BEAUVOIR, Simone de. *O segundo sexo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.

BLAY, Eva Alterman; AVELAR, Lúcia (Org.). *50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

BLEICHER, Sabrina et al. Do texto impresso às redes sociais: as transformações que configuram novos hábitos de leitura. In:\_. *Proceedings of World Congress on Communication and Arts*. 2014. p. 135-139.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. *Revista Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, n. 26, p. 13-71, Jul./Dez. 2005, v. 1, n. 26, p. 13-71, 2005. Disponível em: <<http://seer.bce.unb.br/index.php/estudos/article/viewFile/2123/1687>>. Acesso em 07 mai. 2022.

FAILLA, Zoara. *Retratos da leitura no Brasil 5*. Rio de Janeiro: Sextante, 2021.

FEDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. São Paulo: Editora Elefante, 2019.

FERREIRA PINTO, Cristina. *O Bildungsroman feminino: quatro exemplos brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1990.

GOTLIB, Nádya Battella. *Teoria do conto*. São Paulo: Editora Ática, 2003.

LISPECTOR, Clarice. *Todos os contos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.



MAAS, Wilma Patrícia D. Formação feminista e formação proletária: O Bildungsroman no Brasil. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 3, p. 65-83, 1999. DOI: 10.11606/1982-8837. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/63837>> . Acesso em 19 ago. 2022.

MÍCCOLIS, Leila; DANIEL, Herbert. *Jacarés e lobisomens: dois ensaios sobre a homossexualidade*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MURARO, Rosie Marie. *A libertação sexual da mulher*. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

POLESSO, Natalia Borges. *A extinção das abelhas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

\_\_\_\_\_. *Amora*. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

\_\_\_\_\_. *Controle*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

\_\_\_\_\_. Geografias lésbicas. *Criação e Crítica*. São Paulo, v. 0, n. 20, p. 3- 19, abr. 2018. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/criacaoecritica/article/%20view/138653/139437>>. Acesso em 07 mai. 2022.

RATTS, Alex; RIOS, Flávia. *Lélia Gonzalez*. 6. ed. São Paulo: Selo Negro, 2010. (Retratos do Brasil Negro).

RUBIN, Gayle. *Políticas do Sexo*. São Paulo: Ubu Editora, 2017.

SANTOS MIGUEL, Samuel; SCHLÖSSER, Adriano; BEIRAS, Adriano. Revisão sistemática da literatura brasileira sobre representatividade de minorias políticas. *Quaderns de psicologia*, v. 22, n. 1, p. 0008, 2020. Disponível em: <[https://ddd.uab.cat/pub/quapsi/quapsi\\_a2020v22n1/quapsi\\_a2020v22n1p1526.pdf](https://ddd.uab.cat/pub/quapsi/quapsi_a2020v22n1/quapsi_a2020v22n1p1526.pdf)> . Acesso em 19 ago. 2022.

Recebido em 20/08/2022

Aceito em 02/11/2022

# ♥ ENTREVISTA

# “É muito bom poder remar contra a corrente acompanhada”: entrevista com Daniela Wainer

## “É muito bom poder remar contra a corrente acompanhada”: interview with Daniela Wainer

Oluwa Seyi Salles Bento<sup>1</sup>

---

RESUMO: Entrevista com Daniel Wainer, poeta e editora carioca.

ABSTRACT: Interview with Daniela Wainer, poet and editor from Rio de Janeiro.

PALAVRAS-CHAVE: Entrevista; Daniela Wainer.

KEYWORDS: Interview; Daniela Wainer.

---

<sup>1</sup>Possui bacharelado (2017) e Licenciatura (2021) em Língua Portuguesa e suas literaturas pela Universidade de São Paulo e Mestrado (2021) em Estudos Comparados de Literaturas de Língua portuguesa do departamento de Letras Clássicas e Vernáculas pela mesma instituição de ensino. Atualmente, cursa Doutorado nas mesma área e instituição de ensino. Seus interesses de pesquisa são Literatura de dicção negra, mitologia afro-brasileira e representação literária de gênero, raça, sexualidade e religiosidade. Além de pesquisadora, é professora e escritora.



