



Universidade de Lisboa

Faculdade de Letras / Instituto de Ciências Sociais

***O DESEJO LÉSBICO NOS CONTOS BRASILEIROS DESDE O
FINAL DO SÉCULO XIX AO SÉCULO XXI***

Mestrado em Estudos Brasileiros

LIYING HUANG

2023

Dissertação especialmente elaborada para a obtenção do grau de Mestre, orientada pela

Professora Doutora Alva Martínez Teixeira

AGRADECIMENTOS

Desejo exprimir os meus agradecimentos a todos aqueles que, de alguma forma, permitiram que esta dissertação se concretizasse.

Em primeiro lugar, queria agradecer a todos os docentes do curso de Mestrado em Estudos Brasileiros, que me transmitiram conhecimentos valiosos dos campos da História, da Literatura, da Linguística, da Antropologia e da Sociologia. São a Prof. Dra. Alva Martínez Teixeira, a Prof. Dra. Esperança Cardeira, a Prof. Dra. Isabel Corrêa da Silva, o Prof. Dr. João Pina Cabral, o Prof. Dr. José Damião Rodrigues, o Prof. Dr. Miguel Dantas da Cruz, o Prof. Dr. Nuno Gonçalo Monteiro, a Prof. Dra. Simone Frangella e a Prof. Dra. Susana Matos Viegas.

Em segundo lugar, gostaria de endereçar um agradecimento especial à Prof. Dra. Alva Martínez Teixeira, que me acompanhou em todo o processo da elaboração desta dissertação, ajudando-me a melhorar todos os aspetos do texto – a estrutura, a análise ou a linguagem, entre outros. Sem o seu apoio e a sua dedicação, eu não teria completado este trabalho.

No final, queria agradecer ao meu melhor amigo Xiao Chen, quem me encorajou e me acompanhou em cada momento em que estava em baixo e quis desistir.

A todos os meus sinceros agradecimentos.

RESUMO

Perante o silenciamento do lesbianismo e da voz feminina na literatura durante muito tempo, a presente dissertação pretende pôr em foco a literatura lésbica do Brasil, desenvolvendo um estudo em torno da homoafetividade feminina e das características da escrita que foca esta temática nos séculos XIX, XX e XXI. O trabalho estrutura-se em cinco capítulos, além da introdução e da conclusão, e tem como *corpus* um conjunto, restrito, mas representativo, de contos lésbicos publicados desde o final do século XIX até ao século XXI, de autoria tanto feminina, como masculina, a saber: “D. Benedita” (1882), de Machado de Assis; “História de gente alegre” (1910), de João do Rio; “O corpo” (1974), de Clarice Lispector; “Irmã Cibele e a menina” (1978), de Moreira Campos; “A mulher de ouro” (1980), de Myriam Campello; “Os sobreviventes” (1982), de Caio Fernando Abreu; “Família” (1997), de Rubem Fonseca; e os contos publicados no volume *Amora* (2015), de Natalia Borges Polezzo.

Palavras-chaves: Brasil, contos, literatura lésbica, Séculos XIX–XXI.

ABSTRACT

Given the silencing of lesbianism and the female voice in literature for a long time, the present dissertation aims to focus on lesbian literature in Brazil, developing a study around female homoafetivity and the characteristics of the writing that focuses on this theme in the 19th, 20th and 21st centuries. The work is structured in five chapters, besides the introduction and the conclusion, and has as corpus a set, restricted, but representative, of lesbian tales published from the end of the 19th century until the 21st century, of both female and male authorship, namely: “D. Benedita” (1882), by Machado de Assis; “História de gente alegre” (1910), by João do Rio; “O corpo” (1974), by Clarice Lispector; “Irmã Cibele e a menina” (1978), by Moreira Campos; “A mulher de ouro” (1980), by Myriam Campello; “Os sobreviventes” (1982), by Caio Fernando Abreu; “Família” (1997), by Rubem Fonseca; and the short stories published in the volume *Amora* (2015), by Natalia Borges Polesso.

Key words: Brazil, short stories, lesbian literature, 19th - 21st centuries

ÍNDICE

AGRADECIMENTOS	i
RESUMO	ii
ABSTRACT	iii
ÍNDICE.....	iv
INTRODUÇÃO.....	1
CAPÍTULO I.....	6
O PANORAMA DA LITERATURA LÉSBICA BRASILEIRA.....	6
CAPÍTULO II.....	20
NA VIRADA DO SÉCULO XX: AMIZADE AMBÍGUA E LESBIANISMO ESTIGMATIZADO.....	20
CAPÍTULO III	38
A SOMBRA DA DITADURA (ANOS 60-70): OPRESSÃO E SUBVERSÃO	38
CAPÍTULO IV	59
A CONSCIÊNCIA DA SEXUALIDADE E O RETRATO DAS LÉSBICAS “BOAS” E ATREVIDAS.....	59
CAPÍTULO V.....	76
AMORA – LESBIANISMO NA INFÂNCIA E NA VELHICE	76
CONCLUSÃO.....	98
REFERÊNCIAS	102

INTRODUÇÃO

João Silvério Trevisan inicia o seu livro *Devassos no paraíso* (2018) com as palavras do cineasta e poeta italiano Pier Paolo Pasolini: “O tabu da homossexualidade é um dos mais sólidos ferrolhos morais das sociedades pós-industriais” (2018, p.17).

No campo literário, a literatura homossexual ocupa um lugar marginalizado, e, no Brasil, segundo um estudo de Sapê Grootendorst,

In Brazil, “gay literature” is in general considered to be something forbidden, pornographic, in bad taste and of poor quality. It may serve emancipatory purposes, but in general, it belongs to the ghettos of a forbidden world. (Grootendorst, 1993, p. 52 *apud* Santos, 2008, p. 99).

Comparado com a homossexualidade masculina, o desejo lésbico encontra-se ainda mais invisível na literatura. Conforme Adrienne Rich, enxerga-se o apagamento da existência lésbica (exceto quando vista como exótica ou perversa) não só na literatura, como também na arte e no cinema, o que é um resultado da heterossexualidade compulsória e faz parte da invisibilidade do feminino nas diversas esferas da sociedade, perante a predominância do poder masculino (Rich, 2010, p. 26).

Quanto à escassez da literatura lésbica no Brasil, Cristina Ferreira-Pinto aponta que “o fato de mulheres lésbicas serem invisibilizadas na literatura brasileira está relacionado a atitudes ideológicas diante da existência destas, de modo que o não reconhecimento corrobora uma existência camuflada ou rechaçada, como aquilo que não é visto” (Ferreira-Pinto, 1999 *apud* Melo, 2021, p.11). O rompimento da imagem feminina tradicional e ideal por parte das lésbicas, bem como o tabu que ainda estigmatiza as relações homossexuais na América Latina, conseqüentemente, fomentam um processo de censura que impede a expressão do lesbianismo na literatura. Observa-se também uma censura internalizada das escritoras, visto que as personagens lésbicas e o desejo erótico entre as mulheres podem, por um lado, apontar para a homossexualidade latente da autora ou levar a que os seus escritos sejam rotulados como pornográficos (Ferreira-Pinto, 2002 *apud* Santos, 2008, p. 99).

Quando estudamos o lesbianismo e a literatura lésbica, Safo é um nome que não podemos contornar. No século VI a.C., a descrição da afetividade lésbica já estava presente nas obras desta poetisa grega. Relativamente à sua importante produção, citam-se as palavras de Luiz Mott (1987, p. 20 *apud* Melo, 2021, p.10): Safo é a “autora de

nove livros de poemas que no século XI foram queimados em Roma pelo papa Gregório VII, dos quais só nos restaram fragmentos de algumas odes, os quais proclamam discretamente os encantos do amor entre mulheres”. Dada a importância da sua obra, apesar das tentativas de a silenciar, a ilha onde a autora morava deu origem ao termo “lesbian¹” (Halperin, 2002, p.49), presente em diversas línguas, como o português, em que o nome da autora e a sua ilha natal originaram os termos “sáfico” e “lésbico”.

Ainda segundo Mott, na literatura brasileira, foi o poeta seiscentista Gregório de Matos Guerra quem apresentou primeiramente a homossexualidade feminina nos seus sonetos, de forma pejorativa (Mott, 1987, p. 69 *apud* Defilippo, 2016, p.278).

Antes do século XX, no Brasil, os autores masculinos dominavam a reduzida produção literária de temática lésbica. Só em 1926, se publicou a primeira narrativa sobre o lesbianismo de autoria feminina – o romance *Vertigem* (1926), de Laura Villares. Desde então, surgiram mais vozes femininas que retomaram o tema nas suas ficções, como, entre outras, Cassandra Rios, Myriam Campello, Lygia Fagundes Telles, Cíntia Moscovich ou Natalia Borges Polezzo.

Desde o século XVII até hoje, a literatura lésbica brasileira, a representação das personagens e os desejos delas, registam uma grande mudança, por exemplo, de masculinizadas, estigmatizadas a independentes e positivas, do desejo sexual passivo ao ativo.

Perante o silenciamento do lesbianismo e da voz feminina na literatura durante muito tempo, a presente dissertação pretende pô-los em foco, desenvolvendo um estudo em torno da homoafetividade feminina na literatura brasileira ao longo da história, que envolverá, ao mesmo tempo, a perspectiva feminina e a perspectiva masculina.

Para tal, reunimos um *corpus* formado por sete contos e por um livro de relatos, escritos por diferentes autores brasileiros, do século XIX até aos nossos dias. O *corpus* é composto por “D. Benedita” (1882), de Machado de Assis; “História de gente alegre” (1910), de João do Rio; “O corpo” (1974), de Clarice Lispector; “Irmã Cibele e a menina” (1978), de Moreira Campos; “A mulher de ouro” (1980), de Myriam Campello; “Os sobreviventes” (1982), de Caio Fernando Abreu; “Família” (1997), de Rubem Fonseca; e *Amora* (2015), de Natalia Borges Polezzo.

Na presente dissertação estudaremos, portanto, textos que se inserem no género

¹ Segundo o dicionário online *Oxford English Dictionary*, o termo “lesbian” pode ser um substantivo ou um adjetivo. Quando com letra maiúscula inicial, “lesbian” pode significar um nativo ou habitante da ilha grega, Lesbos, ou estar relacionado com a ilha grega, Lesbos. Disponível em: <https://www.oed.com/viewdictionaryentry/Entry/107453>. Acesso em: Novembro, 2021.

literário do conto. Segundo Lopes (2002, pp.132-133 *apud* Facco, 2004, p.59), “no Brasil do início do século XX, no quadro da arte homoerótica, vivemos o ‘predomínio de homotextos breves, sobretudo contos... em geral isolados nas obras dos escritores...’”. Alguns académicos consideram, nesse sentido, o conto “O menino do Gouveia” (1914) o primeiro conto homoerótico na literatura brasileira. Essa ideia é defendida, por exemplo, no artigo “O menino do Gouveia a história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914”, de Valmir Costa (2020, pp. 419-457). No entanto, segundo John Grimes Younger, “o termo “homoerotismo” refere-se à atração erótica entre indivíduos do mesmo sexo, tanto entre homens (homossexualidade masculina) como entre mulheres (lesbianismo)”² (Younger, 2005, p.80 [tradução nossa]). Além disso, a Infopédia, dicionário enciclopédico online da Porto Editora³, desenvolve uma explicação mais detalhada, afirmando que esse desejo não é “obrigatoriamente sexual”. De acordo com esses princípios, “O menino do Gouveia” pode não ser considerado o primeiro conto homoerótico na literatura brasileira, visto que em “História de gente alegre” (1910), texto integrado no nosso *corpus*, já se observa uma relação lesbo-afetiva explícita.

Relativamente a este aspeto, convém ainda ressaltar que no conto “D. Benedita”, que remonta ao século XIX, a intimidade entre a protagonista, D. Benedita, e a sua amiga D. Maria dos Anjos ultrapassa muito a amizade, mesmo que não chegue a ser uma relação lésbica. Nesse sentido, João Silvério Trevisan considera que é difícil avaliar se o carinho entre dois indivíduos “estaria sendo apenas terno ou já erótico”, pois “a diferença entre uma e outra depende apenas do grau maior ou menor de sublimação” (Trevisan, 2018, p.38). Consequentemente, é problemático ainda tentar identificar qual é o primeiro conto homoerótico no campo literário do Brasil, mas, mesmo assim, acreditamos que a intensa intimidade apresentada no conto machadiano justifica o seu estudo no presente trabalho.

No que diz respeito à escolha do género dos textos analisados, esta justifica-se por uma razão: o conto, enquanto género literário definido pela brevidade, com um número de personagens reduzido, bem como um enredo e uma estrutura temporal condensados em relação à novela e ao romance, permite-nos percorrer toda a história e conhecer as

² “... the erotic attraction between members of the same sex, either male-male (MALE HOMOSEXUALITY) or female-female (LESBIANISM)”, no livro *Sex in the ancient world from A to Z* de John Grimes Younger (2005).

³ Segundo a Infopédia da Porto Editora, a palavra “homoerotismo” significa “relacionamento erótico, sem ser obrigatoriamente sexual, entre pessoas do mesmo sexo”. Disponível em: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/homoerotismo>. Acesso em: Novembro, 2021.

personagens num tempo breve, e ao mesmo tempo, ‘dar uma olhada’ à fisionomia da sociedade de um determinado período. Portanto, um estudo crítico de contos, viabiliza uma variedade de personagens, relações afetivas e contextos sociais para explorar o universo da afetividade lésbica na literatura brasileira, sem tornar o *corpus* excessivamente abrangente e vasto.

Para analisar esses textos ficcionais, o presente trabalho tem como enquadramento teórico trabalhos importantes para compreender a história LGBT e a literatura lésbica contemporânea do Brasil, nomeadamente, *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea* (2004), de Lúcia Facco e *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade* (2018), de João Silvério Trevisan. Além disso, também se consultam as teorias e obras de filósofos importantes no campo dos estudos de gênero, tais como *A velhice* (2018), de Simone de Beauvoir, *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2004), de Michel Foucault ou “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica” (2010), de Adrienne Rich, entre outras.

Para alcançar esses objetivos, a dissertação foi estruturada do modo que passamos a explicar. Além da introdução e da conclusão, a nossa dissertação contém cinco capítulos. No primeiro capítulo, discute-se de forma concisa o panorama do desenvolvimento da literatura no Brasil, desde a poesia de Gregório de Matos até às obras de temática lésbica mais recentes no século XXI, como *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso, associando-se esse exame à evolução das mudanças sociais, para compreendermos melhor esse processo.

O segundo capítulo “Amizade ambígua e lesbianismo estigmatizado” centra-se em dois contos publicados no final do século XIX e na primeira metade do século XX, “D. Benedita” (1882), de Machado de Assis, e “História de gente alegre” (1910), de João do Rio. No primeiro relato, D. Benedita, uma protagonista pertencente à classe burguesa tem uma amizade intensa demais com a amiga, D. Maria dos Anjos. Para analisar a relação entre a inclinação homossexual e esta ternura árdua, abordaremos também outros trabalhos de Machado de Assis que apresentam uma amizade ambígua entre dois amigos do mesmo sexo. O segundo conto narra a relação lésbica entre Elsa e Elisa, uma prostituta extravagante e uma mulher masculinizada e feia que trabalha no prostíbulo. As imagens negativas correspondem à análise realizada por Juliana Gervason Defilippo. De acordo com a autora, na proposta literária dos autores, do Barroco ao Modernismo, as personagens femininas são sempre negativas e marginalizadas – são vulgarizadas, anuladas, animalizadas ou estereotipadas, como a

figura da mulher-macho (Defilippo, 2016, pp.278-280).

O terceiro capítulo ambienta-se na ditadura brasileira. Devido à atmosfera sufocante e violenta, as obras literárias mostram marcas da época e uma visão crítica da realidade e a literatura homossexual não é exceção. Os dois contos analisados neste capítulo – “Irmã Cibele e a menina” (1978), de Moreira Campos, e “O corpo” (1974), de Clarice Lispector – apresentam-nos a vivência num lugar enclausurado e sufocado e a resistência dos corpos lésbicos à antiga ordem e à autoridade, respetivamente.

No capítulo seguinte, discutir-se-ão três contos publicados durante os anos 80 e 90. Graças aos esforços dos movimentos feministas e da liberação sexual nas últimas décadas, as personagens lésbicas presentes nesses relatos são independentes emocionalmente e economicamente. Têm boas profissões e são empreendedoras. São conscientes dos desejos sexuais e atrevem-se assumir a verdadeira sexualidade homossexual.

O último capítulo focaliza-se na literatura lésbica do século XXI no Brasil. Nesta época, encontra-se um crescimento da temática LGBT na literatura infantil. Além disso, a autora Natalia Borges Polesso é considerada como uma figura importante, tanto da literatura lésbica brasileira contemporânea, como no campo de estudos sobre sexo e género. A sua coletânea de contos, *Amora* (2015), apresenta-nos personagens infantis, jovens e idosas, fornecendo-nos uma variedade de expressões subjetivas contemporâneas das mulheres lésbicas.

Nos capítulos seguintes, discutiremos detalhadamente as questões sobre o desejo lésbico e a autoria feminina na literatura brasileira.

CAPÍTULO I

O PANORAMA DA LITERATURA LÉSBICA BRASILEIRA

1.1 Os índios devassos

Antes de tecer um panorama da literatura lésbica no Brasil, vamos pensar em que momento sugeriram as lésbicas em território brasileiro. De acordo com as conclusões extraídas pelo historiador Luiz Mott, após ter realizado uma rigorosa investigação e ter vasculhado um grande volume de materiais, “as lésbicas estiveram presentes no Brasil desde os primórdios de nossa história” (1987, p. 7).

No entanto, a história da homossexualidade, de fato, deve ser mais longa que a história do Brasil, existindo antes dos dados registados pelos historiadores e antropólogos. Quando os navegadores europeus descobriram e desembarcam no solo brasileiro, ficaram chocados com os papéis de gênero flexíveis e a prática homossexual dos índios.

O botânico alemão Carl von Martins e o etnólogo italiano G.A. Colini, no século XIX, relataram a existência dos *cudinas* entre os índios Guaiguru. Eles eram homens castrados que se vestiam como mulheres e se entregavam a ocupações femininas como fiar, tecer ou fabricar potes, representando, para além do mais, o papel de prostituta na tribo (Trevisan, 2018, p.64). Mais um exemplo desses fenômenos encontra-se no testemunho do alemão Karl von den Steinen, em 1894: os jovens da tribo Bororó do Brasil central “se relacionavam sexualmente entre si, com toda a naturalidade, além de se dedicarem a trabalhos extremamente dedicados...” (Steinen, 1977, pp. 96, 144-141 *apud* Trevisan, 2018, p. 64).

Além de homens que divergiam dos modelos heteronormativos, existiam também mulheres indígenas masculinizadas. Luiz Mott referiu-se às *çacoaimbeguira* que não apenas eram musculosas como os homens, mas também imitavam a maneira de ser deles: “manejavam corajosamente o arco e a flecha, tinham outras mulheres com quem viviam casadas”. Neste sentido, em 1621, o dicionário *Vocabulário da língua brasilica*, escrito pelos jesuítas, traduziu *çacoaimbeguira* como “machão, mulheres que não conhecem homem e têm mulher, falando e pelejando como homem” (Mott, 1987, p. 7 & p. 11). João Trevisan (2018, p. 66) também menciona outro termo relevante para esta reflexão: *Icamiabas*, isto é, mulheres sem homem ou sem marido, que se associavam às narrativas míticas de tribos brasileiras, por exemplo, a uma tribo de

mulheres guerreiras.

Aliás, os índios brasileiros davam pouca importância à virgindade e praticavam comumente tanto a poliandria quanto a poligamia (Trevisan, 2018, pp. 62-63). Percebe-se, portanto, que a atitude e os costumes dos índios em relação a sexo, gênero, e casamento são muito diferentes dos costumes do mundo ocidental.

Desde tempos imemoriais, a prática homossexual existia com naturalidade no solo brasileiro. Porém, quando olhamos para a atualidade, observamos que a sociedade brasileira rompeu com essa tradição:

Segundo o Grupo Gay da Bahia (GGB), o Brasil “é o país com a maior quantidade de registros de crimes letais contra LGBT do mundo”, seguido pelo México e Estados Unidos. Em 2018, o GGB registrou que 420 LGBT tiveram mortes violentas no Brasil, ou seja, a cada 20 horas é assassinado um indivíduo LGBT. (Mendes & Silva, 2020, p. 1710).

Pode-se dizer que os colonizadores europeus iniciaram esse rompimento. Os ocidentais civilizados oriundos do mundo cristão, patriarcal e monógamo ficaram chocados com esses costumes “devassos”, associando-os ao paganismo. Conseqüentemente, para corrigir esses “bugres”, esses “gentios”, a Inquisição Portuguesa impunha punições variadas desde as multas elevadas, penitência pública, degredo, à morte na fogueira (Trevisan, 2018, pp. 66-67, p. 137 & pp. 150-152).

A condenação de lésbicas começou por volta de 1270 na Europa, e terá atingido o seu auge no século XVIII (Silva & Vilela, 2011 p.72 *apud* Santos & Cruz Inácio, 2017, p. 3). No Brasil, desde 1646, a Inquisição Portuguesa deixou de considerar o tribadismo como *sodomia perfeita*, livrando as mulheres lésbicas da fogueira, porém, mantendo a “condição de pecado mortal merecedor do fogo do inferno e de sanções previstas nas Ordenações do Reino” (Mott, 2021, p. 46). Essa “alforria parcial” pode ser considerada como um reflexo da tendência para uma menor perseguição do homoerotismo feminino do que do masculino, seja no Brasil, seja na Europa. Um fenômeno que se deve à crença na impossibilidade de relações sexuais sem penetração peniana, que nasceu no falocentrismo (Del Priore, 2007, p.139 *apud* Santos & Cruz Inácio, 2017).

Na segunda década do século XIX, o Código Penal (1823) do Brasil descriminalizou o amor unissexual (Mott, 2006, p. 512). Após mais de um século, em 1985, o Conselho Federal de Medicina (CFM) retirou finalmente a classificação da homossexualidade como distúrbio mental, o que implicava que a homossexualidade, para além de passar a ser legal, era normal (Mott, 1987, p. 16). Porém, a discriminação

já se arraigara na sociedade brasileira depois de tantos séculos e, como resultado disso, as minorias sexuais têm sofrido muito, no passado e hoje em dia. Mesmo que a sociedade seja mais aberta, as discriminações e os ataques contra essas minorias ainda não acabaram.

1.2 As primeiras personagens lésbicas e as primeiras vozes femininas na literatura lésbica brasileira

Segundo Luiz Mott (2021, p.46), as primeiras páginas literárias que se referiram explicitamente ao desejo lésbico no Brasil, e certamente em todas as Américas, são do célebre e provocador poeta do século XVII Gregório de Matos, cuja alcunha foi Boca do Inferno. No entanto, enxerga-se frequentemente uma misoginia do poeta na sua poesia de temática amorosa.

A poesia de temática amorosa de Gregório de Matos apresenta duas facetas distintas, podendo cada uma delas ser associada preferencialmente a um diferente tipo de mulher: a primeira é a do amor idealizado e dos afetos traduzidos por uma linguagem elevada na descrição feminina; a segunda é a poesia de amor satírico-obsceno, na qual o poeta enfatiza o amor físico, empregando uma infinidade de vocábulos para descrever o ato e os órgãos sexuais, apresentando com freqüência expressões misóginas, especialmente em relação às mulheres negras e mulatas. (Oliveira, 2011, p. 200).

Quanto aos poemas sobre mulheres lésbicas, a misoginia também é óbvia. Um exemplo é o seu poema “Nise: a uma dama que macheava outras mulheres”, cuja protagonista, Nise, é a primeira personagem lésbica na literatura brasileira.

Na descrição do poema, Nise é uma nobre senhora com beleza distinta, mas tem um “vício” nefando – “tão louca que te traz que só por Damas suspiras” (Matos, 1986, p. 155 *apud* Mott, 2021, pp. 46-47). O verbo “machear” no título, que se compõe por “macho” e o sufixo “-ear”, não só questiona o papel de Nise no sistema de gênero binário, como também o papel dela na relação sexual, visto que, pela tradição, o homem ocupa o lugar dominante e ativo (Santos & Cruz Inácio, 2017, p. 5), enquanto as mulheres são submissas e passivas. Na composição, o poeta ironiza e interpela a figura protagonica, perguntando-lhe retoricamente: “Se és mulher não para homem, e és homem para mulheres?” (Matos, 1969, p. 1361). No final do poema, a intensa frustração do poeta “ecoa a tendência literária a questionar porque as lésbicas recusam os homens” (Canciani, 2017, p. 53):

Qual homem, ó Nise, inferes, que possa senão eu ter
Valor para te querer? Se por amor nem por arte
De nenhum deixas tomar-te, e tomas toda a mulher!
(Matos, 1969, p. 1361).

Além de Nise, noutra décima, Boca do Inferno relata as práticas sexuais protagonizadas por Maribonda e Luiza Sapata durante uma festa no dia grande do Amparo:

Maribonda, minha ingrata, tão pesada ali se viu,
Que desmaiada caiu, sobre Luiza Sapata:
Viu-se uma e outra mulata em forma de sodomia,
E como na casa havia tal grita e tal confusão,
Não se advertiu por então o ferrão que lhe metia...
(Matos, 1969, p. 625).

O apelido de Luiza Sapata talvez dê origem ao termo pejorativo contemporâneo “sapata/sapatão” para se referir às mulheres lésbicas. Noutros versos do poema, o autor certamente torna “Sapata” uma forma de tratamento: “Eis aqui vêm as Sapatas, porque uma é sua madrinha, e todas por certa linha da mesma casa mulatas” (Mott, 1987, p. 69 *apud* Canciani, 2017, p. 53-54). Em ambos poemas, pode-se observar que o poeta do período do Barroco utiliza uma linguagem muito vulgar para retratar as mulheres lésbicas.

Já no final do século XIX, no romance *As mulheres de mantilha* (1870) de Joaquim Manuel de Macedo, a rapariga burguesa, Inês, e a empregada da família, Izidora, apaixonam-se. No início, Izidora é descrita como “guerreira com traços predominantemente masculinos”, mas será revelada no desfecho a sua identidade como a de um rapaz travestido, em fuga do recrutamento militar. (Defilippo, 2016, p. 279; Santos & Cruz, 2017, p. 5).

Segundo Meredith Miller (2006), desde o período medieval até ao século XIX, muitos poemas e romances, seja da Europa, seja da Ásia ou do mundo árabe, incluem as relações românticas ou sexuais entre mulheres ao abrigo do *cross-dressing*. Em *Sex variant women in literature* (1956), Jeannette Foster cita *Huon of bordeaux*, do século XIII, como o primeiro poema com elementos de *cross-dressing* e confusão de género.