**A** entrevistada, **Daniela Wainer**, é poeta e editora. Publicou os livros *Uma vida nada e outros contos* (Ed. Oito e Meio) e *Órfãs do Instante e do Infinito* (Ed. Tucum). É editora do selo/editora Cassias Imperiais e uma das organizadoras, ao lado de Adriele do Carmo, da coletânea *Erótica: Versos lésbicos* (Ed. Tucum). É Graduada e Mestre em Comunicação (UFRJ) e Doutora em Filosofia (UFBA).

**Oluwa Seyi Salles Bento:** Visitando seu currículo, vemos uma trajetória que reúne fotografia, literatura, Comunicação e Filosofia. Tudo isso coroado com a escrita de Poesia e o trabalho como editora. Como tudo isso dialoga (ou não) em sua vida?

**Daniela Wainer:** Lendo meu currículo na introdução da entrevista, levei um susto. Minha trajetória foi tão errática que às vezes não consigo vê-la como um todo, embora *pra* quem esteja vendo de fora possa parecer tudo linear. Eu já escrevia desde nova, mas era difícil conciliar a literatura com o mundo material; o mundo subjetivo com as pressões externas. Como essa edição da revista é de temática lésbica, posso acrescentar que no começo dos anos 2000 era mais difícil que hoje se entender como lésbica e se integrar ao mundo como tal. Acabei ficando dentro da academia muito tempo. Na faculdade de Comunicação, no Rio, fiz pesquisa em fotografia. Também escrevi um pouco *pra* teatro. Consegui a muito custo publicar o primeiro livro de contos. Depois, me casei com uma professora da UFBA e me mudei *pra* Salvador, onde cursei o doutorado em filosofia (mais especificamente, filosofia da literatura). Quando acabei o doutorado, a pandemia *tava* começando, e resolvi abrir com uma amiga uma pequena editora. Tirei um escrito da gaveta e publiquei o segundo livro. Foi quando se criaram as condições pro surgimento da coletânea *Erótica*. Eu pedi *pra* Dri (Adriele do Carmo, a outra organizadora) me enviar alguma coisa *pra* publicar, mas ela não *tava* com tempo

*pra* escrever. Se sentiu tão pressionada pelo meu pedido (risos), que deu a ideia fantástica de abrimos uma chamada de poesia erótica lésbica. Sinto que a coletânea é uma grande expressão de toda essa revolução que *tamos* vivenciando na literatura e na sociedade. Acho que a literatura nunca esteve tão viva no Brasil como nesse momento.

**OSSB:** A *Coletânea Erótica: Versos lésbicos* (Ed. Tucum, 2022) já nasce como um marco na Literatura. Reúne um número considerável de pessoas lésbicas e bissexuais poetizando o afeto e o erótico. Qual foi a importância de ser uma das organizadoras da obra?

**DW:** Olha, talvez eu e a Dri tenhamos dificuldade em ver de fora, pois vivenciamos tudo de dentro, os percalços, as conquistas, o trabalho, a ansiedade, a montanha russa de emoções. Foram muitas fases. Primeiro, abrimos a chamada e ninguém se inscrevia. Depois tinha gente demais inscrita e não acreditávamos. Gente de todos os lugares do país, foi muito lindo. Aí decidimos incluir todes e foi uma alegria generalizada por parte das poetisas. Depois, o trabalho de conseguir organizar as 80, mandando contrato *pra* cada uma, fazendo a revisão de cada poema, estabelecendo uma comunicação com cada ume. Não sei quantas listas eu fiz à mão *pra* ter certeza de que eu já tinha realizado cada etapa com cada poeta sem deixar ninguém de fora. Mas as poetisas são fantásticas, foi incrível conhecer cada ume, cada ume com uma história diferente, de um lugar diferente. Todas com essa vivência lésbica/bissexual encarnada, todas escrevendo sobre isso desde seus lugares, foi tão inspirador. Então acho que ter tido o privilégio de organizar a coletânea foi poder viver essas emoções, sentir cada poeta perto de mim, dentro de mim, mais do que talvez vocês, poetisas, tenham sentido. (Porque a Oluwa também é uma das nossas poetisas! E maravilhosa, diga-se de passagem).