Nestas histórias, o objetivo do *cross-dressing* é normalmente escapar ao perigo ou obter a liberdade, como no caso de Izidora em *As mulheres de mantilha*. Comparadas com outras histórias lésbicas modernas, estas expressam um deslize ou uma confusão

em relação ao gênero, em vez de uma afirmação ativa de identidade ou de escolha romântica. Contudo, de qualquer forma, as histórias e as personagens de *cross-dressing* desde a Idade Média representam uma exploração significativa da expressão de desejos lésbicos na literatura. (Miller, 2006, pp. xxx - xxxi & p. 47).

O nosso *corpus*, como referido na introdução, contém um conto com inclinação lésbica obscura do final do século XIX, “D. Benedita” (1882) de Machado de Assis. No mesmo ano, o autor brasileiro Aluísio Azevedo publicou como folhetim *Memória de um condenado*, que posteriormente se transformou num livro intitulado *A Condessa Vésper* (1882) (Fanini, 2003, p. 68). Ambrosina, senhora casada, e Laura, jovem de 16 anos, fogem juntas após serem flagradas em adultério lésbico. O desfecho do romance segue as soluções do amor impossível entre mulheres: após fugirem para a Europa, Laura morre e Ambrosina regressa como cortesã disputadíssima pelos homens, sob o codinome de Condessa.

No entanto, apenas em 1890 surgiu a primeira descrição de uma cena erótica lésbica na literatura brasileira noutro romance de Aluísio Azevedo, *O cortiço*. É uma história protagonizada por Léonie e Pombinha, uma prostituta francesa e uma jovem impúbere pobre. Léonie, ao mesmo tempo, era madrinha de Pombinha, portanto, trata-se de uma relação “assimétrica de idade, condição socioeconômica e experiência sexual”. (Santos & Cruz, 2017, p. 5).

Do tempo seiscentista ao século XX, a produção literária que foca a temática lésbica parece ser obra exclusiva dos escritores masculinos. Então, perante essa dilatada hegemonia, podemos perguntar-nos quando surgiu a voz feminina.

Segundo Luiz Mott, o romance *Vertigem*, de 1926, de Laura Villares deve ser considerado a primeira narrativa de autoria feminina brasileira com cenas de sexo lésbico (Mott, 1987, p.85), contando os amores da heroína, Liliane Carrère, pela paulista Luz Alvarenga.

Além do lesbianismo, Villares aborda o tema da prostituição nas metrópoles e a falência do casamento enquanto instituição (Rago, 1993, p. 40). Depois de ter sido recusada pelo noivo numa pequena cidade do interior do Brasil, Liliane Carrère, prostitui-se em São Paulo e em Buenos Aires, e no final, tornar-se-á rica e independente em Paris. A cena final do romance passa-se nas margens do Sena, onde ela circula alegremente, bonita e feliz (Rago, 1998, p. 93). Através de temas como o lesbianismo, a prostituição, a independência financeira e espiritual, Villares retrata uma história de emancipação feminina contra o patriarcalismo e o heterossexismo.

Entretanto, Lucia Facco argumenta que, bem antes disso, no século XIX já havia algumas escritoras que ousavam mostrar atitudes de transgressão das normas vigentes acerca da identidade feminina e da heterossexualidade, citando como exemplo o livro intitulado *Lésbia* (1890) de Délia, pseudônimo de Maria Benedita Bormann (Facco, 2004, pp. 72-73).

Os enredos do romance não manifestam relações lésbicas, tal como Facco disse, porque, caso contrário, o livro não teria sido publicado no Brasil do século XIX, que, como sabemos, ainda era muito conservador e exercia uma censura rígida das obras literárias. No entanto, tanto Facco, quanto a investigadora Barbara Smith, pensam que é impossível desvincular *Lésbia* da literatura lésbica. Não só porque o seu título suscita a associação imediata aos termos “*lesbian*” e “lésbica”, mas também porque o livro criou uma personagem “totalmente fora dos padrões de comportamentos esperados” pela sociedade (Facco, 2004, p.72).

Lésbia é um *Bildungsroman*, isto é, um romance de formação, um gênero de ficção que surgiu na Alemanha durante o Iluminismo e que toma como tema o crescimento e o desenvolvimento de um/uma protagonista, geralmente jovem (Miller, 2006, pp. 20-21). Assim, nesta história, uma moça de classe média tornar-se-á numa escritora brilhante: ela irá tornar-se conhecida, alcançar sucesso e independência financeira por meio da literatura, escrevendo sob um pseudônimo: Lésbia (Telles, 1999, p. 385; Telles, 2013, p. 61).

Na análise de Facco, a autora do romance, Maria Benedita Bormann, ironiza os estereótipos acerca dos papéis de gênero que imperam na sociedade patriarcal: a moça Lésbia alcançou o sucesso na literatura por causa do “espírito másculo” das suas obras. Esse sucesso, por um lado, manifesta uma predominância do pensamento masculino na sociedade do período, e, por outro lado também pode ser entendido como uma inversão submersa da binariedade de gênero – existe uma alma máscula no corpo feminino da protagonista. “Diga toda a verdade, mas diga-a indiretamente”, um verso no poema “Diz toda a verdade” da poetisa americana Emily Dickinson pode ser um resumo perfeito da estratégia de Bormann (Dickinson *apud* Vargas, 1995, p. 12). A heroína do livro é aparentemente heterossexual, mas mesmo que não haja histórias ou eventos de lesbianismo explícito, o título do livro, a configuração da personagem e o nome dela já transmitem, por si sós, a verdade latente. Como no caso de *Lésbia*, a partir do século XIX, outras escritoras também escreveram implicitamente sobre o desejo lésbico ou a libido feminina, para que as suas histórias sobrevivessem à censura e pudessem ser

aceitas socialmente e lidas (Facco, 2004, p.73).

1.3 A literatura lésbica brasileira das primeiras décadas do século XX

Se avançarmos para a primeira metade do século XX e observarmos o cenário mundial descobrimos que, em 1928, foi publicado o primeiro romance com uma heroína lésbica de bom carácter, *The well of loneliness*, da escritora inglesa Radclyffe Hall. Em meados do século XX, houve também um enorme *boom* de *lesbian pulp fiction*, um subgênero narrativo que apresenta personagens da classe trabalhadora e que foi consumido por mulheres e homens de todas as classes sociais. *The well of loneliness* (1928) e muitas das obras da *lesbian pulp fiction* também podem ser consideradas, em diferente grau, como *bildungsroman*. (Miller, 2006, p. 20-21 & p. 38).

Em *The well of loneliness*, a heroína Stephen Golden, rapariga com nome de homem, nasceu com características físicas masculinas e cresce também com feições masculinas, tendo sido criada pelos pais como um rapaz. Após ser expulsa de casa por causa da sua orientação homossexual, ela vai viver em Londres, onde trabalhará como motorista de ambulância quando a Primeira Guerra Mundial explode. Na capital britânica começará a escrever romances e conhecerá Mary, que será a sua mulher durante muitos anos, até se entregar finalmente aos braços de um homem, por não ser aceite socialmente (Hall, 2018).

O romance não escapa a um final infeliz e reproduz a relação heterossexual do modelo patriarcal falocêntrico com a relação entre Stephen, ‘invertida’, e Mary, de aparência e personalidade tipicamente femininas. Mesmo assim, *The well of loneliness* (1928) tornou-se “a bíblia do lesbianismo”, pois graças à leitura dessa obra, “muitas pessoas aprenderam pela primeira vez que relações sexuais entre mulheres eram possíveis”, e perceberam que não eram as únicas, tal como Stephen, que encontra “outras, muitas, iguais a ela” em Londres (Facco, 2004, pp. 55-58). Além disso, a configuração de Stephen como uma boa pessoa pode ser considerada como um marco na literatura lésbica.

No mesmo período, na literatura brasileira, as personagens lésbicas e as relações entre mulheres representam-se ainda como desviantes e degeneradas. No nosso *corpus*, encontra-se o conto “História de gente alegre” (1910) de João do Rio, que nos apresenta as amantes lésbicas ‘abnormais’, Elsa e Elisa. Elsa, andrógena, morre durante um episódio de sexo intenso, depois de ter tomado drogas com Elisa, retratada como invertida, feia e com vícios.

Relativamente à década de 1920, nos estudos acadêmicos, além do referido *Vertigem*, refere-se também muitas vezes outro livro de contos que abordou o lesbianismo e a prostituição, *Dona dolorosa: anomalias sexuais* (1922), de Théo Filho. Pelo título, já se percebe que o livro narra vários tipos de desvios sexuais. Desta perspectiva, o lesbianismo é tratado entre outros temas, como o vampirismo e a pedolatria (Figari, 2007, p. 284).

Nos anos 30, em vigência do Estado Novo, o silenciamento da vida *gay* era constantemente operado através da repressão policial e psiquiátrica (Gatti & Green, 2000, p. 150). Mesmo assim, publicaram-se mais obras brasileiras com protagonistas lésbicas ou feministas. Nesse período, a influência dos movimentos operários e sufragistas europeus chegaram ao Brasil, revelando-se também na literatura nacional (Santos & Cruz, 2017, p. 8).

O terceiro sexo, obra de Odilon Azevedo publicada em 1930, marcou o início da literatura lésbico-feminista no Brasil. Nela, Azevedo contou uma história amorosa de duas operárias pobres de uma fábrica de cigarros, Sônia e Inácia, mostrando ao mesmo tempo a participação na política local de uma lésbica assumida como militante (Ismério, 2012, p. 174).

Outro exemplo de romance com uma protagonista militante feminista é *Famílias* (1933), de Chrysanthème, pseudônimo de Maria Cecília Bandeira de Melo Vasconcelos, escritora brasileira e pioneira das causas feministas. No fim de 1920, a heroína Natalina Vieira não se envolve numa relação lésbica, mas é uma mulher de 30 anos, que nunca se casou e que desfruta da boa vida oferecida pelo pai, um alto funcionário municipal, afirmando-se como defensora da superioridade da mulher (Paim, 2014, p.24).

Em 1936, José Lins do Rego cria mais uma história interessante para este estudo, *Usina*, combinando o lesbianismo e a prostituição, na relação estabelecida entre uma dona de um prostíbulo em Recife, Jacqueline – francesa como a personagem de Léonie, em *O cortiço* (1890) – e outra prostituta chamada Clarinda. As duas separam-se finalmente, mas Clarinda pensa que nunca havia gostado de nenhum homem como havia gostado de Jacqueline (Filho, 2000, p. 252 *apud* Lima, 2009, p. 36).

Nos anos 40, Cassandra Rios, uma das figuras mais importantes na literatura lésbica nacional, estreou-se com o romance *Volúpia do pecado* (1948). Nele, as duas meninas que se amam, Lieth e Irez, têm como fim infeliz o casamento heterossexual de uma e o suicídio com gás da outra (Silva, 2020, pp. 64-71). Em *A estrela sobe* (1949), de Marques Rebelo, também assistimos à recusa do amor verdadeiro, com a opção pelo

casamento heterossexual de Leniza, a protagonista, por questões socioeconômicas (Paim, 2014, p. 24).

O investigador Carlos Figari menciona também a obra *Álbum de família* (1946), uma peça teatral de Nelson Rodrigues (Figari, 2007, p. 285), que relata a história de uma família, em aparência, perfeitamente normal e feliz, mas que esconde desejos incestuosos e perversões diversas. É nesse ambiente nefando que a filha mais nova da família, Glória, tem uma relação lésbica com a amiga Tereza.

Nos anos 50, a obra mais relevante é *Ciranda de pedra* (1954), de Lygia Fagundes Telles. Nela, a personagem Letícia, por se ter decepcionado com o amor heterossexual, sente-se atraída por mulheres, começando um relacionamento homoafetivo com a sua amiga Virgínia (Paim, 2014, p.25; Lima, 2009, pp. 36-37).

Além disso, em 1951, foi publicado pela Livraria José Olympio o romance *Galatéia e o fantasma*, de Mario Donato, no qual o autor conta os impulsos homoeróticos existentes entre duas irmãs, Júlia e Antonieta. A proposta era, portanto, escandalosa, pois a homossexualidade, juntamente com o incesto, representava duas afrontas à moral judaico-cristã para aquela época (Antunes, 2019, p. 83) – e, no caso do incesto, também para os dias de hoje. No mesmo ano, pode ser encontrado ainda mais um conto, escrito por Gastão Cruis, “Carta de outro naipe” (1951), no qual a homossexualidade é coberta mais uma vez por uma cor trágica: Gabriela e Dulce, duas jovens da alta sociedade carioca envolvidas em rumores sobre o seu lesbianismo são encontradas, juntas, num quarto de hotel, após o seu suicídio.

1.4 A sombra da ditadura militar

A partir da década de 1960, acompanhando a chegada da ditadura militar brasileira, começaram a surgir textos literários que misturam a homossexualidade do indivíduo e as questões sociais, econômicas e políticas de “um país que implementa cada vez mais um projeto modernizante excludente” (Lopes, 2002, p. 135).

No romance *O casamento* (1966), considerado como “um atentado contra a organização da família”, Nelson Rodrigues voltou a situar as relações *gay* e lésbicas num ambiente complicado, como em *Álbum de família* (1946), encruzando adultério, incesto, moralismo, sexo e morte. Adelaide Carraro foi outra escritora desse período que escreveu frequentemente sobre a temática lésbica, mas sempre a partir de uma perspectiva de perversão sexual (Paim, 2014, p. 25). O seu romance *Eu mataria o presidente*, publicado em 1966, e o posterior *Mulher livre*, de 1979, incluem cenas de

ciúme, adultérios e triângulos amorosos (Vieira, 2020).

Podemos destacar ainda nesse período a escrita de Maria de Lourdes Teixeira, que no livro *O criador de centauros* (1964) narra a história da presidiária Maria Rita e a sua possessiva relação com Jeni. (Mott, 1987 p.110-116 *apud* Santos & Cruz, 2017, p. 9).

Nessa década, a editora Record do Rio de Janeiro publicou um livro muito importante, a primeira coletânea de contos sobre a homossexualidade masculina e lésbica, *Histórias do amor maldito* (1967), organizado por Gasparino Damata. Citam-se as críticas de Lopes e Facco à coletânea, que

“expõe dramas humanos onde se coloca o problema da legitimidade existencial ante estruturas convencionais” e questiona a permanência da existência da ideia de amores malditos em um tempo vindouro, ou, quem sabe, a própria permanência do ideal de amor. (Lopes, 2002, p.136 *apud* Facco, 2004, p. 59).

Nas décadas de 1970 e 1980, houve um crescimento dos movimentos feministas e homossexuais. Depois do Golpe Militar de 1964, as pessoas eram impedidas de falar abertamente sobre política e, assim, os movimentos tornaram-se o único espaço “onde se denuncia a repressão do prazer como manipulação política do homem” (Facco, 2004, pp. 59-60). Na literatura, há escritores que criticam implicitamente o ambiente político através da temática homossexual, abordando a frustração e as torturas dos corpos homossexuais sob o patriarcalismo e a heteronormatividade, ou a sua vida sufocante num espaço enclaustrado. Como Daniel e Míccolis (1983) indica, eles

... contornavam essa dificuldade, discutindo-a através de outras formas, e nada justo mais elas disseram respeito ao corpo, a vítima de torturas, espancamentos, maus-tratos e violências. (Daniel & Míccolis, 1983, p.75).

Sob essa repressão e sob essa ideia, no âmbito da temática lésbica, surgiram textos como “Irma Cibele e a menina”, no livro *Os doze parafusos* (1978), de Moreira de Campos, “O corpo”, de Clarice Lispector, integrado no livro *A via crucis do corpo* (1974), “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu e a novela *Eu sou uma lésbica* (1981), de Cassandra Rios. O terceiro, por exemplo, é um dos trabalhos mais conhecidos de Cassandra Rios e também um dos trabalhos mais importantes na literatura lésbica brasileira, em que a autora narra as aventuras amorosas e as torturas de uma lésbica, Flávia, entre os anos 1960 e 1970, em plena ditadura, descrevendo ao mesmo tempo a presença feminina nos bailes de carnaval paulistanos (Lima, 2009, p. 44).

Lygia Fagundes Telles também voltou a escrever sobre as relações lésbicas, publicando, nos anos 70, o romance *As meninas* (1973) e, nos anos 80, o conto “A escolha” (1985), conhecido também com o título “Uma branca sombra pálida”. O primeiro apresenta a vida e as relações afetivas, sexuais e familiares e a busca de autoconhecimento de três jovens universitárias, no auge da ditadura militar no Brasil. O livro contém a primeira cena explícita de tortura realizada por um militar na história da literatura brasileira (Oliveira, 2021, pp. 22-23). Entre as meninas, Lia é lésbica e ela afirma já ter tido um relacionamento com uma menina: “Foi um amor profundo e triste, a gente sabia que se desconfiassem íamos sofrer mais. Então era preciso esconder nosso segredo como um roubo, um crime” (Telles, 2009, p. 130) e evidencia o quanto o preconceito contra esse tabu por parte de outras pessoas poderia interferir na felicidade delas (Oliveira, 2021, p. 56). O conto “A escolha”, por sua vez, desenrola-se com a visita de uma mãe ao túmulo da filha. A mãe conta a história da filha Gina entre *flashes*, incluindo a amizade excessivamente estreita entre Gina e a amiga Oriana. Ao descobrir a relação, a mãe obrigou a filha a escolher entre o amor pela mãe e a afetividade e o amor sentido por Oriana, o que resultou no suicídio da filha. (Telles, 2007, pp. 111-124).

1.5 A identidade lésbica contemporânea na virada do século XXI

Na breve visão panorâmica desenhada desde os sonetos de Gregório de Matos, escritos no século XVII, às publicações de vários gêneros nos anos 80, pode-se observar que as relações entre mulheres, ora começam como “substituição” de um amor heterossexual insatisfatório, ora acabam de modo infeliz. As personagens lésbicas são apresentadas, muitas vezes, com características negativas ou sofrem diferentes formas de tortura e opressão devido à sua “anormalidade”.

Contudo, a situação mudou significativamente no sistema literário brasileiro nos últimos tempos. No final da década de 1990, no Brasil, “a busca da afirmação positiva da homossexualidade” através da literatura tomou forma e concretizou-se. O estabelecimento de selos como Edições GLS e a coleção Aletheia, da Editora Brasiliense, fazem parte desta tentativa da construção da identidade homossexual positiva.

As Edições GLS publicaram, por exemplo, as três obras de Stella Ferraz, escritora que procura gerar na literatura uma nova imagem da lésbica que, nas suas próprias palavras, “leva ao *lesbian pride*, à identificação positiva e a modelos positivos,

em que ninguém é penalizado com a morte ou o sofrimento final”⁴ (Facco, 2004, p. 85). No romance *Preciso te ver* (1999), a personagem de Cristina, mulher rica, bonita, e muito bem-sucedida profissionalmente, apaixona-se por uma mulher que conheceu numa balada lésbica. Ela também é uma importante advogada, rica, culta e elegante. No final da obra, elas acabam por ficar juntas e felizes (Ferraz, 1999). Outros dois livros da autora são *A vila das meninas* (2000) e *Pássaro rebelde* (2001).

Laura Bacellar, criadora das Edições GLS, afirmou, a partir da própria experiência, a importância dos livros de modelos de identificação positivos para pessoas homossexuais e na exploração da sexualidade:

O contacto com o conhecimento, com várias visões sobre homossexualidade, com imagens românticas me ajudou num momento essencial, quando eu estava explorando a minha sexualidade. Nem tudo foram flores, claro, mas a certeza de saber que não estava sozinha, que fazia parte de uma minoria que sempre tinha existido e já havia sido respeitada em outras civilizações, e que era o lesbianismo uma forma natural de sexualidade humana me deixou mais tranquila em relação a mim mesma. (Facco, 2004, p. 83).

Entre o fim do século XX e o início do século XXI, surgiram outras obras literárias de temática lésbica ricas e variegadas, e boa parte delas foram publicadas por Edições GLS e pela Editora Brasileira, na sua coleção Aletheia. Além dos três romances referidos de Stella Ferraz, na nossa lista de publicações encontram-se obras como a coletânea de contos *Julieta e Julieta* (1998), de Fátima Mesquita; as obras de Myriam Campelo *Como esquecer: anotações quase inglesas* (2003), *São Sebastião blues e sons e outros frutos* (1998); os contos breves de *Faz duas semanas que meu amor* (2008), de Ana Paula El-Jaick; *O último dia de outono* (2001), *Lua de prata: quando a paixão acontece entre mulheres* (2003), e *Quer te comigo?* (2006), de Valéria Melki Busin, entre outras.

As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea (2004), de Lúcia Facco é uma referência importante no estudo da literatura lésbica do Brasil, tendo um formato muito especial. Além de ser o resultado de uma dissertação de mestrado da autora Lúcia Facco e apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, a UERJ, ao mesmo tempo, é, ele próprio, literatura lésbica também, sendo publicado em forma de cartas entre a autora e os mais

⁴ Uma comunicação privada por mensagem entre Stella Ferraz e Lúcia Facco.

diversos colaboradores do trabalho a respeito de sexo, relações pessoais e preconceitos. O livro aborda, com lucidez e bases teóricas sólidas, a literatura, as autoras e os romances lésbicos – tema, por via de regra, ignorado por cânones, críticos e acadêmicos em geral – sem a seriedade acadêmica, quebrando o velho preconceito contra a literatura lésbica e reunindo informações para o público leigo.

Em 2008, a Editora Malagueta entrou no mercado editorial brasileiro e publicou livros “de lésbicas para lésbicas”, movimentando as relações entre campo literário, feminismo e identidade lésbica. A partir de um projeto de autorrepresentação de um grupo determinado, são discutidos os posicionamentos de cada escritora do seu catálogo (Leal, 2008, p. 37).

No século XXI, observa-se um crescimento da publicação de literatura infantil de temática LGBT – obras originais produzidas pelos escritores brasileiros ou trabalhos estrangeiros traduzidos, tais como *Olívia tem dois papais*, de Márcia Leite (2010), *Tango tem dois papais*, de Béatrice Boutignon (2010) e *Flor e Rosa: uma história de amor entre iguais*, de Benilda Brito (2011). Estes livros têm como temas principais a homoparentalidade, a orientação sexual e a expressão sexual, visando sensibilizar as crianças para a diversidade de sexo/gênero.

Nos anos 2010, período mais recente, a obra mais conhecida e importante é o livro de contos *Amora* (2015), de Natália Borges Polessio, galardoado com o Prêmio Jabuti no ano de 2016. Natália Borges Polessio é considerada um dos principais nomes da literatura lésbica do século XXI. A sua coletânea *Amora*, composta por 33 contos, apresenta-nos um mundo caracterizado pela variedade de expressões subjetivas contemporâneas das mulheres lésbicas, narrando histórias de vivências das personagens de idades e profissões diferentes, que vivem em diversas regiões e épocas do país. Além de apresentar os desejos das mulheres jovens, *Amora* também levanta questões relativas à sexualidade na velhice, o que nos permite explorar a vivência do lesbianismo de diferentes gerações na contemporaneidade.

Do poema “Nise” a *Amora*, o panorama da literatura lésbica do Brasil estende-se por quase seis séculos. Este palco já não é dominado por homens, porque as obras de autoria feminina têm florescido. Além de no campo da autoria, também são evidentes as mudanças no campo da ficção, nomeadamente da caracterização das personagens lésbicas, do tratamento das relações amorosas e dos temas abordados nas diferentes produções literárias. Essas mudanças acompanham as evoluções da sociedade e da ciência, por isso, quando revemos o caminho da literatura lésbica brasileira, também

estamos ligados ao panorama do Brasil desde o século XVII até aos dias de hoje.

CAPÍTULO II

NA VIRADA DO SÉCULO XX: AMIZADE AMBÍGUA E LESBIANISMO ESTIGMATIZADO

2.1 “D. Benedita”: amizade intensa e homoafetividade escondida

O conto “D. Benedita” pertence a *Papéis avulsos* (1882), de Machado de Assis. Ambientada na segunda metade do século XIX, a história centra-se na vida da personagem homônima, D. Benedita, esposa de um desembargador que trabalha longe de casa há uns anos. As três partes do conto narram principalmente a festa do 42º aniversário de D. Benedita, a amizade entre ela e D. Maria dos Anjos, o casamento da filha e o óbito do marido. O desfecho até revela um tom fantástico, visto que D. Benedita vê a fada que presidiu ao nascimento dela.

Comparado com outras obras da mesma época que envolvem o desejo lésbico, como os romances *O cortiço* (1890) e *A Condessa Vésper* (1882), o conto “D. Benedita” (1882) não apresenta nenhuma descrição de cenas sexuais entre mulheres, nem a confissão das personagens sobre o seu desejo “desviante”. No entanto, a amizade ardente entre D. Benedita e D. Maria dos Anjos, bem como a dedicação e a diligência do autor na descrição da intensidade desta amizade, impelem-nos a não desvincular o relato da literatura lésbica brasileira.

A amizade entre as duas senhoras inicia-se na festa do quadragésimo segundo aniversário de D. Benedita e cresce rapidamente. Toda a primeira parte do conto dedica-se à festa de aniversário, ou melhor dizendo, à descrição da ternura intensa das senhoras ao longo da festa.

D. Benedita não se contenta de falar à senhora gorda, tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe uns olhos namorados, vivamente namorados. Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo. (Assis, 1955, p. 155).

A repetição de “não se contenta de” e a ênfase nos “olhos namorados” revelam transparentemente o afeto forte sentido por D. Benedita relativamente à amiga. Ao mesmo tempo, a inquietação e o nervosismo dela criam uma atmosfera subtil e amorosa: “O... olhar namorado, não persistente e longo, mas inquieto e repetido” (1955, p. 159) de D. Benedita deve manter-se durante toda a festa. Sem contar com outras descrições indiretas, o autor repete a mesma frase no final da primeira parte. A ternura de D.

Benedita é tão forte que ela tem que desabafar “com a boca a D. Maria dos Anjos tudo o que com os olhos lhe tem dito: – que está encantada, que considera uma fortuna conhecê-la, que é muito simpática, muito digna, que traz o coração nos olhos, etc., etc., etc” (Assis, 1955, pp. 155-156). O uso de tantos adjetivos seguidos de “etc, etc, etc” é sem dúvida excessivo na demonstração de afeto por uma amiga conhecida tão recentemente.

Enquanto D. Benedita não deixa de repetir que a amiga é “um anjo, um verdadeiro anjo” (Assis, 1955, p. 159), a amiga também responde com o mesmo entusiasmo:

- Vejo que me quer bem, disse ela.

- A senhora merece, disse D. Maria dos Anjos. (Assis, 1955, p. 158).

A intensidade do afeto até leva uma amiga de D. Benedita a afirmar que está com ciúmes. Essa pequena brincadeira poderia servir como um indicador implícito da ternura intensa demais evidenciada pelas duas protagonistas. No entanto, afora isso, o autor não mostra no relato mais opiniões do resto das personagens sobre a amizade das duas senhoras para que nós, leitores, possamos entender melhor esse afeto especial.

Depois da festa, durante muito tempo, as duas donas encontram-se de vez em quando. D. Benedita pensa que a amiga “enchia-lhe o coração”, enquanto D. Maria dos Anjos beija e abraça a amiga com muita ternura e efusão quando se despedem. Nota-se que quando D. Maria dos Anjos se despede de Eulália, filha da amiga, a ternura e a efusão são muito menos fortes.

Porém, esta ternura não permanece. Num jantar de domingo, os modos de D. Benedita começam, repentinamente, a ficar frios e secos por razão incerta. No entanto, a ligação entre elas não acaba, perpassando toda a história, visto que até ao final do conto D. Maria dos Anjos procura a razão do distanciamento da amiga, tentando encontrar as possíveis causas. D. Benedita talvez não se tenha tornado fria, talvez tenha, simplesmente, voltado a tratar D. Maria dos Anjos como uma amiga normal, em vez de uma amiga “especial”, pela qual tem enorme carinho. Contudo, a mudança súbita e significativa da sua atitude destaca de modo mais evidente o teor excessivo do entusiasmo inicial, fazendo com que a relação das duas senhoras seja mais obscura e ambígua.

Na introdução da dissertação, mencionamos que João Silvério Trevisan considera que é difícil avaliar se o carinho entre dois indivíduos “estaria sendo apenas terno ou já erótico”, pois “a diferença entre uma e outra depende apenas do grau maior

ou menor de sublimação” (2018, p.38). Entretanto, considerando que o conto foi escrito no final do século XIX, quando as mentalidades eram intensamente conservadoras, percebe-se que Machado de Assis talvez tenha adotado uma estratégia semelhante à do romance *Lésbia*, de Maria Benedita Bormann, condensada por Vargas, tal como referido no capítulo anterior, no verso de Emily Dickinson “diga toda a verdade, mas diga-a indiretamente” (Dickinson *apud* Vargas, 1995, p. 12). Através da sua característica poética da sugestão, talvez Machado de Assis esteja a narrar a homoafetividade ao abrigo da amizade. Essa ligação entre a amizade forte e a inclinação homossexual sugerida no conto não é uma suposição infundada.

Cristina Ferreira-Pinto discute a ambiguidade da “amizade romântica” entre mulheres no contexto cultural brasileiro, quando analisa o desejo lésbico em cinco contos contemporâneos, a saber: “Intimidade” (1977), de Edla Van Steen, “A mulher de ouro”, (1980) de Myriam Campello, “A escolha”, (1985) de Lygia Fagundes Telles, “Tigresa”, (1986) de Marcia Denser, e “Fatima e Jamila”, (1994) de Sonia Coutinho. De acordo com a autora,

No contexto cultural brasileiro, que muitas vezes se nega a dar rótulos rígidos, nem todas as personagens destes cinco contos se identificariam como homossexuais. Por exemplo, em “Intimidade”, de Van Steen e “Fátima e Jamila”, de Coutinho, temos personagens casadas vivenciando um momento de desejo homossexual. Estes dois contos seriam um exemplo do fenômeno histórico da “amizade romântica” entre mulheres casadas (Haggerty e Zimmerman); ambos, entretanto, lançam mão da sugestão, da ambigüidade e, no caso de Coutinho, de uma imagética forte, para criar situações de inequívoca carga erótica, que permitem lê-los como expressão de um desejo lesbiano. (Ferreira-Pinto, 1999, p.409).

Guardadas as devidas proporções, esse fenômeno que Ferreira-Pinto identifica na contemporaneidade poderia ser aplicado ao conto em análise. Além disso, o investigador Osmar Pereira Oliva aponta que em obras de autores como Machado de Assis, Thomas Mann ou Oscar Wilde encontram-se muitas vezes narradores que olham o corpo masculino e falam excessivamente dele, sem que a homossexualidade se manifeste explicitamente (Oliva, 2017, p. 78). Noutros textos machadianos, a saber, o conto “Pílades e Orestes” (1906) e o romance *Dom Casmurro* (1899), podemos encontrar a mesma estratégia.

Em *Dom Casmurro*, a relação entre Bentinho e Escobar também é muito ambígua, pois a amizade deles é forte demais. No capítulo “Seminarista”, Bentinho recorda os seus ex-colegas de seminário e a linguagem que ele usa para descrever Escobar é muito minuciosa e até afetiva, diferente das descrições dos outros colegas:

Era um rapaz esbelto, olhos claros, um pouco fugitivos, como as mãos, como os pés, como a fala, como tudo... O sorriso era instantâneo, mas também ria folgado e largo. Uma coisa não seria tão fugitiva, como o resto, a reflexão; íamos dar com ele, muitas vezes, olhos enfiados em si cogitando... Quando ele entrou na minha intimidade pedia-me frequentemente explicações e repetições miúdas, e tinha memória para guardá-las todas, até as palavras. (Assis, 2000, p. 83).

Na opinião do investigador Osmar Pereira Oliva, as descrições de Bentinho são tão minuciosas “que nos permitem falar de sedução. Não é por acaso que o narrador nos informa que Escobar entrou na sua intimidade” (Oliva, 2017, p. 85).

Apesar de ambos se terem casado e viverem em casas separadas, os dois ainda mantinham uma relação estreita, como se fossem um. Noutro capítulo do romance, Bentinho lembra que, no seminário, ele abraça Escobar com alegria, porque o último vai receber rendas elevadas. Porém, este gesto incomoda muito o padre:

Fiquei tão entusiasmado com a facilidade mental do meu amigo que não pude deixar de abraçá-lo. Era no pátio; outros seminaristas notaram a nossa efusão; um padre que estava com eles não gostou.

– A modéstia – disse-nos – não consente esses gestos excessivos; podem estimar-se com moderação. (Assis, 2000, pp. 129-130).

Mesmo que Bentinho e Escobar sejam apenas amigos e não haja rumores de um relacionamento entre eles, o padre sente um sinal de perigo – a evolução dos sentimentos entre dois homens pode levar a excessos de ternura, muito provavelmente, à homossexualidade. Segundo a recordação de Bentinho, fugindo da vigia do padre, mais tarde, ele e Escobar tocam-se mais uma vez às escondidas, “com tal força que ainda me doem os dedos” (Oliva, 2017, p. 85), a descrição desse contacto torna evidente a ambiguidade da relação entre os amigos.

No relato “Pílades e Orestes”, Quintanilha e Gonçalves vivem uma vida intimamente ligada. Eles estudam e moram juntos, completando-se:

Quintanilha acordava, pensava no outro, almoçava e ia ter com ele. Jantavam juntos, faziam alguma visita, passeavam ou acabavam a noite no teatro. Se

Gonçalves tinha algum trabalho que fazer à noite, Quintanilha ia ajudá-lo como obrigação; dava busca aos textos de lei, marcava-os, copiava-os, carregava os livros. Gonçalves esquecia com facilidade, ora um recado, ora uma carta, sapatos, charutos, papéis. Quintanilha supria-lhe a memória. (Assis, 2007, p. 25).

Quando Quintanilha pergunta ao amigo porque não se casa e diz que um advogado como ele precisa de se casar, Gonçalves fala sobre a morte de todos os parentes e declara a Quintanilha: “Agora só me resta você”. Notam-se marcas subtis do desejo homoerótico no modo de conviver deles e nas palavras de Gonçalves, porque há uma ambiguidade na concepção da ideia de família. Posteriormente, para manter a relação próxima com Gonçalves e para ele não se sentir triste pelo seu casamento, Quintanilha persuade a sua noiva, Camila, a desposar o amigo e lega toda a herança ao casal. Quintanilha até serve de testemunha ao noivo e de padrinho para os filhos deles, mantendo ainda uma relação estreita com a família em geral e com Gonçalves em particular.

Deve-se realçar que Machado de Assis escolhe duas figuras da mitologia para sugerir a relação homoerótica entre Gonçalves e Quintanilha:

Teve que concordar. A união dos dous era tal que uma senhora chamava-lhes os “casadinhos de fresco”, e um letrado, Pílates e Orestes. Eles riam, naturalmente, mas o riso de Quintanilha trazia alguma coisa parecida com lágrimas: era, nos olhos, uma ternura húmida. (Assis, 2007, pp. 27-28).

Na cultura greco-romana, a amizade entre Pílates e Orestes, os dois nomes presentes no título, foi algumas vezes considerada como uma ligação de natureza inequivocamente homoerótica. Uma evidência encontra-se nos escritos de Xenofonte, nomeadamente no livro *Banquete*, em que o autor recorda os pensamentos de Sócrates, professor de Xenofonte:

E Orestes e Pílates, tal como Teseu e Pirítoo, e muitos outros semi-deuses famosos, não são celebrados em muitos poemas por terem dormido juntos, mas porque unidos por uma admiração mútua levaram a cabo, em conjunto, grandes e belos feitos. (Xenophon, 2008, p. 78).

Além disso, na obra *Erotas*, o filósofo da Grécia antiga, Luciano de Samósata, descreve Pílates como um “pai” e um “amante” para Orestes numa passagem extensa, e menciona o último como *eromenos* (amado), reiterando a conexão homoerótica e amorosa deles:

Os heróis que estavam próximos dos deuses acataram essa lei pela qual o amor

nascido da amizade inspira até mesmo no momento da morte. A Fócida uniu Orestes e Pílates desde a infância; eles tinham um deus como testemunha do seu amor mútuo, e navegaram em um único navio pela vida. Juntos eles mataram Clitemnestra como se ambos fossem filhos de Agamenon; Pílates sofreu mais que Orestes quando este último foi perseguido pelas Fúrias. E quando Orestes foi acusado como criminoso, Pílates estava ao seu lado. Essa amizade carinhosa não se restringiu aos limites da Grécia; eles navegaram juntos rumo as distantes costas da Cítia, um doente e o outro oferecendo cuidados a ele. Quando aportaram nas terras da Táurida, foram recebidos pelas próprias Fúrias, e pelos bárbaros que viviam ali. Atingido por sua habitual loucura, Orestes se contorcendo no chão. Não obstante, Pílates limpava e tratava de Orestes, cobrindo-o com uma fina túnica, demonstrando tanto a ternura de um amante quanto a de um pai. Quando, de qualquer modo, foi decidido que um deles seria sacrificado e o outro deveria partir para Micenas, ambos disputaram entre si, desejando permanecer em benefício do outro. Mas Orestes recusou-se a partir, comportando-se quase como se fosse o amante, ao invés do amado (Hubbard, 2003, pp.526-527 *apud* Silva, 2018, p. 29).

Notamos que Machado de Assis inaugura o conto assim, “Quintanilha engendrou Gonçalves” (Assis, 1906, p. 111). Portanto, antes de descrever detalhadamente a relação entre Quintanilha e Gonçalves, o autor já constrói uma atmosfera ambígua da homoafetividade com o título e a primeira frase do conto.

Entretanto, talvez por coincidência, tal como em “D. Benedita”, as amizades intensas em “Pílates e Orestes” e em *Dom Casmurro* também não são duradoras, acabando com a morte inesperada de Quintanilha e de Escobar. Este tipo de desfecho se calhar faz parte da estratégia do autor para descrever obscuramente as tendências homoeróticas. Dessa perspectiva, a morte e a frieza podem ser vistas como formas para terminar a evolução da amizade intensa, para que as histórias não se orientem para um final que transgrida de modo explícito as normas morais da época.

Além disso, é importante notar que essas relações ambíguas presentes nas três histórias não envolvem desejo ativo, visto que os personagens não tomam consciência das suas inclinações homoafetivas escondidas. Por exemplo, D. Benedita “tinha saudades, não sabia de quê, e desejos, que ignorava” (Assis, 1955, p. 177). Essa inconsciência de D. Benedita talvez tenha duas razões principais.

Uma é a invisibilidade da lésbica. No final do século XIX, com a falta de

estudos e de retratos literários de figuras lésbicas, assim como o silêncio relativamente ao tópico da homossexualidade na vida quotidiana, as mulheres não estavam cientes de que a relação amorosa entre sujeitos do mesmo sexo era possível e natural. No capítulo I desta dissertação, mencionámos que uma das razões para *The well of loneliness* (1928) se ter tornado a “bíblia do lesbianismo” é que o romance revelou a muitas mulheres naquela época que o amor entre duas mulheres era possível.

Outro fator que provoca a inconsciência de D. Benedita poderia ser o lugar assexuado e passivo atribuído às mulheres na relação sexual sob o regime falocêntrico. De acordo com Marilena Chauí, escritora e filósofa brasileira, encontra-se no século XIX “uma representação de feminilidade, na qual as mulheres são assexuadas, frígidas, feitas para a maternidade e não para sexo” (Chauí, 1984, p. 27). No tempo de D. Benedita, as mulheres eram ensinadas que “é pecado pensar em sexo” (Perrot & Duby, 1991, p. 368) e não deviam falar abertamente das suas líbidos nem da vida sexual. Além disso, nos atos sexuais, elas também deviam assumir o lugar passivo, enquanto os homens dominavam as relações. Para as mulheres, o sexo devia ser “obrigação” em vez de gozo. Ainda segundo Chauí (1984, pp. 80-81), de acordo com os valores do século XIX, uma esposa que demonstrasse o seu desejo seria “erótica” e ameaçaria a ordem familiar. Neste ambiente, as mulheres tinham de reprimir os seus desejos e, como consequência, não tinham reflexões ativas sobre a sua sexualidade, quer heterossexual quer homossexual. Naturalmente, nessas circunstâncias, uma parte delas, como D. Benedita e D. Maria dos Anjos, não tomaram consciência das suas inclinações homoafetivas.

Aprofundando no exame das doutrinas passadas sobre o sexo destinadas às mulheres, podemos afirmar que estas tiveram como intuito manter as mulheres em casa para atender às exigências da maternidade. Quando analisamos a caracterização de D. Benedita e de D. Maria dos Anjos, entendemos que elas, além de serem representantes da classe alta do século XIX, são também mulheres típicas das famílias patriarcais. São esposas dos seus maridos, mães dos seus filhos e donas das suas casas. Elas não trabalham fora, apenas ficam em casa a tratar dos assuntos domésticos, a educar e cuidar dos filhos. Quando se sentem aborrecidas, optam por ler romances, escrever cartas ou encontrar-se com amigos. Por outras palavras, elas entregam-se à família e estão sempre no lar. Nas páginas anteriores, referimos que a frieza ou a morte na escrita machadiana impedem a relação de amizade intensa de violar os valores morais imperantes naquela época. No caso do conto “D. Benedita”, a frieza não apenas evita a

violação da heteronormatividade, mas também evita que as mulheres saiam de casa por causa da homoafetividade. Naquela época muito conservadora, os leitores talvez se sentissem incomodados, no início, pelo afeto forte sentido pelas duas senhoras e descrito no relato. No entanto, como a intensa intimidade termina e, no final, as duas senhoras ainda permanecem nos seus espaços domésticos e nas suas famílias, os leitores poderiam interpretar o afeto delas como um “desvio” temporário ou uma distração pequena, acabando por aceitar este conto com uma ternura especial. Afinal, as mulheres em casa “precisavam de alguma distração” (Facco, 2004, p.37).

Em síntese e para concluir, no conto “D. Benedita”, do final do século XIX, Machado de Assis apresenta a inclinação lésbica de um modo clandestino, ao abrigo de uma amizade intensa, que acaba no final do relato. As personagens na relação íntima são mulheres típicas da classe burguesa da sociedade patriarcal, mas não apresentam características negativas – não têm vícios, não exploram os escravos ou controlam os filhos, entre outras.

2.2 “História de gente alegre”: preconceitos e demonização

Diferentemente do conto “D. Benedita” do final do século XIX, a narrativa “História de gente alegre”, incorporada na coletânea *Dentro da noite* (1910), de João do Rio, jornalista e escritor carioca, descreve explicitamente o relacionamento erótico entre Elsa e Elisa.

Elsa é linda, é uma prostituta e é uma “mulher alegre”. Contrariamente, Elisa, mesmo que também trabalhe no prostíbulo, é feia e masculinizada. A história é trágica, desfechando com a morte súbita de Elsa e a loucura de Elisa. Além disso, o conto está cheio de discursos preconceituosos e discriminatórios contra as prostitutas e as lésbicas.

“História de gente alegre” (1910) tem como ambiente o Rio de Janeiro durante a *Belle Époque*, marcado pelo luxo, a degradação e a extravagância. João do Rio, como *flâneur* do novo Rio, viveu e observou atentamente o processo de modernização da capital. Circulando em todas as esferas da vida carioca, incluindo os *bas-fonds* e os morros, o escritor revelou nos seus contos e romances a diversidade e complexidade encoberta pela rica fachada desta metrópole. Ele retrata, em muitos dos seus escritos, um mundo ambíguo e paradoxal, onde há uma tensão entre a elite e o submundo, a modernidade e a tradição, o luxo e a miséria, a graça e o vício. A escrita de João do Rio povoava-se de esnobes de “vícios elegantes”, de frequentadores dos *five’o clock teas*, atrizes cínicas em busca de sucesso, *gays*, putas histéricas, ladrões promíscuos,

anarquistas, entre outros. (Ribeiro, 2008, pp. 27-28 & 32; Trevisan, 2018, p.251).

O conto “História de gente alegre” é estruturado a partir da conversa mantida por um narrador personagem anônimo com o seu amigo, o Barão André de Belfort, durante um jantar num restaurante de luxo carioca, iniciando-se pela descrição detalhada do restaurante. Trata-se de um típico lugar frequentado pela classe burguesa do Rio de Janeiro e, neste sentido, a construção do espaço é dominada pela paisagem linda da praia do Russel vista do restaurante, que no interior, é espaçoso, adornado delicadamente e cosmopolita, circulando por ele criados de diferentes nacionalidades: “E a viração era tão macia, um cheiro de salsugem polvilhava a atmosfera tão levemente, que a vontade era ficar ali muito tempo, sem fazer nada” (Rio, 2007, p. 38). Tudo parece admirável e maravilhoso. Porém, quando a noite chega, o aspeto depravado do restaurante revela-se: começam a invadir o espaço as prostitutas bem vestidas e os homens que buscam diversões, que incluem jantar requintado, vícios e sexo. O narrador surpreende-se:

Que curioso aspecto! Havia franceses condecorados, de gestos vulgares, ingleses de smoking e parasita à lapela, americanos, de gestos de casaca e também de brim branco com sapatos de jogar o *foot-ball* e o *lawn-tenis*, os elegantes cariocas com risos artificiais, risos postiços, gestos do contragosto do corpo, todos bonecos vítimas da diversão *chantecler*; os *noceurs* habituais, os *michés* ricos ou jogadores, cuja primeira refeição deve ser o jantar... No meio daquela roda do homem... iam chegando as cocotes, as modernas Aspásias da insignificância. Algumas vinham a arrastar vestidos de cinco mil francos; outras tinham atitudes dos primitivos italianos... havia cocotes gordas, muito gordas e pintadas, ajaezadas de jóias, suando e praguejando. (Rio, 2007, p. 38).

Trata-se de um ambiente de cosmopolitismo e de convergência de classes diferentes. É luxuoso, mas também corrupto. Um reflexo do Rio durante a *Belle Époque*.

Na citação acima reproduzida, já se encontram as opiniões negativas implícitas do narrador acerca das prostitutas, não apenas pela descrição dos seus atos mal-educados (“suando e praguejando”), mas também pelo complemento “de insignificância” e pelo tratamento “cocote”. Quando consultamos o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, a primeira definição do termo “cocote” é “mulher considerada mundana”⁵. E o adjetivo “mundano”⁶ refere-se a quem é caracterizado pela falta de moral e de

⁵ Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cocote>. Consultado em: 06 de abril de 2022.

⁶ Disponível em <https://dicionario.priberam.org/mundano>. Consultado em: 06 de abril de 2022.

comedimento, e a quem gosta dos bens e prazeres do mundo. Nesse sentido, tanto os homens que buscam diversões quanto as cocotes são gente alegre, compreendendo-se, assim, em parte, o significado do título do conto.

As ideias mais pejorativas sobre as mulheres alegres encontram-se nas críticas do Barão Belfort. Essas críticas são proferidas depois de ouvir as senhoras na mesa ao lado a discutir a morte da Elsa, que também é prostituta:

Você de certo ainda não quis fazer a psicologia da mulher alegre atirando-se a todos os excessos por enervamento de não ter o que fazer?... Estão sempre enervadas, paroxismadas... têm de fazer pagar caro e arruinar os idiotas, têm de amar um rapazola miserável... Uma paixão de cocote é sempre caricatural, é sempre para além do natural... Todos amam de modo excepcional, jogam excessivamente, embriagam-se em vez de beber, põem dinheiro pela janela afora em vez de gastar, quando choram, não choram, uivam, cascadeiam lágrimas... São fantoches da loucura movidos por quatro cordelins de miséria humanas. (Rio, 2007, pp.40-41).

No relato de Belfort, as prostitutas são fracas, insanas e decadentes, e até animalizadas. São criaturas sem raciocínio humano, incapazes de amar. Belfort é um burguês típico, culto com vestido e gosto elegantes – “elegantíssimo na sua casaca impecável... tinha estudos pessoais sobre a noção da linha reta na Grécia de Péricles” (Rio, 2007, p. 39). Portanto, a opinião do Barão Belfort reflete a opinião típica da elite.

Nas memórias do Barão e do narrador anónimo, Elsa é muito diferente das suas colegas, uma representante da beleza e da pureza, que não se enquadra no mundo do prostíbulo em que ela trabalha:

uma carnção maravilhosa de 18 anos, lançada havia apenas um mês por um *manager* de *music-hall*... com seus olhos verdes, a pele veludosa de rosa-chá e aquela esplêndida cabeleira nega de azeviche? A Elsa era do gênero *nature*. Ancas largas, pele sensível, animal sem vícios. (Rio, 2007, pp. 39 & 42).

No entanto, ela é igual às sua colegas, é uma das meninas que, na altura, se deslocam para as grandes cidades para ganhar a vida com inocência, paixão e esperança, acabando perdidas neste ambiente corruptor e sufocante:

Elas têm várias paixões na vida. Cinco anos de profissão acabam com a alma das galantes criaturinhas. Não há mais nada de verdadeiro...

— A Elsa, então?

A Elsa foi atirada subitamente numa pensão do Catete ... Elas acordam para o almoço, em que aparecem vários homens ricos. O almoço é muito em conta, os vinhos são caríssimos. A obrigação é fazer vir vinhos ... À tarde é dada a um ou dois... À noite, o jantar em que é preciso fazer muito barulho, dançar..., dizer tolices... para encher o vazio, os vícios bizarros surgem. Elas, ou tomam ópio, ou cheiram éter, ou se picam com morfina, e ainda assim, nos paraísos artificiais são muito mais para rir, coitadas!... A Elsa... com oito dias estava com os nervos esgarçados, estava excedida. (Rio, 2007, pp. 41-42).

Esse momento de nervosismo excedido é exatamente o começo do caso entre Elsa e Elisa: “desde a primeira hora olhava-a com o seu olhar de morta a Elisa, a interessante Elisa” (Rio, 2007, p. 42). Posteriormente, o Barão Belfort, enquanto o narrador-testemunha, contará a história de Elsa e Elisa. Ele talvez faça parte dos homens que buscam diversões, ou pelo menos, é um burguês que assiste frequentemente ao *music-hall* e frequenta as pensões de luxo onde Elsa trabalha, razão pela qual conhece Elsa e evidencia a relação entre ela e Elisa:

Elisa é um tipo talvez normal nesse ambiente. Tem os cabelos cortados, usa eternamente um gorro de lontra. Nunca a vi com uma jóia e sem o seu *tailleur*, cor de castanha. É feia, não deve agradar aos homens... dizem-na com todos os vícios, desde o abuso do éter até o unissexualismo. (Rio, 2007, p. 42).

Na sua descrição, Elisa é masculinizada e sem charme, correspondendo ao estereótipo típico do início do século XX sobre as lésbicas. Na análise de Fernandes, a nuance do nome de Elisa, comparada com Elsa, já sugere as suas características masculinas.

... Cada presença do grafema “i”, por sua forma vertical, pontuda e, portanto, fállica, representa um símbolo de penetração ou um signo de masculinidade que não por acaso está acoplado ao nome (Elisa) da personagem que é descrita e estereotipada com características masculinas. (Fernandes, 2012, p. 72).

Além disso, no trecho acima, a homossexualidade dela é classificada como um vício, o que reflete que nesse período a homossexualidade era considerada uma doença. A partir da segunda década do século XIX, deixou de ser caracterizada como um crime pelo novo governo brasileiro, mas passou a ser considerada um desvio ou uma patologia no discurso médico e psiquiátrico. Nessa época, teve início a tentativa de identificar o que é um verdadeiro homossexual, aumentando os estudos nos campos correspondentes:

... a fim de que sexólogos, psiquiatras, etc., pudessem entender sobre quem

dentre os “homossexuais” era um “verdadeiro degenerado”, um “verdadeiro” perverso”, um “invertido” simples sem outros sinais de degeneração” ou, por fim, um “vicioso”, um “obsceno” que mesmo não sendo “verdadeiramente homossexual” praticava o “homossexualismo” pelo gosto da depravação. (Costa, 1992, p. 32 *apud* Oliva, 2017, p. 76).

Percebe-se que neste período havia uma lenta, complexa e importante transformação: “o sodomita, sujeito jurídico definido por um ato criminoso, começou a ser suplantado pelo homossexual, indivíduo de personalidade desviante que não deveria ser julgado por um crime, mas definido e tratado por sua natureza anormal” (Machado, 2010, p. 8 *apud* Junior, 2017, p. 4). Segundo Trevisan (2018), no Brasil, pelo menos desde o começo do século XX, utilizou-se por muitos anos o clássico *Guia de medicina homeopática* do Dr. Nilo Cairo, que embasou os conhecimentos de médicos homeopatas. Nesta guia, além da homossexualidade, as desordens sexuais incluem a “disposição de certas crianças a pegarem constantemente no pênis”, a “mania de se pôr nu”, a “exaltação sexual em virgens e viúvas”, a “infidelidade conjugal” e a “aversão ao marido” – cada qual com um remédio específico para a sua cura. (Trevisan, 2018, p. 157). Compreende-se que no começo do século XX e durante muitos anos, seja para a população, seja para a medicina brasileira, a homossexualidade era uma das desordens sexuais e patológicas que precisavam de tratamento.

Nas entrelinhas do afirmado pelo Barão Belfort, lê-se a sua repugnância pelas mulheres-machos, ou melhor dizendo, as lésbicas “invertidas” como Elisa. No seu relato (e da sua perspectiva), Elsa, no início, também “sentia extraordinária repugnância, um nojo” por Elisa (Rio, 2007, p. 42). No entanto, curiosamente, quando Elsa, exasperada, pede conselho a Belfort para se aliviar, ele “encoraja” a pobre menina a entregar-se nos braços de Elisa. Percebe-se que, para o senhor burguês, a relação lésbica é um dos atos excessivos e loucos com os quais as mulheres alegres preenchem o vazio, nada diferente de embriagar-se, tomar drogas, uivar ou pôr o dinheiro pela janela afora.