**OSSB:** Sobre seus trabalhos individuais com poesia: eles se relacionam com a temática da coletânea ou seus voos são outros? Comente um pouco.

**DW:** Sim e não. Se relacionam porque a vivência lésbica me atravessa e sempre extravasa através da minha escrita, seja poesia ou prosa. Mas eu não tenho o hábito de trabalhar com o tema do erótico. Muita gente inclusive estranhou que eu estivesse organizando uma coletânea erótica. Mas aí entra a complexidade. De um lado, toda a repressão a que a sociedade nos submete e, de outro, a questão de que abordamos o erótico no sentido em que Audre Lorde o enquadra: o sentido vital, o Eros, o que nos liga, nos energiza, nos prepara *pra* revolução.

**OSSB:** Na apresentação do livro no site da editora Tucum, aponta-se Audre Lorde como uma inspiração para a obra. O que a produção de Lorde tornou possível para o/no *Erótica*?

**DW:** Eu e Dri queríamos dar uma cara política ao livro, e também queríamos que fosse uma publicação segura pras poetisas, que estavam se expondo. Para isso, precisávamos retirar o livro do domínio da pornografia. Muitas vezes, o sexo lésbico é fetichizado, e há muita pornografia sendo feita seqüestrando essa palavra e essa experiência. O corpo da mulher também já é desde sempre hipersexualizado. Como íamos tornar todas essas poesias públicas, queríamos garantir esse espaço seguro para nos expressarmos, de forma livre e sem medo. Porque também tem essa dimensão da libertação sexual de corpos submetidos a muita repressão. Não é apenas um livro sobre erotismo. São 80 poetisas que vêm das margens, é uma diversidade incrível. Além da Audre nos inspirar de forma geral, especificamente o texto dela “Os usos do erótico” nos ajudou demais a encontrar o tom certo para concretizar esse livro, sua estética, seu significado. Audre diferencia a pornografia do erotismo. Além disso, para Audre, a conexão

erótica é de muitas ordens, não apenas sexual. O que importa é que seja possível uma "autoconexão compartilhada" (palavras de Audre).

**OSSB:** Você pode citar um poema ou trecho da coletânea que pode, de alguma maneira, apresentar a obra quem ainda não a leu. Por que este poema ou trecho é tão especial?

**DW:** Vou citar dois pequenos trechos, que mostram a amplitude da coletânea.

(...) sinto falta de saber que cada dobra da suas costas se arrepiava sob a minha língua passando em você, sinto falta do sorriso idiota na minha memória sabendo o quão gorda com você eu sempre pude ser, sinto falta desse seu corpo também ser gordo e não me temer. (COSTA, p. 22, 2022)

é um poema de amor um poema de amor com mãos  
um poema de amor lésbico, um poema de amor kuir  
um poema de amor com tuas mãos que tocam minha pele  
como um piano que escreve o shir hashirim<sup>2</sup>  
ou uma nova cabala." (MENDES, p. 126, 2022)

O primeiro é da Milly Costa, poeta baiana. Também é ativista pelo corpo preto gordo sapatão. O segundo poema é de Rivka Ramos Mendes, poeta judie sapatão trans não binária, de Curitiba. Esses dois poemas, além de serem belos em si, mostram a incrível diversidade da coletânea.

---

<sup>2</sup> shir hashirim – cântico dos cânticos em hebraico



**OSSB:** O *Erótica* já está catalogado em várias bibliotecas, foi lançado em algumas cidades do país e marcou presença em algumas das principais feiras literárias de 2022. O que você ainda deseja que a obra alcance?