Ao aceitar o conselho do Barão, Elsa acarinha Elisa em público: “Elsa pálida e ardente, dizia: *‘Viens, mon chéri, que je te baise!’* e mordida raivosamente o pescoço da Elisa... A ceia acabou em espectadores, e acabaria com todos os espectadores” (Rio, 2007, p.45). A animalização da Elsa é óbvia, já que ela é uma prostituta, e uma prostituta é, na opinião do Barão, um animal sem raciocínio e vergonha.

Mais tarde, as duas saem do espaço público para um quarto privado, no qual tudo o que aconteceu é desconhecido para o leitor e para o narrador. Fernandes analisa

as funções do quarto no conto da seguinte maneira: “O quarto se reveste de uma aura que configura o local como estranho no conto, porque fora o palco da relação entre duas mulheres, tabu e atitude inadmissível para a época em que são ambientadas as ações da narrativa” (Fernandes, 2012, p. 72).

Só no dia seguinte, o fim da cena de Lesbos no quarto é revelado. O fim desta relação desviante apresenta o final infeliz e punitivo, característico de muitas histórias homossexuais na literatura dos séculos XIX e XX: a morte súbita de Elsa – talvez por causa do éter tomado antes do ato sexual – e a loucura de Elisa, depois de ter testemunhado tal cena.

Pelas 5h da manhã a pensão acordava do quarto de Elsa. Eram bem gritos estertorados de socorro... O quarto, cheio de sombras, mostrava, em cama. Os braços pendiam como dois tentáculos cortados... Elsa estava bem morta, o corpo já frio... Elisa seguiu horas depois o hospício, babando e estertorando. (Rio, 2007, p. 45-47).

De acordo com a moral da época, trata-se de um fim “satisfatório”, pois não transgredir os valores tradicionais e as leis. Quem desafiasse essa convenção, receberia punição, como demonstra o caso de Cassandra Rios, mesmo que a maioria dos romances de Cassandra Rios tenha desfechos trágicos – morte, loucura, suicídio, renúncia. Em 1954, a autora perdeu a conta das vezes em que foi intimada a comparecer perante diferentes juízes e delegados, acusada de “atentado à moral e aos bons costumes” por causa de um romance em que a protagonista lésbica vivia feliz e integrada em si mesma, enquanto homossexual. (Trevisan, 2018, p. 255).

Nas escritas doutras autoras da mesma época, também enxergamos frequentemente um final ou componentes trágicos, o que pode ser considerado, aliás, como “um traço” da literatura brasileira lésbica posterior, isto é, da literatura lésbica contemporânea de autoria feminina, segundo Virgínia Maria Vasconcelos Leal. Ela toma como exemplo o caso específico de Cíntia Moscovich, que mais tem tratado o tema, e cujas narrativas perpassam sempre o sentido de perda, seja de um valor importante no passado, seja pela própria morte da pessoa amada.

Se, por um lado, as suas narrativas [de Cíntia Moscovich] subvertem o modelo heterossexual, por outro lado, seu componente trágico também assinala, do ponto de vista da autora, a impossibilidade de subversão total de tal modelo. No caso das outras escritoras, a impossibilidade permanece por outros caminhos, mesmo que recheadas de humor, autoironia ou romantismo assexuado. Este tem

sido um traço da literatura brasileira contemporânea de autoria feminina, ao tratar da temática lésbica, pelo menos, nas grandes editoras. (Leal, 2008, p. 40).

Esses finais trágicos ou dramáticos não devem ser considerados uma estratégia para os livros de temática homossexual evitarem a censura, mas sim a representação da opressão da hegemonia heteronormativa refletida na literatura, caracterizar a liberação sexual e a homossexualidade como um fatalismo punitivo. Maria da Glória de Castro critica assim, “[Os desfechos trágicos] representam um olhar crítico sobre o que resta para aqueles/as que ousam desafiar a norma e os valores sociais (os valores da nação?): ou seja, o não-lugar” (Castro, 2008, p. 59). Tal construção de personagens com finais infelizes na literatura reflete uma sociedade atrelada à lógica patriarcal de dominação masculina, de naturalização da heteronormatividade e de relações assimétricas e hierárquicas, uma sociedade na qual a lesbianidade deve ser punida e apagada.

Até então, os finais infelizes para mulheres que rompiam a lógica sexual do patriarcado pareciam dados como certos na maioria dos romances com protagonistas lésbicas, bem como a tradição de formação dos pares heteronormativizados (lésbica virilizada/ lésbica feminina) e, também, a representação advinda das noções científicas patologizantes herdadas da medicina do século XIX. (Foucault, 2014, p.27-28 *apud* Santos & Cruz Inácio, 2017, p. 9).

2.2.1 Lésbicas e prostituição

Nas obras dos séculos XIX e inícios do século XX que incluem personagens lésbicas, encontram-se bastantes prostitutas lésbicas, por exemplo, Elsa no conto em análise, Pombinha em *O cortiço* (1980), de Aluísio Azevedo, Liliane Carrère em *Vertigem* (1926), de Laura Villares ou Leoné e Clarida em *Usina* (1936), de José Lins do Rego. Parece existir uma ligação estreita entre o lesbianismo e a prostituição, ou melhor dizendo, um preconceito da população que ligava o lesbianismo e a prostituição e que se espelhava na literatura.

Os estudos sobre este tema são quase nulos. No entanto, existem muitos trabalhos que focam a prostituição masculina no Brasil no século XX, nos quais se destaca o interesse dos investigadores pela relação entre a prostituição masculina e a homossexualidade. Segundo o historiador James Naylor Green (2000), “sob o prisma histórico no Brasil, sobremaneira na virada do século XX, havia uma associação direta e ofensiva que se fazia entre a homossexualidade e a prostituição” (Green, 2000 *apud*

Nascimento, 2018, p. 2). Por exemplo, ainda de acordo com Green, o termo “puto” era empregado para referir-se de modo pejorativo ao “moço, que se prostitui ao vício dos sodomitas” (Green, 2000, p. 63 *apud* Junior, 2017, p. 9).

Essa ligação entre a homossexualidade masculina e a prostituição pode prender-se, talvez, com duas razões. Primeiro, muitos desses “putos” provinham de famílias pobres das cidades rurais ou do Nordeste, e por isso, eram recusados pelas próprias famílias e denegridos pela sociedade, optando por imigrar para as grandes metrópoles, onde encontravam na prostituição formas de resistência e criação de laços e identidades. A segunda razão é que mesmo que nem todos os gays se prostituíssem no início do século, pela sua condição de exclusão, só conseguiam arranjar trabalhos nos bordéis e cabarés das prostitutas, ou até em teatros, bares e casas de espetáculos (Junior, 2017, p. 9). A situação da lésbica masculinizada Elisa talvez corresponda à segunda situação.

Mesmo que, ao longo do tempo, os homossexuais masculinos recebessem mais atenção, tanto na vida como na investigação acadêmica, através do fenómeno anteriormente mencionado, também se pode verificar que a conexão estreita entre a prostituição e a homossexualidade, tanto feminina, quanto masculina, faz parte dos preconceitos populares na passagem para o século XX. Nesse sentido, em *Vertigem*, a independência financeira e espiritual da prostituta Liliane Carrère pode ser considerada como um tipo de combate a esse preconceito, além de uma expressão da luta pela emancipação feminina.

2.2.2 A demonização de Elisa

Bar-Tal (1989) aponta que a desumanização envolve a categorização de um grupo como desumano tanto por considerá-lo formado por seres inferiores, como animais, quanto por percebê-los como supra-humanos negativos, como demónios ou monstros (Santos & Lima, 2012, p.85). Esta teoria pode ser aplicada ao conto em causa, pois é óbvio que Elsa e outras prostitutas são animalizadas, enquanto Elisa é demonizada. No relato do Barão Belfort, Elisa é descrita como um morto-vivo, como um vampiro: “Ora, a Elisa com seus dois olhos velados que olhava Elsa, ... com seu corpo de andrógono morto” (Rio, 2007, p.45).

Quando Belfort persuade Elsa a ceder ao seu desejo lésbico, eles chamam Elisa de diabo:

- Corria ontem do meu quarto. É um demônio.
- Mas você precisa de um demônio. (Rio, 2007, p. 44).

Elisa é um monstro, um demónio e Elsa é o oposto, é um anjo bonito e puro. Quando cede ao desejo lésbico, torna-se um anjo caído. A beleza de Elsa e a monstruosidade de Elisa são realçadas ao longo da narrativa de Belfort, sobretudo quando ele imagina o encontro erótico no quarto:

Como uma larva diabólica, o polvo louro da roda iria arrancar um pouco de vida àquela linda criatura ardente, ainda com uns restos de alma de mulher... (Rio, 2007, p. 45).

Elsa d’Aragon, as pernas em compasso, a face contraída, ainda sentada, agarrava com as duas mãos numa crispação atroz, a cabeça de Elisa... Elsa estava bem morta, o corpo já frio. Devia ter havido luta, resistência de Elsa... (Rio, 2007, p. 46).

O Barão descreve Elsa como uma “vítima de um suplício diabólico” de Elisa (Rio, 2007, p. 46). No seu entender, a relação entre Elsa e Elisa é a seguinte: um anjo inocente foi capturado, poluído, devorado por um monstro. De acordo com a sua visão preconceituosa, o que mata Elsa não é apenas o éter que tomou antes do sexo, mas também o demónio Elisa.

A mesma relação vítima-mostro pode ser encontrada em “Carta de outro naipe” (1951), outro conto lésbico brasileiro publicado na primeira metade do século XX, cujo autor, Gastão Cruls, é igualmente carioca. O conto também é estruturado a partir da conversa entre dois amigos num restaurante do Rio e o diálogo volta-se para um escândalo recente: duas raparigas de classe alta, Dulce e Gabriela, foram encontradas mortas juntas num hotel, depois de tomar um veneno forte. Dulce é descrita como encantadora e pura, enquanto Gabriela é masculinizada, é “uma serpente tentadora”: “Gabriela cair-lhes no seio da família como uma serpente tentadora e, desde o início, o seu domínio sobre a Dulce fora completo” (Cruls, 1951, p. 301). Na opinião dos dois personagens, se o anjo Dulce não tivesse sido enfeitiçado pelo demónio Gabriela, não teria caído no abismo. Dulce é uma vítima de Gabriela.

A demonização da figura lésbica é diferente da animalização, mesmo que ambas coloquem as lésbicas na posição de sujeito não-humano. As lésbicas animalizadas são criaturas com aparência humana, mas sem raciocínio e vergonha, são seres inferiores, como animais primitivos. A demonização, por sua vez, torna as lésbicas criaturas horríveis, mórbidas e maléficas, das quais ninguém se deve aproximar.

Durante muitos séculos, a demonização da homossexualidade, em vez de ser um recurso retórico, representava a visão comum das pessoas relativamente ao lesbianismo.

A ligação entre sadismo e homossexualidade veio da religião, sobretudo do Cristianismo:

Como o objetivo único e legítimo da sexualidade cristã era reprodução, associava-se o casamento com a ordem, sendo a luxúria seu antípoda desordenado... a sodomia era considerada um pecado gravíssimo, que não prescrevia demais, continuando digno de punição por muito tempo. Como se tratava de um desvio ditado diretamente pelo demônio, a Igreja e a Inquisição associavam sua prática como a bruxaria e as heresias dos cátaros e templários. Em suas confissões aos verdugos inquisitoriais, muitas bruxas confirmavam o pressuposto eclesiástico de que o demônio preferia possuí-las pelos ânus, sendo também essa a forma de relação sexual predileta durante as orgias do Sabbat. (Trevisan, 2018, pp. 118-119).

Nesse contexto de religiosidade, os portugueses, ex-colonizadores do Brasil, “não escapavam das crenças gerais relativas à sodomia, também a chamam de ‘pecado’ e ‘sujidade’” (Gama, 1977, p. 44). No processo de colonização, a ligação entre demônio e homossexualidade foi levada para as terras brasileiras, onde as práticas sexuais entre o mesmo sexo eram “costume” antigo e natural. A influência da religião é profunda, enraizando preconceitos na mente das pessoas.

Por outra perspectiva, desde o século XIX, no Ocidente pode-se verificar a existência de uma ligação entre homossexualidade e vampirismo na literatura. A novela *Carmilla* (1872) do escritor irlandês Sheridan Le Fanu, por exemplo, criou a temática do relacionamento lésbico-vampírico. Na cultura gótica, o “vampiro” serve muitas vezes como símbolo da sexualidade, por causa do ato de inserção praticado para sugar sangue. O próprio Charles Baudelaire fez sua incursão no tema em 1857 com o poema “As metamorfoses do vampiro”, explorando a sexualidade da figura vampiresca para descrever o sexo entre dois amantes (Baudelaire, 1985, pp. 523-527). Além disso, os vampiros, vistos como os “outros” da sociedade – têm aparência semelhante aos humanos, mas são morto-vivos que vivem só na escuridão, que bebem sangue, que não morrem –, permitem estabelecer uma conexão com os homossexuais, também “outros” da sociedade, que têm corpo humano, mas se relacionam sexualmente com pessoas do mesmo sexo, ato que é considerado como sodomia, pecado e sujidade.

Alexander Meireles da Silva e Veridiana Mazon Barbosa da Silva abordam o homossexualismo feminino na literatura e o tema do vampirismo, quando analisam o aspecto de Decadentismo no conto “História de gente alegre”:

O homossexualismo feminino na literatura de vampiros do século dezenove se coloca como um dos pontos de contato entre o Gótico e o Decadentismo ao expressar sua rejeição ao papel social feminino dentro do patriarcado. Mais do que pelo ataque ao matrimônio e a maternidade é pelo seu homoerotismo que a vampira é mais perigosa, porque ataca também a função do homem como o centro do universo feminino. (Silva & Silva, 2011, p. 109).

Para concluir esta parte, podemos afirmar que no conto “Histórias de gente alegre”, João do Rio criou um mundo decadente, no qual as personagens lésbicas são representadas como loucas e anjos caídos. Elsa e Elisa são estigmatizadas por causa da sua profissão, aparência e práticas homossexuais. Os livros de João do Rio constituem sempre uma riquíssima fonte documental dos costumes brasileiros do começo do século XX, por isso o conto pode ser considerado um reflexo verdadeiro dos preconceitos e estigmas que as lésbicas e as prostitutas sofriam naquela época. Mesmo que a homossexualidade deixasse de ser punida enquanto crime, passou a ser caracterizada como uma doença mental pelos estudos médicos e psiquiátricos, daí que os preconceitos e a perseguição dos homossexuais se tivessem mantido. Portanto, “História de gente alegre” é, na verdade, uma história de gente triste.

CAPÍTULO III

A SOMBRA DA DITADURA (ANOS 60-70): OPRESSÃO E SUBVERSÃO

3.1 A ditadura e a literatura

As décadas de 1960 e 1970 no Brasil são marcadas por tensões, opressão e, ao mesmo tempo, subversão. Por um lado, a segunda onda feminista e os movimentos de liberdade sexual presentes no mundo ocidental afetaram o Brasil:

É importante lembrar que as décadas de 1960 e 1970 no Ocidente, de forma geral, e no Brasil especificamente, trouxeram transformações profundas nos costumes, sobretudo, sexuais. O advento da pílula anticoncepcional e o fortalecimento de movimentos pelos direitos das mulheres foram fatores importantes para que, por meio da distinção entre sexo e reprodução, se repensasse o que hoje se conhece por papéis de gênero. (Muraro, 1970 *apud* Santos, 2018, p. 90).

Por outro lado, o golpe militar inaugurou um período ditatorial repressivo, quando a violência e a vigilância invadiram todos os aspectos da vida do povo:

A violência deflagrada pelo regime militar, principalmente a dos anos da “linha dura” iniciados em 1968 com a assinatura do Ato Institucional N. 5, que suspendia o direito ao *habeas corpus*, restringia os direitos civis dos cidadãos. A partir de então deflagrava-se a “caça às bruxas” e a censura geral à imprensa, afetando de modo geral a todos e de modo particular aos intelectuais do Brasil. (Costigan, 1992, p. 142).

Durante essa época, a produção literária enfrentava uma enorme pressão. A vigilância censória não se limitava ao campo literário, também havia censura ao teatro, ao cinema, à música e aos média. Entretanto, esta violência suscitou uma literatura de resistência. Alguns autores relevantes criticaram o regime militar, de forma obscura ou explícita, no romance, no conto e na poesia, entre outros gêneros literários, abordando temas como a violência, a vigilância ou a repressão. Para citar apenas alguns exemplos paradigmáticos e diversos dessa escrita engajada, podemos referir *Incidente em Antares* (1971), de Érico Veríssimo, *Sargento Getúlio* (1971), de João Ubaldo Ribeiro, *As meninas* (1973) de Lygia Fagundes Telles, ou *O calor das coisas* (1980), de Nélida Piñón.

No artigo acadêmico “Literatura e ditadura: aspectos da ficção brasileira pós-64

em alguns dos escritos de Lygia Fagundes Telles e de Nélide Piñón” (1992), a investigadora Lúcia Helena Costigan, da Universidade Estadual de Ohio, indica que na ficção de Nélide Piñón é possível observar a influência da violência e da repressão de maneira direta e explícita, como se pode ver nos contos do livro *O calor das coisas* (1980). O conto “O jardim das Oliveiras”, por exemplo, apresenta uma delação de um caso de tortura. Intercalados com as cenas de tortura, encontram-se também neste relato elementos metaficcionais, indagações e asserções a respeito da violência ideológica, implícita e explícita, típica da época:

A submissão é uma virtude social sem a qual, ao menor conflito, enfiaríamos a faca no coração do vizinho. Aprendo depressa a acomodar-me entre os tijolos da vida, estas quatro paredes sinistras... A assimilar atos de obediência que uniformizados, e em sequência, não chegam a doer. O Estado é a eterna visita em minha casa, mesmo quando dela se ausenta.

Para cada ato meu em surdina há uma lei à escuta. Sei bem que todo gesto meu é passível de pena, e que nem com o conhecimento da lei conduzir-me-ei de modo a vencer os alcances desta mesma lei. (Piñón, 1980 *apud* Costigan, 1992, p. 146-147).

À luz desse contexto histórico e social, neste capítulo, abordar-se-ão dois contos de temática lésbica publicados durante a ditadura militar brasileira, “Irmã Cibele e a menina” (1978), de Moreira Campos e “O corpo” (1974), de Clarice Lispector, para analisar a construção das personagens lésbicas nesse tempo marcado pela opressão ilustrada no conto de Nélide Piñón.

3. 2 O corpo reprimido: “Irmã Cibele e a menina”, de Moreira Campos

3.2.1 Moreira Campos e a temática da homossexualidade

José Maria Moreira Campos (1914-1994), mais conhecido como Moreira Campos, foi um contista brasileiro, cujas obras foram traduzidas para alemão, francês, hebraico, italiano e inglês.

Segundo o ensaísta Sânzio de Azevedo, a obra de Moreira Campos situa-se, principalmente, no campo do conto psicológico, na linhagem de Chekov e Machado de Assis, tratando dos dramas da alma humana. Ao mesmo tempo, escreveu também contos regionalistas, sobretudo no livro *Portas fechadas* (1957), em que as histórias “se nutrem da vivência sertaneja do escritor” (Azevedo, 1984, pp. 44-46).

A acadêmica Antônia Lucineide de Pessoa Albuquerque identificou uma

versatilidade temática na escrita de Moreira Campos, que envolve a infidelidade, o amor, a solidão, o medo e a homossexualidade. Os contos de Campos que abordam a homossexualidade são três, a saber: “Irmã Cibele e a menina” do livro *Os doze parafusos* (1978), “O Sargento-Instrutor”, do mesmo livro, e “A confissão”, do livro *O puxador de terço* (1969) (Albuquerque, 1985, pp.151-165).

É interessante notar que o escritor possui uma perspectiva negativa sobre a homossexualidade. Numa entrevista com a referida académica, ele confessou que a homossexualidade era um desvio lamentável:

Uma palavra terrível, constrangedora e abrangente, pois tanto alcança o homem como a mulher (e como alcança!), e abrangente ainda em termos de quantidade, nos olhos que correm.

Um desvio lamentável, que, contudo, tem dado alguns gênios, sem que a afirmação sirva de incentivo. (Albuquerque, 1985, pp.163).

Entretanto, quando se analisa o conto “Irmã Cibele e a menina” (1978), não se encontra nele nenhum processo de animalização ou demonização das personagens lésbicas, como acontecia em “História de gente alegre”. Levando em conta a data de publicação do relato, pode-se partir do princípio que a escolha de Moreira Campos de abordar a temática da homossexualidade pretende provavelmente refletir a existência sufocada do povo durante a ditadura e não manifestar preconceitos sobre a homossexualidade. Tal como Alva Martínez Teixeira afirma na sua tese de doutoramento, “A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obscuro”, a homossexualidade permite a diversos autores focar a injustiça e a violência que caracterizam o período: “A obra de José Vicente, por exemplo, foca a revolta existencial contra a iniquidade desde a perspectiva da temática da homossexualidade, já observada na produção dramática de Nelson Rodrigues na década de 60” (Teixeira, 2010, p. 185).

A condição existencial e social de duas figuras lésbicas e de outras personagens no conto “Irmã Cibele e a menina” serve para apresentar um retrato crítico da vida das pessoas durante a ditadura militar.

3.2.2 “Irmã Cibele e a menina”

O conto “Irmã Cibele e a menina” (1978) situa o seu enredo num ambiente religioso. Quando a mãe morreu, a menina que intitula o conto foi levada por dona Madalena para um colégio religioso, onde viviam a irmã Cola, a irmã Cibele, a irmã Teresa, outras freiras e outras órfãs. A menina chamou imediatamente a atenção da irmã

Cibele. Tratava-se de uma menina de cabelos compridos e bonitos, pernas bem-feitas, mãos muito alvas e finas.

No relato, o ambiente do colégio é opressivo e sufocante. Essa caracterização não se deve apenas ao facto de o colégio ser descrito através da sua arquitetura e hábitos como um espaço largo, silencioso e escuro, com disciplinas rigorosas, mas também por causa da vigilância quase omnipresente da irmã Teresa. Ela é a supervisora do colégio e nunca para com “o seu passeio de inspeção” por todos os cantos do estabelecimento. Ela “vigia, superintende” sempre e diz “[c]avilação... muita cavilação” (Campos, 2007, p.101). Sob a sua vigilância não há espaço para privacidade e segredos. Aliás, a irmã Teresa “[e]mbirra com a simpatia de irmã Cibele pela menina, aquele agarradio tolo, que nem é próprio de uma freira” (Campos, 2007, p.101). A presença da irmã Teresa perturba sempre muito a irmã Cibele, que deixa de exprimir a sua preferência pela menina e assume uma atitude submissa: “[b]aixou os olhos: ela tem esse jeito de os escorregar pelo chão” (Campos, 2007, p.101). Ainda assim, “irmã Cibele encontra meio de pegar a menina pela mão” e de ter contacto físico íntimo com ela:

Irmã Cibele alcançou a menina no corredor do dormitório, depois de ainda consultar pela porta onde há a cortina. Estava muito em cima da menina, e sem palavras, que foram articuladas num sopro.

– Seus seios estão ficando lindos...

A menina propriamente não se surpreendeu. Teve receio, porque também olhou para os lados, para a porta da cortina. Tremia. Irmã Cibele também tremia e ofegava, as narinas acesas. Quis ver-lhe os seios, e ela mesma os procurava, as mãos muito ágeis. Perdia a cabeça. Beijou-os, e agora os sugava, babando-se e repetindo incoerências:

– Ahnn!

A sensação da menina foi de cócegas. Quis encolher-se. A excitação começou a empolgá-la, levantava-a nas pontas dos pés: a língua de irmã Cibele era ativa e morna, os dentes mordiam com muita delicadeza, quase roíam ... (Campos, 2007, pp.102-103).

O contacto é silencioso, mas excitante, porque tudo acontece sob a ameaça da vigilância. Moreira Campos dedica os últimos parágrafos do relato a essa cena de intimidade lésbica. Mesmo que não haja relação sexual propriamente dita, a descrição detalhada do contacto físico já cria uma atmosfera erótica, o que podia levar a uma classificação do texto como pornográfico naquela época marcada pela ditadura e pela

censura.

Comparado com “História de gente alegre” (1910) de João do Rio, mesmo que em ambos os contos haja descrições de cenas eróticas protagonizadas por mulheres, a intimidade entre irmã Cibele e a menina não está associada, tal como referido, à demonização. Moreira Campos descreve a cena de uma forma imparcial. Além disso, nota-se que o escritor presta mais atenção à interação entre as duas mulheres, encontrando-se no seu conto muitos termos associados à sensorialidade e à corporalidade, tais como “tremia”, “ofegava”, “sopro”, “escolher-se”, “as narinas acesas”, “mordiam com delicadeza”, entre outras.

Depois desta intimidade excitante, o conto desfecha-se de uma forma aberta. A menina volta para o dormitório, sentando-se na beira da cama e pensando em muitas coisas: na dona Madalena, na festa de borda de ouro de irmã Cola e, claro, no que aconteceu um minuto antes, o contato físico íntimo com a irmã Cibele: “Persiste a sensação dos dentes nos mamilos que ela tenta mais uma vez desfazer com a mão, a blusa ainda úmida pela saliva de irmã Cibele” (Campos, 2007, p. 103). O desenlace do relato surge no meio da história, ou melhor dizendo, o desenlace é apenas um instante do cotidiano, pois, a história entre irmã Cibele e a menina vai desenvolver-se, mas os leitores não têm acesso aos eventos posteriores. Contudo, ainda há coisas que são certas: a vigia e a atmosfera sufocante e opressiva, metáfora da repressão do regime militar, irão continuar.

3.2.3 Espaço enclausurado e metáfora política, vigilância e poder

Por via de regra, os espaços religiosos, tais como templos e conventos, simbolizam as regras, a doutrina e o restringimento. No entanto, vale notar que a atmosfera no conto em causa é muito fechada, densa e sufocante, ultrapassando a caracterização normal dos espaços sacros como espaços dominados pelos preceitos religiosos, os rituais e a disciplina. Esse sentimento de opressão concretiza-se em dois aspetos no relato: o espaço fechado do colégio e a vigilância de irmã Teresa.

Moreira Campos não menciona o mundo exterior nem a época em que a história se passa, porém, o ano de 1978, quando o conto foi publicado, situa-se no sombrio período ditatorial, instaurado no Brasil após o golpe militar de 1964 e caracterizado pelo ataque à democracia, pela ausência de liberdade de expressão e pela supressão dos direitos humanos. De facto, na literatura brasileira, a relação entre espaços fechados e a representação metafórica da realidade ditatorial é comum. Neste sentido, no teatro

brasileiro desse período abundam exemplos.

Pode-se referir como pioneira dessa representação simbólica a peça *Vejo um vulto na janela* (1963), de Leilah Assunção, que se desenvolve num momento imediatamente anterior ao golpe militar e termina com a instauração da ditadura. Para apresentar a constrangedora situação nacional, a autora escolhe o ambiente claustrofóbico, opressivo e alienante de um casarão, habitado por um grupo de mulheres isoladas da vida exterior e também de qualquer relacionamento afetivo. No final, a insatisfação pelo estado de isolamento e imobilidade levará a uma delas ao suicídio. (Teixeiro, 2010, p. 186).

Além dessa obra, a investigadora Alva Martínez Teixeira aponta que a dramaturgia hilstiana também é dominada por espaços cerrados e metonímicos – tais como a capela cercada por muros em *O rato no muro* (1967), uma instituição religiosa em *A empresa* (1967), uma pequena casa num vilarejo do interior em *O verdugo* (1969), e um campo de concentração em *As asas da noite* (1968) – para expressar “a opressão, o ódio, o medo ... face ao amor, a liberdade e a vida que só seria possível encontrar no lado de fora”. (Teixeiro, 2010, p. 341).

Segundo a investigadora, na obra *O rato no muro*, a localização espacial, caracterizada por um constrangido recolhimento claustral constitui-se em dois planos: “o interior da capela e, por momentos, também, uma cerca próxima de um muro que não se vê” (Teixeiro, 2010, p. 339). Voltando a “Irmã Cibele e a menina”, o espaço do conto de Moreira Campos também é composto por dois espaços: o interior do colégio e o jardim, um sítio relativamente mais aberto.

O espaço interior do colégio é formado por vários recintos, pavilhão, dormitório e capela, tendo um corredor comprido e uma arcada alta. Trata-se de um lugar vasto, mas “escuro e tranquilo” (Campos, 2007, p. 100). Nele, as pessoas falam pouco, ou melhor dizendo, encontra-se uma ausência de expressão. No total, a irmã Cibele, a irmã Cola, a irmã Teresa e Dona Madalena dizem apenas oito frases. Quanto à menina, ela só se exprime através de uma interjeição, um “Ahh!” no final do conto, provocado pela excitação do contacto físico com a irmã Cibele. As outras freiras e as outras órfãs calam-se. Até parece que as máquinas de costura trabalham silenciosamente. Neste ambiente, os sons mais agudos devem ser o “mantra” de irmã Teresa, “Cavilação!”, e os sons de seus passos quando faz “o seu passeio de inspeção” (Campos, 2007, p. 101). Este sítio vasto e supostamente ligado ao amplo e profundo mundo religioso torna-se fechado, denso e opressivo. Nele, as pessoas parecem aprisionadas e têm de se reprimir

para se comportar bem e adequar-se às rígidas regras. E isso corresponde à crítica de Teixeira sobre a capela em *O rato no muro* e em *A empresa*: “Em geral, prevalece o sentido da opressão e do obscurantismo em que a capela, mais do que com o macrocosmo espiritual, se relaciona com o microcosmo, ao concretizar a imagem de uma humanidade atribulada e asfixiada” (Teixeiro, 2010, p. 338).

O jardim é o único local que representa alguma liberdade, onde se pode escapar à vigilância e à atmosfera deprimente durante algum tempo. Trata-se de um lugar de vigor, onde há ar fresco, rosas, grama, formigas, pombos a arrulhar e solo húmido. A espacialidade criada por Moreira Campos não contém um muro que reflita um sentido de fronteira e que provoque a imaginação das personagens e a aspiração de contacto com o exterior, como nos dois trabalhos teatrais de Hilda Hist. Na opinião de Teixeira, o muro

... alicia a quimera de emancipação e de liberdade impedida pela bem eficaz metáfora espacial do muro como parede que fecha o espaço, como símbolo do sentimento da ‘caverna’ do mundo, do imanentismo e da impossibilidade de passagem para o exterior. Um exterior que, paradoxalmente, serve também à autora pelo seu valor metonímico em relação à extensão indefinida de realidade e de liberdade que se prolonga a partir desse elemento radicalmente divisório. (Teixeiro, 2010, p. 339).

O sentido de fronteira no conto manifesta-se abstratamente através de duas personagens – a espírita Madalena e uma velha milionária. Elas são duas pessoas que vivem no mundo exterior e podem sair e entrar no colégio à vontade, enquanto as freiras e órfãs têm de ficar no mundo fechado, sem contacto quotidiano com o exterior. Se calhar, elas têm o direito de ver o mundo exterior aos feriados, mas o conto não menciona essa possibilidade, descrevendo apenas umas condições de vida em que as personagens parecem prisioneiras, presas num espaço cerrado e sufocante. Os momentos em que “Dona Madalena chegou na hora” e a irmã Teresa atende “à velha milionária de *lorgnon*, com automóvel parado sob o castanheiro no portão do orfanato”, servindo como um divisor invisível, lembram-nos a existência e a inacessibilidade do exterior e, ao mesmo tempo, estimulam a imaginação e o pensamento sobre este, sobre o período, a estação e a vida das pessoas do exterior, entre outros aspetos.

No relato, a vigilância da irmã Teresa também é uma representação da violência ditatorial que não pode ser ignorada. A vigilância é uma das manifestações do poder, mais especificamente, do poder disciplinar. Para explicar a função da vigilância, “o

panóptico” concebido pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham em 1785, revela-se uma proposta clássica e importante. Segundo Bentham, “o panóptico” refere-se a uma prisão anelada, onde cada cela só tem uma janela virada para a parte interior do anel em vez de para o exterior. Essas janelas são grandes para que o vigia na torre central possa acompanhar claramente todos os movimentos de todos prisioneiros. Entretanto, a janela da torre central terá uma persiana, o que significa que os prisioneiros não terão certeza se o vigia está presente ou ausente na torre. É justamente sob essa ameaça do olhar onisciente, constante, mas incerto ao mesmo tempo, que os prisioneiros vão comportar-se bem. O filósofo inglês adianta que um sistema panóptico assim seria também aplicável a escolas, hospitais ou fábricas, tornando o controle social mais eficiente. (Bentham, 2011).

Deve-se entender que o que ameaça os prisioneiros não é apenas o olhar próprio do vigia, mas também a punição vinculada a essa observação, quando os comportamentos transgressivos forem capturados pelo olhar do vigilante. O filósofo francês Michel Foucault, na sua obra *Vigiar e punir: nascimento da prisão* (2004), apresenta a vigilância e a punição como dois fatores que funcionam como “dispositivos” para o exercício do poder. É na base da vigilância e punição que se forma a disciplina, que permite o controle dos corpos e a sujeição de forças, impondo-lhes docilidade, utilidade e produtividade. Conforme Foucault, os processos de disciplinarização podem ser observados nas instituições, como as escolas, as instituições militares, as fábricas, os hospitais e os conventos.

Através das propostas de Bentham e Foucault pode-se entender que a imagem da irmã Teresa é uma concretização do poder disciplinar da instituição religiosa. A inspeção constante dela visa alertar outras freiras e as órfãs, para que obedeçam às regras e às doutrinas do colégio, bem como para que se concentrem nos seus trabalhos, como a costura. Levando em conta a data de publicação do conto, é natural considerar a relação entre a irmã Teresa e as outras personagens como uma alegoria da relação entre opressores e oprimidos, pensando na realidade brasileira. A ditadura militar brasileira é o período de um poder disciplinar extremo. Nessa época até se formou dentro do governo um grupo que depois seria chamado de comunidade de informações. As pessoas contrárias ao regime ou as suspeitas passaram a ser presas, perseguidas, torturadas e expulsas do Brasil, enquanto os seus familiares eram postos sob vigilância.

3.2.4 *Corpos homossexuais perseguidos na ditadura*

Além da censura política para eliminar dissidentes políticos, também havia uma censura moral para a vida cívica, especificamente, para o controle da sexualidade. O professor de Direito da Universidade Federal de São Paulo Renan Honório Quinalha resumiu na sua tese de doutoramento a situação do seguinte modo:

Marcado centralmente pelo lema da defesa da “moral e dos bons costumes”, o regime autoritário brasileiro estruturou um complexo aparato repressivo orientado não apenas para eliminar dissidentes políticos, mas também para regular e normalizar os corpos marcados por orientação sexual e/ou identidade de gênero dissidentes. Para isso, foi preciso fazer convergir a atuação de diversas agências estatais que integravam as comunidades de informações, segurança e de censura em torno de uma agenda moral comum, apesar das disputas e tensões entre elas. Segundo essa perspectiva, erotismo, pornografia, homossexualidades e transgeneridades eram classificados como temas e práticas ameaçadores não apenas contra a estabilidade política e a segurança nacional, mas também contra a ordem sexual, a família tradicional e os valores éticos que, supostamente, coesionavam a sociedade brasileira. (Quinalha, 2017, p. 8).

Esse controle da sexualidade apresenta-se na censura à produção artística e literária, bem como na perseguição contra minorias sexuais na vida real. Cassandra Rios, por exemplo, foi pioneira da ficção lésbica e a artista mais censurada do país durante a ditadura, já que, de acordo com as autoridades censórias da época, 36 das suas obras estavam “aliciando, corrompendo e encaminhando toda a juventude e a sociedade brasileira para a homossexualidade” (Oliveira, 2017, p. 15 *apud* Fernandes, 2015, p. 127). Para citar mais um exemplo, no campo do teatro foram censurados e expulsos do Brasil os membros do Dzi Croquettes, um grupo teatral que surgiu no princípio da década de 1970 e que procurou misturar e questionar os padrões de gênero masculino e feminino nas suas apresentações (Trevisan, 2018, p. 273).

Ao mesmo tempo, os sujeitos LGBT também foram objeto de perseguição na vida cívica. Segundo a arquivista e historiadora brasileira Jacqueline Ribeiro Cabral, os conjuntos documentais aos quais a CNV teve acesso registram a prática sistemática de rondas policiais para ameaçar e prender gays, lésbicas e travestis, sobretudo estas últimas, alvo preferencial de torturas, espancamentos e extorsões. Só na cidade de São Paulo, o Relatório da CNV estima que este tipo específico de “higienização” tenha levado pelo menos 1.500 pessoas às cadeias e porões da ditadura. (Cabral, 2015, p. 141).

Nesse sentido, a ditadura brasileira deve ser classificada como uma Ditadura Hétero-Militar, como o professor de Direito Renan Honório Quinalha propõe na sua tese de doutoramento.

Analisando as personagens de irmã Cibele e da menina no conto de Moreira Campos, as duas figuras, silenciosas, cautelosas e reprimidas, são um retrato simbólico dos corpos LGBT sob a vigilância e perseguição daquela época. A menina no conto não tem um nome próprio, tal como muitas personagens em *O puxador de terço* e *Os doze parafusos*, o que, segundo Antônia Lucineide de Pessoa Albuquerque, visa a universalidade/impessoalidade na construção das personagens (Albuquerque, 1985, p. 163).

No entanto, também se deve notar que, as duas figuras lésbicas protagonizaram uma pequena rebelião – tiveram contato físico – apesar da vigilância e a ameaça de punição representadas pela irmã Teresa. Tal como outras pessoas LGBT, encontraram formas de sobreviver naquele ambiente repressivo e cruel. Porém, essa rebelião é tão insignificante, que não causa nenhuma mudança no ambiente, pois ela é clandestina. As personagens continuarão, muito provavelmente, a esconder-se e encontrar-se secretamente naquele espaço enclausurado e sufocante.

Diferentemente, no segundo conto que será analisado neste capítulo, a autora Clarice Lispector criou duas personagens lésbicas que protagonizam uma revolta subversiva e aberta contra o patriarcado e a heteronormatividade.

3.3 O corpo rebelde: “O corpo” de Clarice Lispector

3.3.1 Clarice Lispector e *A via crucis do corpo*

Clarice Lispector (1920-1977) é reconhecida como uma das escritoras brasileiras mais importantes do século XX. As suas abundantes obras envolvem, principalmente, os gêneros do conto e do romance e os trabalhos dela são profundos e contundentes, repletos de cenas quotidianas aparentemente simples, mas de grande densidade simbólica, e complexas tramas psicológicas. Neste sentido, uma das principais características da escrita clariciana é a crise ou a epifania vivida por personagens comuns em momentos do dia-a-dia:

Lispector procura refletir em seus escritos sobre as angústias do homem, suas frustrações e seus anseios, decorrentes da mecanização e da massificação da vida. Muitos críticos ressaltam essa singularidade do estilo clariciano. O núcleo das narrativas claricianas é um momento de “tensão conflitiva”. (Loureiro &

Santos, 2010, pp. 28-29)

Pode-se dizer que a autora cria um marco da literatura no Brasil, baseado em sensações, sentimentos e impressões, levando seus leitores a uma viagem de mergulho psicológico nas problemáticas e ricas mentes das suas personagens.

Na trajetória literária de Clarice Lispector, a antologia *A via crucis do corpo* (1974), que integra treze contos, é um trabalho especial, tendo sido considerado por muitas pessoas durante muitos anos como a expressão de uma fase de decadência da sua carreira. Essa recepção negativa do livro tinha, possivelmente, três razões principais.

Primeiro, os contos do livro revelaram uma realidade que tinha sido escondida de uma forma contundente. *A via crucis do corpo* é composto por treze contos e uma “Explicação”. No prefácio intitulado “Explicação”, Lispector esclarece que a obra é, na verdade, uma resposta a um desafio sugerido pelo seu editor, o poeta Álvaro Pacheco, que lhe tinha proposto escrever três narrativas a respeito de eventos que de fato lhe tinham acontecido (Waki, 2021, p. 456). Os três contos são “Miss Algrave”, “O corpo” e “Via crucis”, que a escritora escreveu, de acordo com o seu testemunho, num dia, ficando espantada: “Eu mesma fiquei espantada. Todas as histórias deste livro são contundentes. E quem mais sofreu fui eu mesma. Fiquei chocada com a realidade. Se há indecências nas histórias a culpa não é minha”. (Lispector, 2016, p.527 *apud* Waki, 2021, p. 456).

Além desses três contos, a obra é formada por dez contos contundentes. Os treze contos são escritos de forma independente, mas todos se entrelaçam, dialogando uns com os outros, abordando os corpos e a sexualidade de uma forma cômica e particularmente irônica.

Daí a segunda razão da recepção negativa de *A via crucis do corpo*: o modo de vida ou a sexualidade apresentada nesta analogia de contos rompe com a moral cristã e os bons costumes da sociedade da altura, chegando a obra a ser tachada de grotesca na ocasião da sua publicação. Nela, encontram-se protagonistas como Celsinho, um travesti homossexual, em “Praça Mauá”; Serjoca, um maquiador de mulheres e homossexuais, em “Ele me bebeu”; ou Xavier, um bígamo, em “O corpo”, evidenciando esse deslindamento de valores sociais, culturais e morais hegemônicos.

A terceira razão está ligada com a segunda. O livro foi classificado como erótico, visto que as imagens femininas apresentadas no livro se desviam do padrão idealizado do papel de gênero atribuído à mulher e propagado pelo discurso do regime militar. Citam-se como exemplos, as personagens de Carla em “Praça Mauá”, uma dançarina

que dança meio nua e engana o marido; Maria Angélica de Andrade em “Mas vai chover”, uma mulher idosa, com sessenta anos, que tem um amante jovem de dezanove anos; Carmem e Beatriz em “O corpo”, mulheres lésbicas que têm o mesmo marido e o matam no final do relato. Neste sentido,

Cabe lembrar que em 1974 o Brasil estava sob ditadura militar extremamente rígida no controle da moral e dos costumes individuais, amparada inclusive por decretos e leis, como a n.1077/1969, que proibia a comercialização de obras consideradas eróticas ou pornográficas (Londero, 2015). Assim, percebia-se, entre outras finalidades, o objetivo de instituir na produção literária o ideal de mulher jovem, discreta, comportada e voltada à maternidade que se coaduna à clara tentativa de apagamento de outras formas possíveis de existência feminina desviantes desse padrão. (Santos, 2018, p. 93).

Entretanto, nem toda a recepção de *A via crucis do corpo* foi negativa, encontrando-se opiniões positivas nas críticas. Por exemplo, Vilma Arêas, escritora e ensaísta brasileira, pensa que Clarice Lispector sabia muito bem do que falava no seu livro, ou seja, nele, a autora mostraria o cotidiano dos seres humanos, focando explicitamente a figura da mulher: “As treze narrativas giram em torno de mulheres e das necessidades do corpo e suas exigências, de maneira que a linguagem e o cenário erótico contribuem para o arranjo e o desfecho de todas as histórias” (Arêas, 2005, p. 58).

Quando se aborda a representação das mulheres em *A via crucis do corpo*, não se deve ignorar a conotação religiosa que o título do livro transporta. No mundo cristão, Jesus é quem sofre censura e repressão, carregando a cruz desde o Pretório até ao Calvário, onde faleceu. Nesta antologia de contos, o alvo de censura e repressão são as personagens das narrativas, sobretudo as mulheres. Em *A via crucis do corpo*, a relação entre submissão e liberdade – insubordinação e subversão do corpo feminino e do sagrado – é, possivelmente, o tema principal que percorre todo o livro.

Relativamente a esta obra, o foco de análise no presente capítulo desta dissertação é o conto “O corpo”, o único conto que trata diretamente da questão da homossexualidade feminina em todo o livro. Como referido, “O corpo” narra a história de um bígamo, Xavier, e das duas mulheres dele, Carmem e Beatriz, que cada vez ficam mais próximas uma da outra, tanto emocionalmente como fisicamente. A proximidade é tão grande que no final do relato matam o marido. Há, portanto, uma forte e provocadora rebelião à moralidade cristã e ao patriarcalismo. Neste conto, o marido

representa o corpo dominante, mas finalmente destruído, enquanto as duas mulheres lésbicas encarnam corpos reprimidos, mas ao mesmo tempo, corpos rebeldes.

3.3.2 *Corpos lésbicos reprimidos em “O corpo”*

Enquanto mulheres casadas e lésbicas, Carmem e Beatriz enfrentam uma opressão dupla, que provém do patriarcalismo e da heteronormatividade, exercida pelo marido e pela sociedade. No conto, esta opressão manifesta-se em quatro vertentes: as responsabilidades das mulheres na família, a bigamia, o *voyeurismo* e a opressão exercida contra a homossexualidade.

Deixando de lado, por enquanto, o modelo triangular, focaremos a relação marido-esposa no conto. O modelo de convivência entre Xavier, Carmem e Beatriz é um retrato da diferença de posição do marido e da esposa na sociedade patriarcal. O marido é o homem *super* e dominante na família, enquanto que cabe à esposa cuidar bem de todos os aspetos da vida do marido e de toda a família, desde a alimentação, as tarefas domésticas, o cuidado dos filhos, até a vontade sexual do marido. É responsabilidade das esposas fazer tudo para agradar o marido, para satisfazer todas as suas necessidades.

No conto “O corpo”, Xavier preforma uma imagem representativa do masculino em relação à norma patriarcal e ao género binário. Ele é o provedor financeiro da casa, pois, chefe da casa: “Xavier era um homem truculento e sangüíneo. Muito forte esse homem” (Lispector, 1998, p.23). Ele é rico, heterossexual, machista, dominador e irritável. É, igualmente, grosseiro e viril, possuindo um apetite voraz tanto no que se refere à alimentação quanto à sexualidade – ao ponto de não estar satisfeito com duas mulheres e procurar uma prostituta.

Ao mesmo tempo, Carmem e Beatriz dedicam-se às responsabilidades associadas ao papel da esposa na sociedade patriarcal. Neste conto, salientam-se as necessidades alimentares e sexuais de Xavier, o que se traduz na presença de muitas cenas de cozinha e de sexo. Carmem e Beatriz cozinham para Xavier e satisfazem os desejos sexuais dele, mesmo quando ambas se sentem cansadas, ou quando o marido as trai e as magoa, tentam sempre “servir bem o marido”.

Numa noite durante uma viagem, os três foram ver o filme *O último tango em Paris* e estavam exaustos de madrugada. No entanto, Carmem ainda “se levantou de manhã, preparou um lautíssimo desjejum... levou-o para Beatriz e Xavier. Estava estremunhada...” (Lispector, 1998, p. 21), pois era preciso atender às necessidades

alimentares do marido. Carmem até “[m]antinha um diário: anotava nas páginas do grosso caderno encadernado de vermelho as datas em que Xavier a procurava” (Lispector, 1998, p.23). Ao descobrir a traição, apesar de ficar irritada, Beatriz ainda se submete aos desejos sexuais do marido: “Às três horas da manhã Xavier teve vontade de ter mulher. Chamou Beatriz porque ela era menos rancorosa. Beatriz, mole e cansada, prestou-se aos desejos do homem que parecia um super-homem” (Lispector, 1998, p. 24).

Assim, o lugar subordinado face ao marido e numa família patriarcal que ocupam as mulheres destaca-se no conto quando as esposas envidam todos os esforços para satisfazer as necessidades do marido e cumprir as suas responsabilidades na família.

Quando pomos a bigamia em consideração, salienta-se ainda mais a posição superior e central de Xavier. A bigamia é um produto do patriarcado. Nos primórdios da civilização algumas sociedades organizavam-se de forma poligâmica. Nos matrimónios bígamos ou polígamos, as mulheres encontravam-se num lugar inferior e subordinado, uma vez que o homem era o centro da relação e representava o poder, a autoridade e o privilégio: o marido não precisava de ser fiel às esposas, enquanto as mulheres infiéis recebiam punições sérias.

Entretanto, na doutrina cristã e nas leis modernas da maioria dos países, a monogamia é consagrada como entidade familiar ideal, estável e legal, considerando-se a poligamia uma prática amoral e ilegal. No Brasil, a bigamia é criminalizada pelo código penal desde 1940:

Art. 235 - Contrair alguém, sendo casado, novo casamento: Pena - reclusão, de dois a seis anos.

§ 1º - Aquele que, não sendo casado, contrai casamento com pessoa casada, conhecendo essa circunstância, é punido com reclusão ou detenção, de um a três anos.

§ 2º - Anulado por qualquer motivo o primeiro casamento, ou o outro por motivo que não a bigamia, considera-se inexistente o crime. (Demarchi, Moser & Truccolo, 2021).

No conto, as referências ao “filme”, à “máquina de escrever” e ao “telefone” sugerem ao leitor que a história se ambienta num mundo moderno. Contudo, a bigamia de Xavier não é apenas aceite com uma aparente naturalidade pelas duas mulheres, mas também pela sociedade no conto em causa: “Uma não tinha ciúme da outra... Às seis horas da tarde foram os três para a igreja. Pareciam um bolero. O bolero de Ravel... E

assim era, dia após dia” (Lispector, 1998, pp. 21-22).

A cena da ida dos três à igreja é irônica. A vida bígama não é condenada por nenhuma pessoa ao redor deles e nem condenada pela igreja. Até parece que é elogiada por causa da perfeita harmonia, descrita através da comparação com o bolero de Ravel, peça musical bonita que se toca no mesmo ritmo, com a mesma intensidade. Uma razão possível para essa anomalia é a transgressão ser levada a cabo por um homem: “As mulheres, apesar de ser diferentes, desempenham e agregam o papel de uma, a de esposa” (Loureiro & Santos, 2010, p. 31).

A bigamia não é um escândalo para Xavier, mas torna-se num símbolo da virilidade dele, enquanto homem. No que diz respeito às duas esposas, parece que elas não consideram a situação problemática, que não se apercebem que esta relação é uma forma de exploração e opressão. No entanto, mesmo que se apercebam, não estão em posição de se oporem a ela. São mulheres e são mulheres que não têm recursos financeiros e que, portanto, não podem viver de forma independente.

Outra manifestação da opressão que Carmem e Beatriz sofrem na vida encontra-se no voyeurismo. A palavra *voyeur* tem origem na língua francesa e significa aquele que vê. O voyeurismo⁷ refere-se a uma pessoa que sente prazer ao observar, às escondidas, os atos sexuais ou a intimidade de outras pessoas. No conto em causa, trata-se, mais uma vez, de uma forma de opressão vinda do patriarcado e da heteronormatividade.

Ao saber que as duas esposas “foram para cama” na sua ausência, Xavier pediu-lhes que fizessem sexo à sua frente. Carmem e Beatriz tentaram, mas não conseguiram satisfazer o desejo do marido. Freud explica o voyeurismo como um dos instintos de prazer, com qual uma pessoa toma a outra como o seu objeto a partir de um olhar controlador e curioso (Freud, 1969, p. 45). Neste sentido, o voyeurismo também é uma manifestação de poder. Em frente do marido Xavier, o tabu do sexo entre mulheres é “permitido”. Contudo, tudo ocorre sob um olhar vigilante e sob o controlo do patriarcado e da heteronormatividade, servindo para um prazer voyeurístico. Se elas fugissem desse vigia e ocupam a posição ativa, a relação delas tornar-se-ia perversa e intolerada na lógica falocêntrica e heteronormativa.

No conto “História de gente alegre”, o Barão Belfort imagina a cena sexual que tem lugar, de modo privado, no quarto de Elsa e Elisa. Ele descreve o episódio de uma forma detalhada, mas ao mesmo tempo, nojenta, animalizada e demonizada, relevando

⁷ Disponível em: [https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/\\$voyeurismo](https://www.infopedia.pt/apoio/artigos/$voyeurismo). Consultado em: 06 de abril de 2022.

um fetiche do olhar masculino sobre as lésbicas, bem como uma crítica da sociedade heteronormativa à homossexualidade. No olhar masculino, os corpos femininos e lésbicos de Carmem, Beatriz, Elsa e Elisa, tornaram-se objetos para a observação e o gozo masculino.

3.3.3 Carmem e Beatriz: amor triste

Ao analisar as imagens de Carmem e Beatriz, nota-se que a relação delas não reproduz o modelo heterossexual. Ambas são femininas na aparência e nos comportamentos. No entanto, entre Carmem e Beatriz é possível identificar uma diferença de posição. Elas são descritas de modo oposto, no que diz respeito à aparência física e à personalidade. Comparada com Beatriz, Carmem é mais elegante, de bom gosto, mais decisiva e corajosa:

Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa. Já Carmem era alta e magra ... Carmem era mais elegante. Beatriz, com suas banhas, escolhia biquíni e um sutiã mínimo (Lispector, 1998, p. 21-22).

Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa (Lispector, 1998, p. 24).

E quando executam o plano de assassinar o marido, “Carmem liderava e Beatriz obedecia” (Lispector, 1998, p. 25). Carmem ocupa uma posição mais elevada que Beatriz e demonstra mais capacidades de liderança, mas não se pode dizer que ela seja dominante na relação estabelecida entre as duas. Ela não tem uma posição de poder e controle sobre Beatriz, tal como o marido Xavier tem sobre as esposas. Elas acompanham-se e apoiam-se mutuamente. Comparada com a relação triangular com Xavier, a relação delas é baseada na igualdade.