**DW:** Lançamos o livro no Rio, em São Paulo, Salvador e BH, tudo isso ao longo de 2022. Foram as cidades com mais poetas e onde foi possível produzir um evento com essa dimensão. Nossa vontade era ter ido em muito mais cidades. Fomos convidadas *pra* lançar na Biblioteca Pública de BH, o que foi bem especial. Também participamos da Flipelô (a Festa Literária Internacional do Pelourinho) e da Flica (Festa Literária de Cachoeira). Fizemos alguns saraus por aí e marcamos presença em muitos lugares. Eu acho que essa obra pode alcançar muito mais e reverberar de muitas formas ainda. A gente ainda precisa desvelar os significados ocultos que ela traz, ainda não chupamos esse caroço todo, sabe? Acho que a coletânea pode dialogar mais com as pensadoras e ativistas que tão por aí. Pode participar de mais mesas de debates teóricos, sobre a Audre Lorde, por exemplo. E pode participar de mais feiras, eventos, festivais. Pode dialogar com outros trabalhos artísticos que tão sendo feitos. E também as próprias poetas podem se unir e propor alguma intervenção artística relacionada à coletânea. Aproveito *pra* dizer que aceitamos parcerias *pra* fazer isso acontecer em 2023!

**OSSB:** Há possibilidade de um segundo volume do *Erótica*?

**DW:** Acho que não, sabia? O que você acha? Porque o primeiro já condensa em si uma carga tão forte. O segundo teria que ter outro tema, talvez. Penso que seria legal um novo projeto, com outra cara, envolvendo todas essas poetas, isso seria bem legal também. Gosto dessa ideia de tornar a poesia viva para além dos espaços do mercado literário.

**OSSB:** Quais são seus próximos passos enquanto poeta e editora? Pretende lançar outros livros solo?

**DW:** É esse o meu drama agora. Toda essa coisa da coletânea e da editora dão muito trabalho e fica difícil me dedicar aos meus projetos pessoais. Quero lançar algum livro solo sim, mas gosto também de viver esse movimento literário coletivo. Acho que fazer parte de um grupo de artistas que tenham uma visão semelhante da arte e da vida fortalece os trabalhos individuais. E aí acho legal esse movimento de poder entrar e sair do grupo. Poder fazer trabalhos individuais e também fazer parcerias. Acho que isso ajuda a consolidar um raio de referências e de linguagem comum. Porque no fim das contas o que a gente quer é que a nossa vida mergulhe cada vez mais nessa vertigem poética, né? É muito bom poder remar contra a corrente acompanhada. Por um segundo, temos a impressão de que *tamos* sendo a corrente, e não a contracorrente.

Recebido em 22/12/2022

Aceito em 23/12/2022

♥ **POESIA, CONTOS E  
OUTRAS PROSAS**

# Entre receitas, toques e truques

Marcelo Calderari Miguel<sup>1</sup>

---

Ingredientes e mais algumas circunstancialidade:

Meia taça do vinho de coloridos sonhos, uma dúzia de ingenuidade.

Pitadas de temperança, cem por cento de carinho, um tablete de [sinceridade.

Um grama de bom gosto, dez gotas de puro respeito, uma caixa de [discursividade.

Um pingo de paciência, beijinho à gosto, uma ampla barra de fidelidade.

Uma pitada de aura altamente evoluída, um quilo doce de honestidade.

Uma vista para o mar e um vidro do autêntico mel da probidade.

Modo de preparo, propriedades e rentabilidade:

Bote todos os quinze ingredientes juntos, não bata, apenas ajunte, [fofamente...

Não ponha em geladeira, mas no alto forno da compaixão é aquecido e [multiplicar-se-á.

O produto final torna-se delicioso, perene, macio, saboroso, saudável, [imperecedouro.

Após poucos instantes cresce... Cresce e pronto está! Agora e só servir e [compartilhar.

Recebido em 12/05/2021

Aceito em 20/12/2022

---

<sup>1</sup>Possui graduação em Biblioteconomia pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Bacharelado em Ciência Contábeis pela Faculdade de Estudos Administrativos de Minas Gerais (FEAD) e Aperfeiçoamento em Educação Científica: Educação não formal em Ciência e Tecnologia pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Atualmente, é discente do Curso de Administração (UFES) e da pós-graduação em Matemática Financeira e Estatística.