No início, o narrador nega que as duas personagens sejam lésbicas: “Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste” (Lispector, 1998, p. 23). No entanto, se elas não são lésbicas, quem são elas? O investigador Ricky José Santos pergunta-se se elas são “Girls just wanting to have fun? Mujeres al borde de un ataque de nervios/Women on the verge of a nervous breakdown?” (Santos, 2008, p.104).

Uma explicação dessa negação associada a uma possível preocupação relativamente à censura por parte da autora não se afigura plausível, visto que, de qualquer forma, a relação sexual entre as duas mulheres é explicitada no conto. Além disso, o desenvolvimento posterior do enredo reafirma o lesbianismo: o voyeurismo de Xavier,

bem como a preocupação da polícia perante a possível bisbilhotice que provocaria a reunião, solicitada por Carmem, das duas mulheres numa cela, reforçam a identificação da ligação lésbica por parte das outras personagens do relato. Aliás, a bigamia e o assassinato do marido já teriam sido suficiente para que a obra fosse classificada como pornográfica e imoral nesse período marcado por um controle moral rigoroso.

Para essa negação inicial da homossexualidade há talvez duas explicações possíveis. Primeiro, a autora tenta fugir das definições existentes para a orientação sexual, ou melhor dizendo, da classificação rigorosa para as identidades da homossexualidade e da heterossexualidade. Carmem e Beatriz fizeram amor, mas “não são homossexuais”. A conotação aqui é, provavelmente que são apenas duas pessoas do mesmo sexo que fizeram amor num certo momento em que se excitavam, e isso não é uma justificação suficiente para serem classificadas como homossexuais. Nesse sentido, a negação aqui pode ser considerada como um tipo de fuga da normalidade e do hábito classificatório da sociedade. Se o conto tivesse sido publicado vinte anos mais tarde, poderíamos afirmar que a autora, através dessa negação, transmitiu uma perspectiva da teoria *queer* que desafia todas as identidades e classificações rigorosas:

a teoria queer propõe que reconhecamos o seu significado permanentemente aberto, fluído e passível de contestação, abordagem que visa encorajar o surgimento de diferenças e a construção de uma cultura onde a diversidade é acolhida ... a teoria queer postula que a teoria ou política de homossexualidade centrada no “homossexual” reforça a dicotomia hetero/homo, fortalecendo o actual regime sexual que estrutura e condiciona as relações sociais ocidentais. (Santos, 2006, p. 8).

Outra razão possível para essa negação é a apresentação de uma representação, através das palavras do narrador, da opressão contra a homossexualidade, presente numa sociedade heteronormativa como a brasileira. Trata-se de um “amor triste”, um amor que não pode ser nomeado, que tem de ser apagado, que se torna objeto de um prazer voyeurístico no olhar masculino. Num trecho posterior, Lispector refere-se à “infância perdida” de ambas, Carmem e Beatriz: “Xavier dormia placidamente como um bom cidadão que era. As duas ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte” (Lispector, 1998, p. 25).

“Infância perdida”, infância incompleta. O que está perdido? Será que a parte da sua identidade como lésbicas tinha sido negada e apagada? “Amor triste”, “infância perdida”. Quando se juntam as duas ideias, revela-se uma grande opressão e tristeza sentida por ambas enquanto lésbicas. Significativamente, depois dessa passagem,

Carmem e Beatriz tomam a decisão de matar o marido, uma forma de se libertarem da opressão e reconstruírem a sua vida.

3.3.4 A subversão dos corpos lésbicos

No conto, a subversão dos corpos lésbicos reprimidos manifesta-se em três dimensões, desafiando a autoridade da heteronormatividade, do masculino e da instituição.

Segundo a análise anterior, a rebelião contra heteronormatividade articula-se em duas vertentes. Primeiro, o rompimento do estereótipo sobre casais lésbicos, que assume que na relação entre duas mulheres, há sempre uma mais masculina e forte e outra mais feminina e vulnerável. Melhor dizendo, trata-se de uma fuga da reprodução do modelo heterossexual, uma fuga da dicotomia hétero /homo e dos rótulos existentes.

A segunda subversão é o desafio e a posterior destruição da autoridade masculina, que se revela em quatro aspetos. Em primeiro lugar, na desobediência da ordem do marido. Quando Xavier pediu às duas mulheres que se amassem à sua frente, elas não conseguiram e “Xavier encolerizou-se danadamente” (Lispector, 1998, p. 23). Mesmo que isso não seja uma recusa ativa, a reação de Xavier evidencia um momento em que a autoridade do sujeito masculino foi, inesperadamente, desafiada. Nesse momento, as suas ordens não funcionaram como habitualmente e as exigências do chefe de família, do sujeito masculino, não foram satisfeitas. Outra ideia associada a este episódio é a recusa da observação voyeurística e do controle do olhar masculino heterossexual sobre os corpos lésbicos.

O segundo aspeto manifesta-se na destruição da imagem masculina patriarcal. Depois de descobrir a traição do marido,

Carmem e Beatriz pegaram cada uma um pedaço de pau e correram pela casa toda atrás de Xavier. Este corria feito um desesperado, gritando: perdão! perdão! perdão! ... no dia seguinte avisaram-lhe que não cozinhariam mais para ele. ... Jantaram fora e só voltaram para casa à meia-noite.... Encontrando um Xavier abatido, triste e com fome. ... E chorou. (Lispector, 1998, p. 24).

O marido Xavier, chefe da casa, rico, robusto e dominante, tornou-se num sujeito vulnerável, castigado, que chora em frente das mulheres, que não tem comida, rompendo com o modelo tradicional do masculino. Ao ver a fragilidade do marido, “Carmem e Beatriz ficaram de coração partido. Nessa noite as duas fizeram amor na sua frente...” (Lispector, 1998, p. 24). Nesta ocasião, não é a exigência masculina que está a

ser satisfeita. São elas que optam, voluntariamente, por satisfazer os desejos do marido. Neste ponto, a simpatia das esposas perante a frustração do marido é a maior ironia de todas, marcando a fragmentação da imagem masculina predominante e forte.

A seguir, a mudança da posição de Xavier na relação triangular também merece atenção. No início do conto, como já foi dito, Xavier ocupa o lugar central, ao passo que Carmem e Beatriz assumem um papel mais marginal e subordinado. Uma manifestação visível dessa posição encontra-se na cena da viagem de avião: “Sentaram-se em banco de três lugares: ele no meio das duas” (Lispector, 1998, p.23). Contudo, à medida que a história avança, as duas esposas aproximam-se e passam mais tempo juntas, comendo, fazendo compras, vendo filmes e até tendo sexo. Quando as duas esposas se amaram em frente de Xavier, ele teve inveja. No entanto, ele não pode travar a proximidade de Carmem e Beatriz. Gradualmente, as duas mulheres passam a ocupar o lugar central, ao passo que Xavier fica cada vez mais isolado e marginal, tornando-se um “outro” nessa relação. O marido passou a ser uma existência desnecessária e finalmente é morto, sendo eliminado da relação. A bigamia desapareceu, restando a relação lésbica.

A morte do marido, o quarto aspeto, representa a destruição final da autoridade do patriarcado. Com essa morte, todas as repressões domésticas desaparecem. Em síntese, através destes quatro aspetos, observa-se um processo em que a autoridade do patriarcado foi desafiada, quebrada e eliminada.

A professora e ensaísta argentina Josefina Ludmer analisa a configuração de “mulheres que matam homens” no seu trabalho *O corpo do delito: um manual* (2002), através dos contos de delitos na literatura argentina desde fins do século XIX até hoje. Ela afirma que

aparece um caso específico de relação entre crime e gênero feminino na literatura argentina. É o “conto” das mulheres que matam homens para exercer uma justiça que está acima do Estado, que parece condensar todas as justiças, e que eu gostaria de intitular “Para uma história popular de algumas criminosas latino-americanas”. (Ludmer, 2002, p. 331, *apud* Soares, 2020, p.238).

Através de narrativas de diferentes autores e de diferentes épocas, Ludmer traça uma cadeia de ficções, ao unir os contos pela ação em comum – mulheres que assassinam homens. No ensaio, ela conclui que

A cadeia de ficções (as mulheres que matam encadeadas) parece entrar em correlação quase direta... com conjunturas de ruptura do poder doméstico, com certas irrupções femininas na cultura argentina: as primeiras universitárias, as

primeiras operárias, atrizes, guerrilheiras e outras pioneiras.

“Para uma história popular de certas criminosas”: os contos de mulheres que matam dizem algo que não se diz senão com elas na literatura argentina; contam uma história de certa cultura feminina na Argentina... A cadeia conta essa torção, porque a conta a cada vez na “ficção de delito feminino”.

Ou quiçá: conta que há, a cada vez, uma nova classe de mulheres porque as representa “em delito”. Como a picaresca, como se fosse um texto de Kafka, a cadeia de mulheres que matam conta que, cada vez que um sujeito-posição diferente abre caminho entre interstícios dos demais (entre os interstícios linguísticos, sociais, nacionais, de sexo, de raça), é representado, literariamente, na ficção de delito ou diante da lei. Esse abrir caminho nas diferenças é o “delito”: um instrumento que traça uma linha e demarcação e transforma o status simbólico de uma figura (a pioneira transforma-se em criminosa e degrada-se), e também um instrumento fundador de culturas. (Ludmer, 2002, pp. 343-344 *apud* Soares, 2020, p.239).

Quando se aplica essa teoria das “mulheres que assassinam homens” à literatura brasileira, torna-se compreensível que Carmem e Beatriz tenham escapado ao castigo da polícia.

Elas mataram o marido para exercer a justiça, eliminando as opressões domésticas e sexuais de um patriarcado arcaico num mundo moderno: a bigamia, a dominação do marido e o voyeurismo exercido pelos homens sobre as mulheres lésbicas.

A ausência de punição por parte da polícia, como mencionado, é considerada como uma terceira dimensão da manifestação da subversão, uma subversão contra as instituições. Quando Carmem pede para ficar na mesma cela com Beatriz, os policiais adivinham imediatamente que existe um relacionamento lésbico entre elas. Para evitar “muito barulho, muito papel escrito, muita falação”, um outro policial disse-lhes, “arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem maior amolação” (Lispector, 1998, p. 28). Portanto, Carmem e Beatriz, enquanto assassinas que mataram o marido, não receberam qualquer julgamento ou punição pelo crime cometido ou pela sua homossexualidade e até parece que poderão viver uma vida feliz noutro país. É necessário notar que as instituições constituem um símbolo da ordem e das normas da sociedade, e ao longo tempo, são os homens heterossexuais que detêm o poder da fala e estabelecem as regras na nossa sociedade. Nesse sentido, as instituições são a maior expressão do poder do patriarcado heterossexual. O final feliz, portanto, representa uma maior rebelião contra a sociedade heteropatriarcal. Além disso, no período ditatorial em

que os valores morais tradicionais e as imagens femininas tradicionais eram reforçadas, a fuga ao castigo, no conto, revelou um maior poder de subversão.

Em resumo, na evolução de Carmem e Beatriz, assiste-se a um processo de subversão em três níveis: nos próprios corpos, na família e na sociedade. Quanto ao relato “Irmã Cibele e a menina” (1978), Moreira Campos descreve principalmente os contatos físicos, que são uma transgressão clandestina das protagonistas – personagens insignificantes –, que vivem num lugar opressivo e num ambiente de repressão. O conto de Clarice Lispector, entretanto, tem um maior enfoque nas conexões emocionais profundas estabelecidas entre duas mulheres lésbicas e apresenta uma rebeldia subversiva e impressionante.

CAPÍTULO IV

A CONSCIÊNCIA DA SEXUALIDADE E O RETRATO DAS LÉSBICAS “BOAS” E ATREVIDAS

4.1 “Os sobreviventes”: a década 80 perdida e instável

4.1.1 *A década perdida*

A virada dos anos 70 e 80 foi um período de transição no espaço político do Brasil. Com a decadência do regime ditatorial, surgiu uma atmosfera otimista, marcada pela possibilidade de reconstruir a democracia. No entanto, no que diz respeito à economia nacional e à vida do povo, a situação social mantinha-se árdua.

No artigo “A situação social do Brasil nos anos 80” (1990), o sociólogo brasileiro Salvatore Santagada aponta que os analistas econômicos consideram os anos 80 como uma “década perdida” em termos de crescimento, porque a área social sofreu diretamente os reflexos do comportamento negativo da economia nacional. Segundo o sociólogo, o período ditatorial, mesmo que restringisse a liberdade em muitos aspectos, foi inegavelmente um período de “milagre econômico”:

Dadas suas características de crescimento econômico, o período de 1968 a 1973 (taxas anuais acima de 11%) foi denominado, no Brasil, de “milagre econômico”. O regime militar soube aproveitar a conjuntura internacional favorável à aplicação de grandes somas de recursos em forma de investimentos diretos e de empréstimos bancários. (Santagada, 1990, p. 122).

Entretanto, isso semeou o aumento de desigualdade social no país. A classe média alta, formada, entre outros, por gerentes, profissionais liberais ou médios empresários, detinha o privilégio nesse período e pôde desfrutar da maioria dos benefícios do crescimento econômico, ao passo que a maioria dos trabalhadores assalariados foi prejudicada por uma política de arrocho salarial: “a massa salarial, que participava com 40% do PIB em 1970, caiu para 37% no final da mesma década, enquanto a produção industrial cresceu a uma taxa média anual de 9,0% no mesmo período” (Santagada, 1990, p. 123).

Com a política econômica recessiva de 1981 a 1983, a economia diminuiu o seu ritmo de crescimento. Todo o país começou a empobrecer e os vários grupos sociais tiveram uma queda significativa na sua renda: “Da população economicamente ocupada no País, em 1984, 61,2% recebiam até dois salários mínimos” (Santagada, 1990, p. 125).

Além disso, é importante lembrar que a inflação desde período também era enorme e a taxa de desemprego era alta. Como resultado, a vida do povo das classes baixas tornou-se ainda pior. A insatisfação do povo provocou protestos e violência:

A pauperização de grandes contingentes de trabalhadores e o desemprego fizeram eclodir, no segundo semestre de 1983, no Rio de Janeiro e São Paulo, uma onda de saques a estabelecimentos comerciais. Além dessa forma de protesto social, ocorreu também um surto de invasões de terras urbanas que, além do Rio de Janeiro e São Paulo, atingiu João Pessoa, Vitória, Fortaleza, Salvador, Recife, Porto Alegre e Manaus. (Nunes, 1986, pp.33-34).

Em síntese, a década de 80 no Brasil foi marcada por crises econômicas e sociais sem precedentes. Consequentemente, encontram-se críticas ao período em numerosas obras literárias, até nas de temática homossexual. No conto “Os sobreviventes”, do livro *Morangos mofados* (1982), de Caio Fernando Abreu, podemos sentir a frustração e a melancolia dos dois personagens homossexuais, uma lésbica e um gay, que vivem nos anos 80, cujas experiências se ligam estreitamente com os tempos que vivem. Além desse relato de Caio Fernando Abreu, neste capítulo analisar-se-ão também outros dois contos, “A mulher de ouro” (1980), de Myriam Campello, e “Família” (1997), de Rubem Fonseca.

4.1.2 A geração sobrevivente

Caio Fernando Abreu é considerado um dos maiores contistas da Literatura Brasileira. Em diversas narrativas do autor encontra-se a temática homossexual, bem como críticas sobre o contexto político do período, pois o impasse político que emergiu na década de 60 influenciou sobremaneira a obra literária do autor:

Segundo Jeanne Callegari (2008), “Caio viria a escrever vários contos sobre o clima asfíxiante instaurado pela ditadura. Muitos deles de forma simbólica, cifrada, metafórica, como em *O ovo*, conto de *Inventário do irremediável*”. Ou seja, não se pode dissociar a obra de Caio Fernando Abreu das adversidades enfrentadas pela sociedade da época. (Franco, 2014, p. 60).

A produção de Caio Fernando Abreu estende-se por quatro décadas (anos 60, 70, 80 e 90). Assim, o escritor configurou um painel crítico que vai do período cerrado do autoritarismo militar até ao crescimento dos movimentos políticos democráticos, no qual podemos observar

desde as liberdades conquistadas pela revolução sexual e o movimento hippie

até a violência sofrida por aqueles que buscavam a liberdade de expressão e a deposição de um governo... Verificamos uma produção que dialoga com a tradição (Érico Veríssimo, Cecília Meireles, Clarice Lispector, Júlio Cortázar e outros) mas que estabelece uma relação intrínseca com a cultura em suas diversas manifestações, seja ela musical (Elis Regina, Ângela Rorô, Cazuza, Caetano Veloso, Beatles, Janis Joplin, Gardel), cinematográfica (Doris Day, Brigitte Bardot, Marilyn Monroe, Audrey Hepburn) ou popular (dramalhões mexicanos, revistas de sua infância, quadrinhos etc); para citar um pouco desse universo fragmentário representado em suas narrativas. (Franco, 2014, p. 60).

Em “Os sobreviventes”, o conto analisado neste capítulo, encontram-se obviamente as características acima referidas, razão pela qual “Os sobreviventes” apresenta uma delimitação espaço-temporal bem clara, diferentemente de outros contos analisados nesta dissertação.

O conto é composto pelas vozes discursivas e fluídas de uma mulher lésbica e um homem gay, amigo da mulher e que se vai mudar para o Sri Lanka. Ao longo da conversa de despedida, a mulher ocupa o lugar dominante e eles falam sobre sexualidade, desejo e relações, apresentando uma revisão das mudanças sociais dos anos 60 aos 80, bem como uma avaliação do presente e do futuro:

60 (ouvindo Beatles) em Londres e aos 70 (dançando disco-music) em Nova York são revisitados a partir de um ‘vislumbre desbotado’ que sentencia um momento de desilusão: ... 80 e a gente aqui, mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse gosto azedo na boca. (Abreu, 1982, p.15).

A palavra “aqui” sugere que o presente da narração é a década de 80 no Brasil. Ao longo do conto, identificam-se mais referências que fazem parte do universo feminista e lésbico nacional e internacional: Virginia Woolf, Vita Sackville-West, Simone de Beauvoir, o disco de Angela Rô Rô (primeira cantora da MPB que se assumiu como lésbica), e o Ferro’s bar do Brasil (um bar importante de lésbicas, no centro de São Paulo, que simbolizou a resistência lésbica, ao se ter lançado nele, a 19 de agosto de 1983, um manifesto sobre os direitos das lésbicas).

A última frase da citação acima reproduzida – “mastigando essa coisa porca sem conseguir engolir nem cuspir fora nem esquecer esse gosto azedo na boca” – evidencia a impossibilidade da protagonista de digerir o momento atual de transição política no país. A era violenta estava prestes a acabar, mas os traumas ficaram marcados nas

gerações que sofreram a ditadura. Aliás, mesmo que a ditadura militar tivesse acabado, os problemas continuaram, por causa do sistema capitalista. A vida do povo continuou a ser miserável, e a década de 80 foi marcada por uma terrível inflação, pelo desemprego, a desigualdade e a violência. No desabafo da protagonista, ela confessa a sua insatisfação pela exploração e opressão capitalista, assim como a instabilidade e a insegurança sentida quanto ao presente e futuro:

... apartamento que eu pago com o suor do potencial criativo da bunda que dou oito horas diárias para aquela multinacional fodida. (Abreu, 1982, p. 16).

... ando angustiada demais, meu amigo, palavrinha antiga essa, angústia, duas décadas de convívio cotidiano, mas ando, ando, tenho uma coisa apertada aqui no meu peito, um sufoco, uma sede, um peso, não me venha com essas histórias de atraçamos-todos-nossos-ideais, nunca teve porra de ideal nenhum, só queria era salvar a minha, veja só que coisa mais individualista elitista, capitalista, só queria ser feliz, burra, gorda e completamente feliz, cara. (Abreu, 1982, p. 15).

Tal como o historiador italiano Carlo Ginzburg (2005) resumiu, no conto “é feita uma avaliação da experiência da década anterior. Nessa avaliação, tanto o passado como o presente são encarados negativamente” (Ginzburg, 2005, p. 38).

Deve-se notar que, enquanto representantes de minorias sexuais, os dois personagens ainda enfrentam mais uma crise no campo da saúde. A chegada da SIDA/AIDS causou o pânico da população e estigmatizou ainda mais a comunidade LGBT:

No início da epidemia, o segmento populacional constituído dos homens que fazem sexo com outros homens — homossexuais e bissexuais — foi o mais atingido. No ano de 1984, 71% dos casos notificados eram referentes a homossexuais e bissexuais masculinos. (Brito, Castilho & Szwarcwald, 2000, p.209).

No entanto, mesmo que a negatividade seja o constituinte principal do caráter da narrativa, ainda é possível observar um “sopro de esperança, visível”,

especialmente, através da expressão “Axé, odara!”, usada ao final da narrativa. A primeira expressão (Axé), característica dos ritos da religião Candomblé, expressa, enquanto interjeição, o equivalente a “assim seja” ou “tomara”; enquanto que a palavra odara, de origem hindu, refere-se à paz e à tranquilidade. Assim como ficou conhecida através da canção homônima de Caetano Veloso que, de certa maneira, configura a ideia de pensamentos positivos (Franco, 2014,

p. 62).

Conquanto a economia nacional se deteriorasse e as tensões sociais se mantivessem durante os anos 80, os movimentos homossexuais e feministas no Brasil mostraram mais força e alcançaram novos horizontes. Relativamente aos movimentos lesbianos, embora tenham caminhado timidamente durante o final dos anos 1970, quando o Brasil saía de um regime de repressão política, os anos que vão de 1980 a 1990 marcam uma expansão do movimento (Lessa, 2007, p. 99). E no Encontro Brasileiro de Homossexuais (EBHO), durante os anos 80, passaram a ser um tema relevante as lutas pela “despatologização” e por uma legislação anti-discriminatória, pela legalização do “casamento gay”, por um tratamento positivo da homossexualidade nos media e pela inclusão da educação sexual nos currículos escolares (Facchini, 2003, p. 106). É inegável a crise de SIDA/AIDS ter causado um grande impacto no movimento homossexual, mas ainda foi conseguida a vitória da despatologização da homossexualidade em 1985.

Essas mudanças deixam, naturalmente, vestígios nas imagens lésbicas presentes na produção literária. Para acompanhar as características das personagens lésbicas nesse período, no segundo subcapítulo, analisamos a protagonista do conto “Os sobreviventes”, mas também o conto “A mulher de ouro” (1980), de Myriam Campello.

4.2 “Os sobreviventes” e “A mulher de ouro”: a consciência da sexualidade

4.2.1 “Os sobreviventes”

Deve-se atentar que, no conto “Os sobreviventes” (1982), Caio Fernando Abreu não apenas coloca a mulher lésbica no lugar de protagonista, mas também de narrador em primeira pessoa, dando-lhe maior voz. Ao longo dos diálogos fluídos e fragmentados com o homem gay, a voz da jovem predomina e faz avançar a conversa, sendo a porta-voz da sua sexualidade e dos seus desejos. Ela fala, de modo atrevido e sem vergonha, sobre a sua orientação lésbica e a sua experiência sexual:

... e ela fica subitamente pequenina apertada contra meu peito, perguntando se está mesmo muito feia e meio puta e velha demais e completamente bêbada, eu não tinha estas marcas em volta dos olhos, eu não tinha estes vincos em torno da boca, eu não tinha este jeito de sapatão cansado, e eu repito que não, que nada, que ela está linda assim, desgrenhada e viva. (Abreu, 1982, p. 17).

No início, a protagonista ainda se sente desconfortável e tem sentimento de culpa relativamente às práticas sexuais mantidas com pessoas do mesmo sexo, o que

revela a herança conservadora na sua personalidade, proveniente dos valores tradicionais. No entanto, no final, ela recusa os resíduos da formação conservadora e aceita a sua sexualidade homossexual: “... enfiava fundo o dedo na buceta noite após noite pedindo mete fundo, coração, explode junto comigo, depois virava de bruços e chorava no travesseiro porque naquele tempo ainda tinha culpa nojo vergonha” (Abreu, 1982, p. 14).

Enquanto a mulher faz esta confissão, fala também das tentativas do interlocutor de negar a sua verdadeira orientação sexual.

... o teu pau murcho e os bicos dos meus seios que nem sequer ficaram duros, pela primeira vez na vida, você disse, e eu acreditei, pela primeira vez na vida, eu disse, mas não sei se você acreditou (Abreu, 1982, p. 14).

Você naquele tempo ainda não se tinha decidido a dar bunda, nem eu a lamber buceta (Abreu, 1982, p. 15).

Nos fragmentos acima, podemos observar um contraste: a confiança presente e a insegurança passada, o que revela a ousadia atual da protagonista. No conto, reparamos que a protagonista bebe muitas vezes vodka, uma bebida forte que evoca a força da personalidade da personagem.

Ademais, a música de Angela Ro Ro é um elemento que merece a nossa atenção. Além de no título (“Para ler ao som de Angela Ro Ro”), a cantora e o seu disco “Amor, Meu Grande Amor” são mencionadas três vezes, no início, no meio e no final do conto e toda a conversa se desenvolve ao som da melodia de Angela Ro Ro. Como referido anteriormente, ela foi a primeira cantora da MPB a assumir-se publicamente como homossexual. A cantora costumava brincar em palco, dizendo: “Vocês sabem: eu sou a única cantora lésbica da MPB”, e envolveu-se em alguns escândalos, dos quais se destaca o do seu relacionamento com a cantora Zizi Possi. Por causa desta ousadia e visibilidade, Angela sofreu violência física durante o período da ditadura militar, o que lhe acarretou um problema na visão⁸. Na presença indireta da cantora no conto, podemos adivinhar a intenção de Abreu de ampliar a força da voz lésbica – a coragem de resistência num ambiente violento e a busca insistente da liberdade sexual.

Portanto, Caio Fernando Abreu criou no conto uma lésbica atrevida, que fala em voz alta e afirma ativamente a sua sexualidade e os seus desejos, e que tem pensamentos independentes sobre a liberação sexual. Noutro conto da mesma época, “A mulher de

⁸ Disponível em: <http://www.dm.com.br/cultura/2015/12/a-forca-renovadora-de-angela-ro-ro.html>. Acesso em 13 setembro de 2022.

ouro”, de Myriam Campello, incorporado na antologia de contos *Muito prazer: contos eróticos femininos* (1980), também podemos observar uma protagonista lésbica que tem consciência clara da sua sexualidade.

4.2.2 “A mulher de ouro”

No conto “A mulher de ouro” (1980), de Myriam Campello, a protagonista, uma professora recém-divorciada, encontra numa discoteca a mulher do título, que é alta, bem construída, e andrógina talvez. A protagonista sente-se atraída por ela e ambas têm uma relação romântica. Já no segundo parágrafo, observamos a coragem da protagonista ao assumir publicamente a sua homossexualidade:

Aqui uma nota: Proust esperou até que a mãe morresse para poder dizer as coisas. Mas a minha está viva e terá que agüentar. Paciência, mamãe. Sei que tem vizinhos, parentes e amigos, mas a verdade queima, louca para sair. Além disso é bom ir se acostumando, gente fresca o lobo vai comer e lambar os beijos nesta década, para mim está claro como água. (Campello, 2007, p. 193).

Como sabemos, Proust viveu entre o final do século XIX e o começo do século XX, e naquela altura, ele não se atreveu a revelar a sua homossexualidade em frente da mãe, símbolo da maternidade no sistema binário de género e na sociedade patriarcal. Entretanto, “nesta década”, a protagonista como “gente fresca”, recusa o silenciamento do seu verdadeiro desejo e não teme a desaprovação da sociedade, representada pela “mãe” e os “vizinhos, parentes e amigos”. Ela reivindica uma nova ordem social onde há um lugar reconhecido para a lesbiana.

Myriam Campello criou uma protagonista que viveu ambas as experiências, heterossexual e homossexual. Ela tem pensamentos próprios sobre dois modos de relação e tem uma atitude de afirmação a respeito da sua sexualidade. Uma vez foi casada, num casamento heterossexual, mas abandonou o relacionamento de modo determinado, ao desiludir-se com a posição inferior e aprisionada da mulher nessa união:

Decidi então nunca mais me envolver. Levei meu alaúde para a praça perto de casa e queimei-o, os olhos atônitos das mães e das babás pespegados na cena. Deve ser louca, pensavam. Mas eu insistia no álcool e nos fósforos. Mal sabiam elas que estava queimando séculos de herança medieval, amor eterno, babaquices lançadas sobre mim desde que abrisse os olhos para o mundo. Puxa, precisei coragem para fazer aquilo, afinal de contas eu tocava mal o meu alaúde mas tocava, não conhecera outro caminho. E lá estava feroz junto ao chão

num ritual, observada por mães e babás com suspeita, enquanto via queimar-se a madeira do instrumento comprado anos atrás num antiquário que já nem existia. Daqui por diante vida nova, subiu em mim uma bolha de pensamento. Liquidava afinal essa torta carreira de Isolda banhada em amores obsoletos que nada mais tinham a ver com a dura realidade dos tempos. A fogueira no chão saudava minha individualidade triunfante. A partir dali buscaria uma fórmula de contato humano que suprisse minhas necessidades sem ferir; o certo era que nunca mais me deixaria aprisionar. (Campello, 2007, p. 194).

Neste trecho, o alaúde é o símbolo da velha ordem, de séculos de herança medieval. A protagonista foi uma vez aprisionada e aguentou-o – “afinal de contas eu tocava mal o meu alaúde mas tocava, não conhecia outro caminho”, mas ela “acordou” finalmente. Ela sabe que pode fazer mudanças, por isso resolve queimar o alaúde. Vale ressaltar que a protagonista queimou o instrumento em frente de “mães e babás”, imagens tradicionais de mulher na família e no mercado de trabalho, por isso, esta cena sugere a sua determinação em romper com os velhos padrões do casamento e da feminilidade.

Depois disso, ela saudou a sua “individualidade triunfante” e decidiu procurar “uma fórmula de contacto humano” que preenchesse as suas necessidades emocionais, sem a ferir, sem a aprisionar, como referiu Cristina Ferreira-Pinto, “uma relação não hierárquica, entre iguais” (Ferreiro-Pinto, 1999, p. 417). Na relação com a mulher de ouro que ela encontrou na discoteca, a protagonista vê essa possibilidade. Trata-se de uma relação que até não tem vínculos sociais: “Não lhe perguntava nada. Mal sabia seu nome, evitando por minha vez lhe dar informações que penderiam incômodas” (Campello, 2007, p. 198). Porém, depois de a mulher lhe ter confessado o seu amor, a protagonista começou a afastar-se dela: “num momento de selvagem doçura a mulher de ouro ... me olhando nos olhos disse que me amava. ... Foi nossa última noite. Não quis mais vê-la” (Campello, 2007, p. 198).

Ferreira-Pinto explica esta reação do seguinte modo: “Para a protagonista, a declaração de amor da outra mulher evoca conotações de posse, submissão e hierarquia, comuns no amor heterossexual, e ela opta pelo rompimento, embora o final do texto sugira que tal opção é feita à custa do seu amor pela outra mulher” (Ferreiro-Pinto, 1999, p. 417).

Através destes trechos, podemos observar que, enquanto mulher que pôs termo há pouco ao último casamento, a protagonista não opta pela relação lésbica em busca de

controle, por causa do ódio contra os homens ou pela falta da atração. Ela sabe claramente que tipo de relação quer e procura-a ativamente. Ao mesmo tempo, também devemos notar que a protagonista inicia essa relação lésbica porque realmente sentiu uma grande atração pela mulher de ouro:

Seu corpo se juntou ao meu de repente, colado, e shazam, um raio fendeu o ar trazendo para a terra os deuses do Olimpo. Ela quis continuar assim, mas me afastei, o sangue batendo quente em meu corpo como numa rocha fervia, borbulhava. Misturei-me aos outros, amedrontada com a violência do que sentia. (Campello, 2007, p. 194).

Ela sabe claramente como se sente, segue os seus sentimentos e aproxima-se atrevidamente da pessoa que provocou os seus desejos sexuais, mostrando um estado de confiança e relaxamento no jogo de amor: “Tive curiosidade e cheguei perto... Conversamos contentes no meio do barulho. Para mim era um jogo. Quando ela sem querer me tocou” (Campello, 2007, p. 194).

No conto, a descrição da experiência erótica e do casamento da protagonista evoca sempre elementos religiosos ou místicos, tal como evidencia o fragmento seguinte:

... uma febre oceânica me devorou, uma tempestade me comeu, toda a mitologia hindu visitava meus desvãos solitários enquanto Brahma, Vishnu e Siva corriam pelos nervos de raiz à mostra, o que era, Senhor, esse olho de tufão me empurrando pra fronteiras tão longínquas que eu nem sabia existirem. ... e não eram só os orgasmos tremulando por meu corpo como carrilhões de catedral que me conduziam a essa perplexidade de prazer, era o espaço perfeito deixado por seu rastro na minha alma, uma anulação tão grande na plenitude que me vi à beira do êxtase religioso. (Campello, 2007, pp.196-197).

Stevi Jackson, professora da Universidade de York, explica a ligação entre a experiência amorosa e o misticismo assim:

Dentro da cultura ocidental, se apaixonar tem sido freqüentemente descrito como uma forma de êxtase análogo a uma experiência mística... Até mesmo relatos feministas, em outros aspectos firmemente centrados na realidade material, às vezes escorregam em direção ao misticismo... Colocar o amor em tais termos é problemático porque parece outorgá-lo para uma legitimidade especial, colocando em um plano maior inacessível à razão ou à explicação. No entanto, sugere que o amor é vivido como uma transformação interior

profundamente sentida. (Jackson, 2001, p. 258 *apud* Corrêa, 2006, p. 103).

Ferreio-Pinto destaca que Myriam Capello criou “uma linguagem adequada à representação das experiências de vida – sexuais e não sexuais – da mulher lésbica” (Ferreio-Pinto, 1999, p. 418), e pelo trecho acima, podemos observar que é uma linguagem descritiva, delicada, misturada com elementos místicos.

4.2.3 A consciência da sexualidade da mulher

A autonomia da sexualidade das mulheres lésbicas nos dois contos é obviamente um fruto da liberação sexual iniciada nos anos 60 e 70, mas também se liga com os novos desenvolvimentos do movimento feminista na década de 80.

Comparado como o movimento feminista nos anos 70, que lutou pela igualdade, a amnistia e a abertura democrática (Soares, 1994, p. 14), o feminismo na década de 80 focalizava-se mais nos assuntos e direitos das mulheres, por exemplo, a violência contra as mulheres na esfera doméstica, o direito ao aborto, a autonomia do corpo, a saúde da mulher, a anulação da tutela masculina na sociedade conjugal e entre outros (Sarti, 2001). Em resposta a essa nova fase do movimento feminista, também surgiu uma busca da nova imagem da mulher independente, na moda, e caracterizada pela autonomia no campo da sexualidade.

De acordo de Manini, nesse momento, o que importava era que as mulheres se sentissem capazes, amadas e felizes, e a valorização da sua cultura fazia-se com muita intensidade. Exemplos disso são os vários programas de televisão, como o “TV Mulher”, que surgiram nos anos 80, voltados basicamente para assuntos vistos como femininos como moda, beleza, sexualidade e psicologia. Além disso, a eleição de cores vivas – a exemplo do famoso cor-de-rosa choque – e roupas que modelassem o corpo feminino são dados significativos dessa mudança. (Manini, 1996, p. 58).

No conto “A mulher de ouro” também podemos encontrar a aspiração pela nova imagem feminina, representada pelas moças que anunciam desodorizantes na televisão: “Uma vida nova em folha, livre e desimpedida como a das moças que anunciam desodorantes na televisão. Era esse o meu objetivo de ferro” (Campello, 2007, p. 197).

Por outro lado, nessa época, o movimento feminista ganhou mais visibilidade, no espaço urbano, acadêmico e governamental. No início dos anos 80, chegavam a quase uma centena os grupos feministas espalhados pelos principais centros urbanos do país (Soares, 1994, p. 15). Ao mesmo tempo,

Houve significativa penetração do movimento feminista em associações

profissionais, partidos, sindicatos, legitimando a mulher como sujeito social particular... Dentro da tendência à especialização, desenvolveu-se também a pesquisa acadêmica sobre a mulher, além da explosão do tema no mercado editorial. No plano governamental, criaram-se conselhos da condição feminina, em todos os níveis, federal, estadual e municipal. (Sarti, 2001, pp.41-42).

Essa visibilidade da nova imagem feminina nos média e do movimento feminista na esfera pública fez com que as mulheres se sensibilizassem a respeito do seu lugar de opressão e refletissem sobre a autonomia dos seus corpos e o seu papel social, resultando esse processo na emergência da consciência da sua sexualidade.

Além disso, devemos notar que no conto de Myriam Campello, as duas personagens lésbicas são mulheres com profissões, uma é professora e a outra é funcionária do governo, pois, são mulheres que se realizaram do ponto de vista da independência econômica e laboral, o que contribuiria positivamente para a sua autonomia no campo da sexualidade.

Seja em “Os sobreviventes”, seja em “A mulher de ouro”, a autonomia da sexualidade e a procura atrevida e ativa do prazer sexual, revelam uma resistência ao lugar passivo da mulher na sexualidade conservadora heterossexual, bem como um desafio à invisibilidade da sexualidade da mulher e da lésbica na literatura e na sociedade, para além de construir um espaço de erotismo feminino, independente do desejo masculino.

4.3 “Família”: a identidade positiva da homossexualidade e a homoparentalidade

4.3.1 A busca da identificação positiva nos anos 90

Entrando nos anos 90, o movimento homossexual procurava conseguir a plena cidadania para os gays, lésbicas e travestis na luta contra a homofobia, a violência e a discriminação, bem como os recursos para a prevenção e o tratamento de SIDA/AIDS. Nesta década, também se observa um florescimento do Encontro Brasileiro de Homossexuais (EBHO), com seis certames, um número muito elevado quando comparado com os três realizados durante os anos 80 (Facchini, 2003, p. 85 & p. 105).

Segundo Facchini e França a primeira característica marcante do movimento homossexual nos 90 é a diversificação crescente das categorias identitárias abarcadas pelo movimento. O nome do movimento no país mudou de MGL (movimento de gays e lésbicas) para GLT (gays, lésbicas e travestis), em 1993, e depois disso para GLBT (gays, lésbicas, bissexuais e transgêneros), em 1999. O interior do grupo das minorias

sexuais tornou-se cada vez mais diversificado para se adaptar e incluir as diferentes expressões identitárias. (Facchini, 2003; Facchini & França, 2009).

Outra característica é o número crescente de grupos e organizações ligados ao movimento que emergem no país, assim como os seus formatos institucionais e as propostas de atuação diversificados:

Se entre 1984 e 1991, os Encontros Nacionais do movimento restringiram-se a cerca de cinco entidades participantes em cada um dos eventos, 1992 parece ser um ano de grande expansão para o movimento, que se torna crescente a partir de então. Ao VIII Encontro Nacional, realizado em 1995, compareceram 40 grupos GLT. Em 1998, a ABGLT listava 68 entidades GLT brasileiras num documento preparado para um evento internacional. (Facchini & França, 2009, pp. 62-63).

O terceiro novo sintoma do desenvolvimento do movimento nesta época é a presença de novos atores sociais de vários campos e o apoio financeiro das entidades governamentais ou empresariais. Os 8º EBGL e 1º EBGL-AIDS⁹ em 1995, por exemplo, são encontros que contaram com o suporte financeiro do Ministério da Saúde pela primeira vez. Os temas tratados no 8º EBGL podem ser divididos em dois grandes blocos: em primeiro lugar, autoestima, saúde e defesa de direitos de gays e lésbicas e, em segundo lugar, a relação com outros atores (media, profissionais de saúde, igrejas, movimento internacional, agências financiadoras) (Facchini, 2003, p. 109).

Nos anos 90, o movimento homossexual do Brasil também demonstra uma maior inserção no âmbito internacional. A realização da Conferência Internacional da International Lesbian and Gay Association (ILGA) no Rio de Janeiro em 1995 é um símbolo.

A quinta característica relevante do movimento na década de 1990 é a valorização da atitude do “orgulho” e a estratégia de visibilidade para construir uma identidade positiva de LGBT. A primeira Parada do Orgulho GLBTT aconteceu na cidade de São Paulo em 1997, com a participação de duas mil pessoas (Molina, 2011, p. 938). Depois, as paradas gay começaram a espalhar-se por todo o país. Alguns artistas conhecidos da música popular passam a declarar-se homossexuais sem maiores constrangimentos, e nas novelas de televisão aparecem cada vez mais personagens homossexuais, “seja revisitando caricaturas e estereótipos, seja ensaiando uma aproximação a imagens mais ‘modernas’ de gays e lésbicas, e mesmo de travestis ou transexuais” (Simões & França,

⁹ 1º Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas que Trabalham com AIDS e 8º Encontro Brasileiro de Gays e Lésbicas em 1995.

2005, p. 312).

No primeiro capítulo desta dissertação, referimos que, no final de 1990, se observa uma tentativa de fornecer uma imagem nova e positiva da lésbica na literatura brasileira, apoiada pelos esforços das Edições GLS e de autoras como Stella Ferraz, Vange Leonel e Fátima Mesquita. Elas procuravam construir um modelo positivo das personagens lésbicas, em que ninguém seria penalizado com a morte ou o sofrimento no final do texto.

O terceiro conto analisado neste capítulo, “Família” (1997), de Rubem Fonseca, cujas personagens lésbicas são independentes e inteligentes e acabam por viver juntas no final do relato, é obviamente uma resposta a essa busca da afirmação positiva do homossexual na década de 1990.

4.3.2 “Família”: lésbicas “boas” e a homoparentalidade

O conto “Família” do escritor mineiro Rubem Fonseca foi publicado pela primeira vez em 1997, incorporada na coletânea *Histórias de amor*. A história inaugura-se com a apresentação dos valores enraizados das famílias patriarcais desde a Antiguidade, a responsabilidade da reprodução da mulher e a valorização do sexo masculino, especialmente, dos primogênitos dentro da estrutura familiar:

Ernestino e Dora se casaram dispostos a dar ao mundo muitos filhos. Planejavam ter três meninos e duas meninas, mas não se incomodariam se fossem quatro meninas e um menino, desde que o primeiro a nascer fosse do sexo, masculino. (Fonseca, 1999, p. 23).

Ernestino e Dora são os pais da protagonista do conto. A mãe morreu quando deu à luz a protagonista, e o nome da mãe passou para ela. Porém, ao longo do conto, perceberemos que Dora não reproduzirá a trajetória da mãe. Quando Dora tinha seis anos, o pai matriculou-a num colégio interno de freiras. Este colégio é um espaço fechado e imenso, que parece assustador para Dora. Como o colégio no conto “Irmã Cibele e a Menina”, aqui o espaço também é marcado pela disciplina e a vigilância. Dentro dele, até é preciso vestir roupas uniformes:

Vestidas em seus uniformes de saia azul-marinho presa por tiras largas cruzadas no peito e nas costas, blusa azul-clara, sapatos pretos e meias brancas, as meninas, quando encontravam uma freira nos corredores, tinham que parar de pés juntos, unir as duas mãos e cumprimentar com a cabeça. Caso fosse a madre superiora ou a diretora do colégio deviam parar, se estivessem andando, ou

levantar-se, se estivessem sentadas, e fazer uma reverência, que consistia em juntar os dois pés, encostar o calcanhar do pé direito no pé esquerdo, girar a ponta do pé direito, para o lado e após colocar horizontalmente a palma da mão, direita sobre a palma da mão esquerda, flexionar ligeiramente os joelhos. (Fonseca, 1999, p. 25).

Nesse conto, o colégio, um lugar religioso, também serve para representar a ordem. Entretanto, comparado com o conto de Moreira Campos, a atmosfera aqui é mais livre, as personagens têm mais liberdade para ver os pais ao domingo e sair com eles naquele dia para dar um passeio fora. É neste colégio que Dora conhece Eunice, que se torna a sua melhor amiga mais tarde:

E à medida que cresciam — as duas ficaram todo o primário e o ginásio no mesmo colégio interno — se tomaram mais íntimas. Sempre que possível ficavam de mãos dadas, cochichando e rindo. As freiras chamavam tal comportamento de *bêtise* e procuravam contê-las, mas sem recriminá-las por isso. (Fonseca, 1999, p. 25).

Em *Atentados ao pudor*, o primeiro dos estudos sobre o homoerotismo feminino, o jurista José Viveiros de Castro, aponta que em colégios internos, a possibilidade do homoerotismo feminino era ainda maior, dadas as condições de convivência mais próxima com outras pessoas do mesmo sexo e os laços de intimidade mais fortes. Na literatura brasileira, o internato, além de ser um lugar fechado que representa um ambiente político e social reprimido, também faz parte dos espaços homosociais, assim como os conventos, a marinha, os mosteiros ou os seminários, entre outros. O colégio do conto “Família” corresponde ao segundo caso. O relato serve-se de uma estratégia de ambientação das relações homoeróticas comum na literatura brasileira, que ocorre também, por exemplo, em *Bom-crioulo* (1895), de Adolfo Caminha, *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia e *O internato* (1951), de Paulo Hecker Filho (Fernandes, 2012, pp. 170-171).

No trecho acima citado, podemos observar a palavra “bêtise”, que tem origem na língua francesa e é associada a besta e bestialidade (Fernandes, 2012, p. 169). Portanto, o termo usado pelas freiras atribui um valor negativo ao homoerotismo. No entanto, também devemos notar que as freiras não recriminam as meninas pela sua atitude. Parece paradoxal, mas talvez o autor queira transmitir uma mensagem relativamente àquele período: nos anos 90, mesmo que muitas pessoas ainda discriminem a homossexualidade, também é inegável que a sociedade se torna cada vez

mais aberta e tolerante, ou, quando menos, resignada, perante a presença inegável da homossexualidade.

Depois de terminarem o curso ginasial, Dora e Eunice separam-se e cursam o colegial em estabelecimentos de ensino diferentes. Essa mudança faz com que, após a saída do ambiente fechado do internato, a vida das meninas experimente novas transformações. Dora e Eunice mais tarde reencontram-se na Faculdade de Direito, “anos depois, e reataram com o mesmo vigor a amizade de antes. Abriram um escritório e advogavam juntas causas pertinentes ao direito da família. Dora às vezes ia dormir na casa de Eunice” (Fonseca, 1999, p. 26).

Elas não são apenas duas mulheres ativas no mercado de trabalho, como as duas personagens do conto “A mulher de ouro” (1980), mas duas mulheres empreendedoras que criam o seu negócio, são mais independentes, inteligentes, ambiciosas e corajosas, construindo uma imagem lésbica muito positiva. Desde os anos 70, especialmente nos anos 80 e 90, o crescimento de participação da mulher no mercado foi intenso e diversificado:

Se, em 1970, apenas 18,2% das brasileiras de mais de 10 anos de idade eram economicamente ativas, vinte anos depois a taxa de atividade feminina praticamente dobrou, subindo para 39,2%, e o número de trabalhadoras atingiu a cifra de mais de 22,9 milhões ... Em 1993, as trabalhadoras foram um contingente de 28 milhões, que representa 39,6% dos quase 71 milhões de trabalhadores. (Bruschini & Lombardi, 2016, p. 483 & p. 491).

Nos contos analisados, a inserção da lésbica no mercado de trabalho não apenas sugere a emancipação da mulher da época, a independência e o nível de escolarização mais alto delas, mas também constrói um sujeito lésbico que não está restrito a um certo arquétipo, biótipo, abrangendo mulheres de interesses, personalidades e posições sociais diferentes e tornando o lesbianismo possível para qualquer mulher, em qualquer contexto social. Como vemos nos contos analisados, elas podem ser professoras, funcionárias públicas e advogadas.

Apesar de Dora e Eunice construírem uma nova imagem da lésbica, ainda enfrentam a opressão da velha ordem. Entre Dora e o pai, há um combate longo, pois o pai ficou doente e quer que Dora se case mais rápido e dê à luz um neto de sexo masculino para herdar o seu negócio:

O passatempo preferido de Ernestino, em casa ou quando ele saía com Dora em sua cadeira de rodas para passear na praça, era interrogar a filha sobre os seus

pretendentes e escolher o nome que o neto teria. Dora participava dessas conversas tentando manter a mesma paciência dos seus tempos de colégio interno, mas não conseguia deixar de se sentir exausta e infeliz, pois o pai sempre terminava a conversa dizendo que apenas esperava ela se casar e ter um filho para morrer em paz. (Fonseca, 1999, p. 27).

O pai é um símbolo da hegemonia do patriarcalismo e da heteronormatividade em declínio, mas ainda poderosa e sufocante. Dora enfrenta o dilema de satisfazer o desejo do pai ou insistir no amor por Eunice. Dora tenta sair com alguns pretendentes, mas evita qualquer intimidade com esses homens, nem mesmo permite que a beijem. Para ela, o verdadeiro desejo é construir uma família com a sua amante e viverem juntas:

A amiga mandara fazer calças largas de algodão iguais às que usavam no colégio de freiras, e que não existiam para ser compradas nas lojas. Vestidas apenas com essas calças, que apesar de toscas, ou talvez por isso, tornavam ainda mais atraentes os seus corpos delgados, as duas fizeram amor com um ardor muito intenso. Isso sim, é *bêlise*, disse Eunice, e as duas riram muito. Depois, Dora contou a Eunice a conversa que tivera com o pai, acrescentando que ele estava cada vez mais obstinado em seu desejo de vê-la casada e ter um neto. As duas permaneceram o resto da noite tomando vinho branco e falando desse assunto, e da frustração de não poder morar na mesma casa, acordar juntas, cozinhar, viajar, viver juntas o tempo todo das suas vidas, serem as duas uma família. (Fonseca, 1999, p. 27).

O fragmento acima manifesta a frustração das minorias sexuais. Mas felizmente, o dilema de Dora desaparece com a morte súbita do pai por causa de uma insuficiência respiratória. A velha ordem moribunda extingue-se finalmente, e a diversidade sexual obtém a vitória. Dora e Eunice realizam finalmente o desejo delas: “Dora e Eunice foram morar juntas e adotaram um menino a quem deram o nome de Ernestino. O menino cresceu e as pessoas, os novos amigos que elas fizeram, diziam que ele era a cara da mãe” (Fonseca, 1999, p. 28).

Tal como Dora herdou o nome da mãe, o menino que elas adotam também herdou o nome do pai. Entretanto, tal como Dora não cede aos valores tradicionais, o novo Ernestino também não vai reproduzir a trajetória do velho Ernestino, porque este vai crescer numa família homoparental com duas mães. Com a herança dos nomes, Rubem Fonseca mostra uma substituição e uma renovação da ordem antiga pelo novo modo de vida.

O final feliz de Dora e Eunice não consiste só na constituição de uma família, mas também na aceitação de outras pessoas. No excerto acima citado, podemos observar a simpatia e a mente aberta que caracteriza os novos amigos delas. O autor não revela as identidades desses novos amigos, se calhar pertencem às minorias sexuais, se calhar também incluem heterossexuais e cisgéneros. Mas de qualquer forma, Rubem Fonseca mostra uma atmosfera tolerante. No Brasil, a adoção por casais homoafetivos e a união estável entre pessoas do mesmo sexo só se tornaram legais, respetivamente, em 2010 e 2011. Nesse sentido, o autor constrói uma visão positivo-afirmativa para as novas maneiras de constituição familiar.

Reverendo todo o conto, Rubem Fonseca cria duas personagens lésbicas independentes e ambiciosas, que estabeleceram o próprio negócio, romperam com a antiga ordem e construíram com sucesso um novo modo de vida. O conto dá uma resposta à busca pela afirmação positiva do homossexual nos anos 90, encorajando os leitores.

CAPÍTULO V

AMORA – LESBIANISMO NA INFÂNCIA E NA VELHICE

5.1 *Amora* e Natália Borges Polesso

Entrando no século XXI, Natalia Borges Polesso é um dos principais nomes da literatura contemporânea que se debruça sobre os temas do gênero e da sexualidade. A sua obra *Amora* (2015), vencedora do prêmio Jabuti no ano de 2016, contribuiu para a renovação do campo literário por meio da representação do lesbianismo. Em 2020, o trabalho premiado foi traduzido para o inglês, pela Editora Amazon Crossing.

O corpo da coletânea *Amora* é composto por 33 contos lésbicos que focam a contemporaneidade, e está dividido em duas partes. A primeira parte, que é intitulada “Grandes e Sumarentas”, contém 22 contos mais extensos e que apresentam interrelações entre personagens lésbicas. Em comparação, a segunda parte, denominada “Pequenas e ácidas”, é formada por 11 contos mais curtos e de aspetos líricos e nuances mais reflexivas, estruturados num tom de reflexão filosófica-existencial. (Souza & Pressotto, 2021, p. 306).

Esses 33 contos compõem um universo lésbico no qual surgem lésbicas de diferentes idades e profissões, que vivem em diversos contextos sociais e têm origens geográficas diversas. São crianças, adolescentes, adultas e idosas. São professoras, estudantes, freiras, mecânicas ou cozinheiras. Essa diversificação das figuras lésbicas é uma característica das imagens femininas produzidas por certas escritoras brasileiras na viragem do século XX para o século XXI. A investigadora de Literatura Brasileira Regina Dalcastagnè, a partir de uma amostra de cerca de 150 personagens femininas, analisou em profundidade como a mulher é representada no romance brasileiro contemporâneo, nas obras de escritoras mulheres e de escritores homens. Segundo o estudo, as personagens femininas,

quando escritas por homens elas são em sua grande maioria jovens (42,3%) e adultas (50%), não chegam sequer à meia idade, e têm como principal qualidade a beleza (42,3% são belas, 50% são atraentes, apenas 34% são inteligentes). São menos escolarizadas, dominam menos a norma culta, ocupam menos a posição de intelectuais e dependem mais dos homens financeiramente (42,3% delas): são quase sempre donas-de-casa. Há poucas descrições de seu corpo, mas quando elas aparecem, identificam a mulher brasileira presente nas narrativas como

relativamente magra, loira e com cabelos mais longos.