# Retomada

Thaina de Santana Alencar<sup>1</sup>

---

Nos nós das cordas sufocantes da história,  
No apagamento cortante de nossa memória  
Sempre nos foi conferida a bendita histeria  
No campo, na cidade, no centro, na periferia

Antes, na inquisição promovida pelo catolicismo  
Agora, embebida do nada novo conservadorismo  
A invisibilidade e sua nova roupagem nos consome  
Mas ainda assim, nós lésbicas, temos sede e fome

Fome de voz, sede de vida, urgência do universo  
Somos ervas daninhas que florescem como verso  
Somos intelectualidade, política, poesia, resistência  
Somos pura reviravolta, revolta, rebeldia, resiliência

Negras, amarelas, indígenas, brancas, miscigenadas  
Há tanto tempo denominadas "mulheres degeneradas"  
Jamais aceitaremos que nossas narrativas sejam pulverizadas  
Pois agora é hora de contar as histórias há séculos silenciadas.

Recebido em 01/08/2022

Aceito em 20/12/2022

---

<sup>1</sup> Bacharelado em Letras. Mestranda pelo Programa de Pós-graduação Interdisciplinar em Estudos Latino-Americanos (PPGIELA/UNILA).

# O sono do pai

Carlos Eduardo Bione<sup>1</sup>

---

Ter um filho há de ser, sempre, um ato de resistência.

Julián Fuks, *A resistência*.

O silêncio da casa, possivelmente seja essa a principal lembrança dos anos de infância. No pouco mais de quatorze anos em que convivemos, talvez seja melhor substituir o ‘convivemos’ por ‘estivemos na mesma casa’, o seu sono materializava quase sempre a sua presença. Para a minha percepção infantil, a situação era simples: seus plantões durante a madrugada te obrigavam a trocar a noite pelo dia; eu, como estudava pela manhã, dormia à noite. Assim, no final da tarde, nos víamos e, eventualmente, trocávamos alguma palavra. Mas essa aparente equação lógica não era tão simples – só me dei por isso anos depois.

A regra familiar do “psiiiu, fale baixo, seu pai está dormindo”, para não te incomodar enquanto você descansava e se recuperava para mais outro plantão, acabou por silenciar quase tudo o que precisava ser dito. Às vezes penso que essa assincronia da vida familiar acabou, no final das contas, por tornar possível o nosso convívio. A simultaneidade da nossa presença no mesmo espaço e tempo não era das mais tranquilas, nossas diferenças de percepção nos acusavam e nos separavam mais que uma possível aproximação sugerida por nossas semelhanças físicas. Esse desconforto era ainda mais intensificado quando a sua presença, por algum motivo que exigisse a lei paterna a dar o seu veredicto, era convocada frente aos impasses da casa. Mas, a despeito das incompreensões de criança diante dos limites que se me impunham, era o silêncio que, entre nós, ganhava corpo e morada com o avançar lento dos anos.

Muita coisa se perdeu nesse espaço desabitado em que tudo poderia ter sido olho-d’água, fonte cristalina a minar. Assim, no espaço das possibilidades, sim,

---

<sup>1</sup>Graduado e Mestre em Letras (UFPE) e Doutorando em Literatura (UnB).



---

tudo poderia ter sido. Tudo preservado em estado de latência, em promessa, em devir. Porém, na prática, a materialidade das nossas disposições, de um em relação ao outro, não avançava muito além da formalidade de nossos papéis. Das nossas tentativas de diálogo, dois solilóquios com a contundência de uma promotoria pública acabavam por se instalar já nos primeiros minutos de nossa fala. Eu a leste, você a oeste, simples assim. E dessa forma nos preservávamos das certezas um do outro. Essa escassez de tato foi-nos a relação possível, concluí ao receber o impacto da notícia de sua morte através de um telefonema numa madrugada de inverno longe da casa.

Pensei que o luto, agora definitivamente materializado, de alguma forma já se havia instalado entre nós. Só consegui chorar um mês depois. Um aluno, no meio de um café depois da aula, na cafeteria da faculdade, perguntou-me se alguma coisa tinha acontecido, pois as aulas de literatura tinham perdido um pouco do habitual entusiasmo. Sequer tive tempo de devolver a xícara à mesa e, no meio do gesto, o choro minou, transbordando a conversa.

Um ano até que eu pudesse retornar à casa e, de alguma forma, fechar o luto. Sozinho, de pé, diante do seu túmulo por quase uma hora em silêncio, me dei conta de que, talvez, aquele momento fosse o mais longo que já tivemos juntos, sem uma discussão. Pensei nas circunstâncias da sua morte, lamentei a precocidade de tudo, mas ao mesmo tempo procurei entender. *Ainda que as janelas se fechem, meu pai, é certo que amanhece.* Esses versos não me saíam da cabeça o tempo todo em que ali estive. Já em casa, resolvi que encomendaria uma pedra com os versos. Uma forma de te assegurar promessa de luz. Ao anotar as informações na agenda para passar à casa mortuária, percebi a cronologia das coisas.

Em preto e branco, a imagem borrada de uma fotografia sua perdida na infância voltou. Seu uniforme se impondo antes mesmo de qualquer expressão ser percebida no rosto daquele jovem de dezoito anos recém-completados. Único meio de garantir alguma possibilidade de futuro para o menino que, aos quatorze anos,

perdera o pai e tivera de assumir, junto com a mãe, a responsabilidade de alimentar uma fratria de oito irmãos. Sua entrada na aeronáutica deu-se assim, sem escolhas. Único caminho possível ao filho de arrimo que, a partir dos dezesseis anos, passara a ter direito a uma ração maior que a dos irmãos para tentar conseguir desenvolver bem o corpo e, com alguma sorte, ser selecionado na primeira hora do alistamento. Mas o ano de sua entrada, e disso só me dei conta ao escrever o seu nascimento na agenda, foi no olho do furacão. Tempo de suspensão total do Estado de direitos. Do seu sonho de um dia ser engenheiro aeronáutico, soube indiretamente pela sua insistência, anos depois, em me convencer a retomar os passos que as circunstâncias violentamente te interromperam. Não sei exatamente o que se passou nos seus dois anos de caserna, mas, pela sua saída, deixando para trás o seu sonho de uma carreira profissional, seu engajamento na militância política, no movimento sindical, seu entusiasmo na campanha pelas *Diretas já*, que, criança, pude ver de perto, sei que aqueles anos não te foram nada fáceis.

Quando, já no doutorado, comecei a estudar textos escritos pelos que viveram os anos de chumbo, passei a identificar as semelhanças dos efeitos pós-traumáticos das personagens daquelas narrativas e o conjunto de fragmentos guardados numa nebulosa da memória infantil. Realizei que o seu primeiro surto psíquico acontecera sete anos após o fim do regime e, mais importante, até ele acontecer, vários sinais nos foram dados e nós simplesmente não entendíamos o que se passava. Seu sono se alargava mais e mais. O diagnóstico de uma depressão profunda pegou todos de surpresa. Duas tentativas de suicídio se seguiram. E seu silêncio parecia querer nos poupar das barbáries do arbítrio. As reações do seu inconsciente durante o sono denunciavam a força do rio subterrâneo que você tentava conter. As frases repetidas em pavor durante o surto confirmavam a violência que você vivera.

Mas tudo isso, quando aconteceu, não fazia sentido algum para mim. Só pude elaborar e ressignificar esses fragmentos no momento em que anotei aquele



ano de nascimento na minha agenda... Até dessa informação primária – sua idade e, conseqüentemente, sua localização no tempo – o silêncio do sono me privou. Não tinha cabeça para entender o que se passava, os fatos apenas se acumulavam de forma fragmentada, um após o outro, diante dos olhos de uma criança atônita, que via a imagem de um homem imenso e forte – *o mais forte do mundo!* – ser estilhaçada dia após dia.

Passadas a efêmera euforia da campanha por uma anistia problemática e a movimentação do engajamento pela reabertura democrática, o peso das ruínas acumuladas nesse permanente tempo de exceção em que vivemos não demorou a te aniquilar. Foram quarenta anos de luta quotidiana vitoriosa contra os seus algozes. Até que, no meio de uma noite de inverno, rompendo o silêncio do exílio, o meu telefone tocou.

O Estado brasileiro pode não ter apertado o gatilho, mas hoje sei que foi ele quem pôs a arma em sua mão.

Desperto do longo sono, agora, o teu voo é livre.

Recebido em 01/04/2022  
Aceito em 20/12/2022