Já as autoras representam mulheres em variadas faixas etárias, da infância à velhice, abarcando, portanto, diferentes experiências de vida. A principal característica de suas protagonistas é a inteligência (63%), o que faz subir todos os índices relacionados. Entre as autoras, as personagens femininas têm formação superior, e aparecem muitas vezes como mais escolarizadas do que seus cônjuges (em 22,6% dos casos), o que não se verifica entre os autores masculinos (apenas em 3,8%). São mais independentes (apenas 25,9% delas dependem financeiramente de homens), embora sejam também, em sua maioria, donas-de-casa, e têm como principal talento a escrita (33,3%) ... elas têm como “talentos” a cozinha, a costura e a dança (42,9% para cada), o que demarca com clareza os espaços ocupados por cada grupo. (Dalcastagnè, 2007, p. 131).

Na sua produção literária, Natalia Borges Polesso costuma retratar as pessoas das minorias sexuais como protagonistas. A própria escritora afirma,

sou uma escritora com um projeto literário que tenta sempre colocar protagonistas lésbicas, bissexuais e/ou queer no centro das narrativas que construo. Sou uma mulher que vem construindo sua lesbianidade há algum tempo. Sou uma pesquisadora sapatão. (Polesso, 2020, p. 139).

Portanto, no mundo de *Amora*, as lésbicas são protagonistas em vez de serem as “outras”, que são excluídas da sociedade. Elas falam por si próprias e sobre a vida cotidiana, são porta-vozes dos seus desejos, amores, descobertas, medos, conflitos ou dúvidas. Como disse Britto, *Amora* apresenta “uma literatura sobre sujeitos lésbicos que existem em uma sociedade que valoriza e protege apenas a heterossexualidade” (Britto, 2018, p. 107).

Quando lemos *Amora*, entramos no vasto mundo individual das lésbicas, observando-as de perto. Se lemos os relatos organizados a partir da idade das personagens, em vez de na ordem proposta no livro, testemunharemos o crescimento delas desde a infância à velhice, bem como o processo de autoexploração, descoberta e aceitação que protagonizam, desde a inocência na infância, passado pela incerteza na adolescência até ao medo da perda e do esquecimento na velhice. No desenvolvimento pessoal das personagens, podemos perceber como a construção do género e os estereótipos do género influenciam as lésbicas ao longo da vida.

Nos contos analisados nos capítulos anteriores, quase todas as personagens lésbicas são adultas ou raparigas à beira da idade adulta. Isso é natural, porque na

discussão acerca de sexo e sexualidade, os alvos são normalmente adultos, ignorando os grupos infantil e juvenil e os idosos. Rubenil da Silva Oliveira, professor da Universidade Federal do Maranhão, explica o seguinte:

Nessa atmosfera de combate, percebe-se a presença da resistência dos grupos minorizados e dentro de uma perspectiva interseccionalizada entre as sexualidades, as etnias e aqui, também o fator idade, visto que são pouquíssimas as narrativas que trazem gays idosos como personagens. Além disso, considera-se que o “silenciamento da voz é uma construção social que afetou, principalmente, os corpos considerados de menor valor – crianças, mulheres gays e velhos, em praticamente todas as fases da história e as artes como manifestação cultural acabaram por se apropriar desse discurso”. (Ramos & Oliveira, 2021, p. 126).

Portanto, neste capítulo, pretendemos colocar o foco nas lésbicas infantojuvenis e idosas, observando o processo de autoexploração, descoberta e aceitação vivenciado nestas fases. Baseando-se neste objetivo, a análise de contos divide-se em duas partes: a primeira centra-se na etapa infantojuvenil presente nos contos “Flor, flores, ferro Retorcida” e “Amora”, enquanto que a segunda parte inclui três contos: “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília acorda” e “As tias”, que permitem uma análise focada no retrato literário das experiências das lésbicas envelhecidas.

5.2 Crianças “diferentes”

Ao longo do tempo, a sexualidade na infância tem sido um tabu para os discursos sociais. Na família e nos currículos escolares, a educação sexual tem sido um tema sensível e um desafio. A ligação entre as crianças e a sexualidade parece inadequada, visto que a nossa sociedade associa a sexualidade a obscenidade, sujidade, pecado e proibição, enquanto as crianças são consideradas como corpos assexuados, anjos inocentes, puros, sem malícia. Os adultos receiam que qualquer informação do meio social possa ‘influenciá-las’ e ‘despertá-las’ para o assunto e para as práticas sexuais. Como Michel Foucault indica

A criança, por exemplo, sabe-se muito bem que não tem sexo: boa razão para interdita-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo, razão para impor um silêncio geral e aplicado. (Foucault, 2017, p. 8).

É por isso que na produção literária é necessária uma discussão sobre a

sexualidade na infância, especialmente a homossexualidade na infância. No entanto, na opinião de Constantina Xavier Filha,

criança tem sexualidade desde que nasce. Essa sexualidade é diferente da sexualidade adulta. A criança se expressa sexualmente com seu corpo: sente prazer, desprazer, pergunta sobre suas teorias e dúvidas, toca seu corpo e o de outrem, busca responder às suas questões. Assim, vai construindo as identidades de gênero: aprendendo e interagindo com as pedagogias de gênero e sexualidade num ambiente em que está constantemente se relacionando, não como sujeito passivo, mas ativo na construção da sua subjetividade. (Filha, 2015, p. 18).

Benedito Teixeira de Sousa (2014) estuda a homossexualidade infantil na literatura brasileira na sua dissertação de mestrado, cujo *corpus* envolve *O Ateneu* (1888), de Raul Pompéia; *Capitães da areia* (1937), de Jorge Amado; *Dona Sinhá e o filho padre* (1964), de Gilberto Freyre; e *Limite branco* (1970), de Caio Fernando Abreu. Segundo a sua análise, a produção brasileira na literatura de temática homoafetiva passou ao longo do século XX por uma significativa evolução quantitativa e mesmo qualitativa. Ainda assim, a abordagem do tema envolvendo personagens na infância e/ou pré-adolescência continua a ser bastante escassa na criação literária brasileira.

Em *O Ateneu* (1888), obra mencionada na discussão sobre a relação entre o espaço enclausurado e a homossexualidade, o protagonista, Sérgio, de 11 anos, terá “amizades particulares” com três dos seus colegas num colégio interno, onde as regras dividiam os alunos em dois grupos: o dos frágeis e dominados, protegido, e o dos fortes, protetores e dominadores. O trabalho de Jorge Amado, por sua vez, narra dois casos de relação homoafetiva entre quatro garotos do bando dos Capitães da areia. Boa-vida, de 13 anos, tenta ter uma relação sexual com Gato, também de 13 anos, numa noite quando ele estava a dormir, mas o outro rapidamente se levanta e atira Boa-vida para o chão. No caso de Almiro e Barandão, ambos de 12 anos, eles encontram-se escondidos na madrugada, fora do trapiche, para não serem apanhados a quebrar as regras do grupo. Depois de tal comportamento ter sido descoberto, Pedro Bala, o líder, pune os “infratores” com a expulsão do bando. A terceira obra, *Dona Sinhá e o filho padre* (1964), de Gilberto Freyre, é protagonizada por José Maria, filho único criado pela mãe, viúva, católica e superprotetora, para ser padre. Sendo um menino mimado, com trejeitos efeminados, José Maria era constantemente vítima de humilhações por parte dos garotos da rua e da escola, e também incompreendido pelos adultos. No colégio, o protagonista conheceu Paulo Tavares, rapaz mais velho, com quem o menino escapa da

opressão dos colegas. A amizade transformar-se-á mais tarde numa relação “romântica”. Porém, de acordo com a narrativa, depois de José Maria morrer prematuramente, Paulo Tavares casa-se com a filha de um fazendeiro do café. Em *Limite branco* (1970), de Caio Fernando Abreu, Maurício, que se presume numa fase entre o fim da infância e o início da adolescência, transparece o seu primeiro desejo homoafetivo na admiração que sente pelo primo mais velho, Edu.

Parafraseando a conclusão de Sousa (2014), nessas quatro narrativas com homoafetividade masculina subtil na infância, é possível identificar algumas características comuns. Em primeiro lugar, pode-se afirmar que a provisoriade é uma característica geral da ocorrência do desejo homoafetivo, especialmente em personagens situadas ainda na infância ou na adolescência, marcadas, portanto, pela formação e consolidação das suas identidades sexuais e afetivas. Em segundo lugar, encontramos a visão tradicional de que numa relação homoafetiva é necessário sempre haver um protetor e um protegido, reproduzindo a conceção conservadora que se considera natural para uma relação heteroafetiva, ou seja, a de que a mulher deve ser sempre a protegida. Em terceiro lugar, a moral religiosa é um dos fatores, se não o principal, que intervêm negativamente nos conflitos relacionados com os desejos sexuais homoafetivos das personagens. Em quarto lugar, com exceção de *Capitães da areia*, onde a rua é o espaço principal de atuação das personagens na narrativa, os demais textos apresentam a escola como espaço primordial para a ocorrência da homoafetividade infantil. Por último, é importante ressaltar que o trágico e o fracasso marcam finalmente, mesmo que indiretamente, o destino das relações homoafetivas identificadas nas narrativas.

Comparadas com as ficções que retratam a homossexualidade infantil masculina, as narrativas que focam a temática lésbica através de personagens crianças ainda são mais incomuns, sem contar as produções literárias de sexo/género, principalmente destinadas ao público infanto-juvenil. Nos contos analisados anteriormente no nosso *corpus*, não encontramos nenhuma criança lésbica, porém, no livro *Amora* (2015) abundam as experiências lésbicas nas fases de infância, pre-adolescência e adolescência. Num artigo de Natalia Borges Polesso, no qual a escritora analisa a sua própria obra, ela afirma:

O tema da infância é recorrente na minha produção literária, bem como a pré-adolescência ... minhas personagens infantis, sempre que surgem, são ativas, jogam bola, têm pais que as confrontam com falas violentas ou já têm pais e/ou

mães LGBTQs. (Polessso, 2020, p. 139).

Nesta parte, concentramo-nos na análise do retrato literário que a autora apresenta da exploração e da sensibilização individuais, marcantes na fase inicial da vida das lésbicas. Analisar-se-ão dois contos, “Flor, flores, ferro retorcida” e “Amora”, cujas protagonistas são, respetivamente, uma criança de 8 anos e uma menina na transição da infância para a adolescência. Segundo a autora, as duas protagonistas são personagens baseadas nas suas próprias experiências de criança queer, de criança “diferente”. Em comparação com as obras que retratam a homossexualidade dos meninos referidas anteriormente, os contos de Polessso, publicados no século XXI, põem em foco o crescimento, a vivência e o mundo psicológico das protagonistas infantojuvenis, salientando o autodescobrimento individual e a influência dos valores da sociedade para o indivíduo.

O conto “Flor, flores, ferro retorcida” é narrado por uma menina, sem nome, de oito anos, que mora num bairro pobre no interior do Rio Grande do Sul, em 1988. Num certo almoço de um fim de semana com a sua família, a narradora-protagonista ouve que os adultos chamam a vizinha de “machorra”. A partir daí, a história desenrola-se em torno das tentativas da menina para compreender essa palavra. Em outras palavras, o conto foca o primeiro descobrimento da sexualidade.

A vizinha chama-se Florlinda e é uma mecânica que mora ao lado da casa da menina. Na memória dela, a vizinha está sempre de chapéu e alpargatas, tem os cabelos crespos e uma cara que a lembra do músico Renato Borghetti. A menina indaga o significado da palavra, mas a mãe, nega tê-la dito, afirmando que utilizou a palavra “cachorra” em vez de “machorra”. Depois, perante as insistentes questões da filha, insatisfeita com a sua resposta, finalmente responde que “machorra” é uma doença, uma doença de “ferro retorcido que tem lá naquele galpão” (Polessso, 2015, p. 33). A menina, inocente e simpática, não se afasta nem discrimina a vizinha, pelo contrário, leva-lhe flores:

Na manhã seguinte, eu fiz o que qualquer pessoa faria por um doente, ou o que eu entendia, na minha cabeça de criança, que qualquer pessoa faria: levei flores... Deixei também um bilhete desejando melhoras e pedindo que, por favor, colocasse as flores num vaso e devolvesse o copo, porque minha mãe poderia dar falta. (Polessso, 2015, p. 33).

Este trecho mostra um contraste óbvio entre a bondade da criança e os preconceitos dos adultos. A menina, como não tem conhecimento ou experiência da

sexualidade, é neutra e não faz qualquer julgamento sobre o assunto. Ela é como uma página em branco, mas as informações com que os adultos vão “preencher” este papel são negativas. Primeiro, porque “machorra” é um termo pejorativo:

A palavra machorra, usada para designar lésbicas de aparência “masculinizada”, tem ressonância no vocabulário do campo, no sul do país, vem da ideia de que uma vaca para ser útil tem que produzir bezerros e dar leite. Uma vaca que não faz isso não tem serventia. É uma fêmea estéril. Ou seja, que não se presta à reprodução. (Polesso, 2020, p. 144).

Através dessa definição, entendemos que a palavra "machorra" transmite consigo os valores das estruturas patriarcais, criticando as mulheres que não correspondem à imagem feminina tradicional e que não se envolvem na atividade reprodutiva. A vizinha, uma mecânica, trabalha numa profissão considerada masculina e é, se calhar, uma lésbica. Portanto, ela é, por assim dizer, um erro da natureza e uma aberração do ponto de vista do patriarcalismo.

Além disso, a explicação da palavra “machorra” dada pela mãe também mostra à menina uma atitude discriminatória. A escolha da palavra “cachorra” para evitar a explicação do termo “machorra”, mesmo pela semelhança da pronúncia, já manifesta uma estigmatização, visto que esta associa a vizinha a animais inferiores ao humano. Mais tarde, a mãe explica que a vizinha está doente, ligando a homossexualidade à doença e à anormalidade.

A protagonista pondera o significado de “machorra”, e volta ao tema numa conversa com a amiga da infância, Celói, miúda de onze ou doze anos. No início, Celói imita a heterossexualidade e a homossexualidade com duas bonecas e um peluche de urso, dizendo que quando duas bonecas se deitam juntas, são machorras. Contudo, a menina-protagonista não entende a imagem. Para que a entenda melhor, a amiga coloca-lhe uma série de questões sobre as expressões de género. Porém, quando a protagonista responde à amiga Celói que prefere a cor verde e o carrinho, em vez do rosa, da boneca ou do menino lindo Claudinho, a amiga conclui que a menina também é machorra, visto que ela dá repostas que não correspondem ao imaginário feminino hétero. A protagonista fica triste e preocupada, porque ser “machorra” é ter uma doença, segundo a explicação da mãe.

Como podemos ver, o padrão que Celói utiliza para classificar uma pessoa como machorra é muito simples e superficial. No entanto, devemos notar que este padrão vem dos adultos. Os adultos, no relato, não possuem conhecimentos mais profundos acerca

do sexo e do gênero que as crianças. Na mente de muitas pessoas, os homens não devem dançar ballet, maquilhar-se, enquanto as mulheres não devem conduzir caminhões, jogar futebol ou ter músculos. No processo de crescimento, é suposto que as crianças cumpram e repitam os atos que correspondem ao seu sexo biológico – feminino ou masculino. Quando se tornam adultos, eles também devem ser atraídos por pessoas do sexo oposto. Esse processo repetitivo lembra-nos da teoria sobre o gênero de Judith Butler. Em *Gender trouble* (1990), a autora afirma que o gênero é uma performatividade, um conjunto de atos – coletivos, corporais, atos de fala – que “consolidam uma impressão sobre “ser homem” ou “ser mulher” (Butler, 1990 *apud* Gomes, 2017, p.1).

As palavras inocentes das crianças permitem à autora ironizar os estereótipos ridículos da binariedade de gênero na nossa sociedade. Nos anos iniciais de um indivíduo, as informações recebidas desempenham um papel importante na formação da sua personalidade e das percepções sobre alguns assuntos. Nesta etapa, as crianças não detêm a consciência adequada para filtrar com clareza aquilo que está certo ou errado, absorvendo as opiniões vindas da família e da escola como verdades e normas, mesmo que sejam preconceitos.

Os pais da menina e de Celói não têm consciência de que tudo o que disseram sobre a “machorra” já faz parte da educação sexual. De acordo com Souza (1991), educar sexualmente consiste em oferecer as condições para que as pessoas assumam o seu corpo e a sua sexualidade com atitudes positivas, livres de medo, preconceitos, culpas, vergonha, bloqueios ou tabus (Souza, 1991 *apud* Gonçalves, Faleiro & Malafaia, 2013, p. 252). Entretanto, na conversa entre a menina e a amiga, observamos a educação inadequada relativamente à sexualidade, que exerce uma influência negativa na criança. Celói tem toda a confiança no que os pais dizem sobre a homossexualidade e heterossexualidade. Quando a protagonista lhe perguntou o significado da palavra “machorra”, ela “revirou os olhos como quem chama alguém de ignorante” (Polesso, 2015, p. 34), e depois transmitiu os seus conhecimentos – aprendidos com os pais – à amiga. Podemos imaginar que, no futuro, Celói perpetuará os estereótipos de gênero, bem como as discriminações e a estigmatização contra a comunidade LGBT. Quanto a crianças “diferentes” como a protagonista, sejam LGBT ou não, os preconceitos que lhes foram transmitidos na infância gerarão nelas confusão de identidade, ansiedade, e até autoaversão e automutilação, porque não se enquadram nos padrões da sociedade e não conseguem aceitar-se.

No entanto, devemos notar que a autora inseriu uma atitude positiva no conto,

desconstruindo a binariedade de gênero através do olhar infantil. Mesmo que a menina receba tantas informações negativas dos adultos e fique confusa, não sente repugnância ou preconceitos, pelo contrário, aprecia a simpatia e a beleza da vizinha. Na memória da menina, a vizinha que a socorre quando ela cai tem uma voz de fada. Quando a menina se sente triste porque Celói a acha uma machorra, a vizinha confronta-a. Naquele momento, a protagonista considera a vizinha a flor mais bonita, tal como o nome dela.

Ela se agachou e colocou a mão na minha testa, como se para conferir alguma febre. Bobagem, tu tá ótima. Não há nada de errado contigo. Eu ergui os olhos para ver se ela tinha uma cara honesta. Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais bonita que eu já tinha visto. (Polesso, 2015, p. 35).

A vizinha, na memória da protagonista, é simpática e encantadora, rompendo com a imagem da mulher lésbica presente no imaginário dos adultos. Perante a ingenuidade, a inocência e a neutralidade de uma criança, os preconceitos dos adultos deixam de fazer sentido.

Em “Amora”, conto que dá título ao livro, também há uma criança-protagonista “diferente”, que se chama Amora e está na fase da pré-adolescência. Seja pela sua aparência, seja pela sua personalidade, a rapariga não mostra as características femininas que, supostamente, deve possuir.

Amora avisou os pais, pegou a bicicleta do irmão e, antes de sair, enrolou o cabelo para dentro do boné... Amora correu para Street Fighter assim que viu uma cara se afastar... Olhou-se no espelho...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. (Polesso, 2015, pp. 87-88).

Além disso, Amora tem grande talento no xadrez e ganha medalhas em competições. O xadrez é um jogo cerebral e de estratégia, e nos estereótipos de gênero, ser mais cerebral e estrategista são características que compõem a personalidade dos meninos. Portanto, a imagem de Amora rompe com os padrões presumidos para as identidades de menino e menina.

No início do relato, Amora apaixonou-se por um menino, Júnior, numa competição de xadrez e eles encontram-se novamente quando jogam numa máquina.

Contudo, o menino não a reconhece e pergunta se ela tem uma irmã que joga xadrez. Obviamente, Júnior acha que ela é um menino por causa da sua aparência. O primeiro amor acaba e Amora fica frustrada.

Durante oito meses, Amora não gostou de mais ninguém. A decepção com Júnior tinha lhe secado a alma. Desenhava caveiras e corações partidos em folhas de cadernos e contracapas de livros, Amora estava cética. (Polesso, 2015, p. 88).

Porém, também é nestes oito meses que o seu corpo se transforma num corpo de mulher madura.

Dois pequenos montes brotaram no seu peito, como que para proteger seu coração de menina-mulher que se transmutava... Amora de olhos de piche e lábios quase purpúreos, sumarentos. Amora de unhas feitas. Amora delicada, ora doce, ora ácida, ora áspera, sempre frágil, aquosa. (Polesso, 2015, p. 88).

Ao mesmo tempo, também há uma mudança na sua sexualidade. Amora apaixona-se outra vez, não por um menino, mas por Angélica, que conhece numa competição de xadrez.

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... Amora voltou para casa com uma bolacha prateada no peito, os pais estranharam. Então ela contou sobre Angélica... Enquanto contava, deu-se conta de que, naquele curto tempo, já amava Angélica. (Polesso, 2015, p. 90).

No início, ela ainda sente incerteza em relação ao sentimento, mas depois, ela confirma o seu sentimento amoroso. Felizmente, Angélica também sente o mesmo. O amor entre as duas meninas germina e cresce gradualmente e é aceite por ambas com toda a naturalidade e tranquilidade, o relacionamento é visto por elas como uma ligação tão normal quanto qualquer relação heterossexual.

Ambas sentiam todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro. Até que Angélica disse: Amora, eu te amo. Amora continuou olhando para frente, onde umas crianças brincavam no parquinho do pátio. Deitou a cabeça no ombro de Angélica, que lhe deu um beijo na têmpora, um beijo comprido, cheio de pensamentos quentes. (Polesso, 2015, p. 91).

A adolescência constitui uma fase de transição entre a infância e a condição de adulto, em que se observa um acentuado amadurecimento corporal, significativas

transformações emocionais, a construção de novas relações interpessoais, a manifestação de novos sentimentos, atitudes, decisões, as quais resultam na construção de uma identidade própria (Gonçalves, Faleiro & Malafaia, 2013, p. 252). E entre as modificações destacam-se aquelas relacionadas com o desenvolvimento da sexualidade.

Através de *Amora*, percebemos exatamente as modificações físicas e psicológicas de uma menina na fase infanto-juvenil, especialmente a sua exploração da sexualidade. Da heterossexualidade à homossexualidade, *Amora* experimenta decepção e confusão, mas chega à autoafirmação e autoaceitação no final. Talvez, as duas meninas aceitam tão naturalmente o amor entre pessoas do mesmo sexo pela sua ingenuidade, sua neutralidade e pela ausência de preconceitos. Elas estão afastadas da “poluição” dos julgamentos sociais e morais contra a homossexualidade.

Em “Flor, flores, ferro retorcido” e “Amora”, Natalia Borges Polessio põe em análise uma temática marginalizada na Literatura Brasileira – a homossexualidade da infância. Quando acompanhamos o processo de exploração, entendimento e aceitação dessas crianças “diferentes”, também observamos a influência negativa dos preconceitos de gênero e de homossexualidade para a formação da percepção e das personalidades da futura geração. Portanto, para alcançar a desestigmatização das minorias sexuais, é importante, como destacam os relatos, a nossa atenção para a educação das crianças e jovens, quebrando o ciclo de perpetuação da discriminação entre gerações.

5.3 Lesbianismo na velhice

Tal como a sexualidade da infância, na literatura também se encontra um silenciamento da discussão da sexualidade dos idosos. Especialmente quando comparadas com os homens idosos, as mulheres idosas são particularmente invisíveis na nossa sociedade. É comum que alguns homens, especialmente os ricos e com posição social alta, ao atingirem uma idade avançada, ainda se relacionem com mulheres jovens. Mesmo que sejam considerados como devassos, a nossa sociedade aceita isso com mais facilidade. Todavia, se uma mulher for a protagonista de um caso dessa natureza, o assunto torna-se desconfortável e escandaloso.

Simone de Beauvoir, na sua obra *A velhice* (2018), aponta que “nem a história nem a literatura nos deixaram um testemunho válido sobre a sexualidade das mulheres idosas” (Beauvoir, 2018, p. 366).

Na opinião do público, a mulher na velhice é um símbolo da falta de beleza e

vitalidade, tendo um corpo envelhecido e inflexível, de mente lenta e de sensação retardada. Portanto, elas são consideradas como desprovidas de desejo sexual, porque o desejo está ligado com a intenção, a beleza e o vigor. As idosas devem ser serenas, disciplinadas e devem construir um bom exemplo de feminilidade para as gerações seguintes. Assim, Beauvoir afirmou que “a ideia de relações sexuais ou de cenas violentas entre pessoas idosas escandaliza” (Beauvoir, 2018, p. 332) e que “uma mulher de 70 anos deixou de ser um objeto erótico” (Beauvoir, 2018, p. 363). Eurídice Figueiredo, professora da Universidade Federal Fluminense, também se refere na sua obra, *Por uma crítica feminista*, à sua experiência de ser negligenciada como uma mulher velha:

A partir de que idade as mulheres passam a ser invisíveis? A partir do momento em que deixam de ser sensuais, de atrair os olhares lascivos dos homens? As idosas podem ser respeitadas pela sua inteligência, pela sua experiência? Talvez, para seu círculo de amizade. Mas são invisíveis, já tendo passado dos 70 anos, esta é uma experiência vivida por mim: se estou num grupo que não me conhece profissionalmente, ninguém tem curiosidade de perguntar nada sobre mim. (Figueiredo, 2020, p. 250 *apud* Silva, 2021, p. 56).

Por outro lado, com base nos padrões morais, éticos e comportamentais presentes no decorrer da história, podemos afirmar que a vida sexual das mulheres era entendida somente como forma de reprodução. Portanto, a sexualidade na velhice feminina, que não se entrega a atividades reprodutivas, é acompanhada naturalmente de preconceitos e tabus.

De acordo com Bevilaqua, a cultura exerce influência na sexualidade de pessoas idosas e na reprodução de discursos sociais que reforçam o estigma de que o processo de envelhecimento conduz o idoso para uma fase assexuada (Bevilaqua, 2019 *apud* Nunes, 2022, p. 105). Segundo Beauvoir (2018, p. 362), “as possibilidades de desejo e de prazer são, nela [na mulher idosa], as mesmas que aos 30”, mas por causa dos estereótipos e dos estigmas da sociedade, enxerga-se um auto-apagamento por parte das idosas da sua sexualidade. Elas não se sentem à vontade para discutir a sua sexualidade e revelar os seus desejos, sendo sempre silenciosas e discretas. No entanto, esse silêncio agrava a invisibilidade da sexualidade das idosas, bem como a normalidade desta invisibilidade.

Na literatura Brasileira, da perspectiva heterossexual, podemos encontrar alguns relatos de grandes escritoras que abordam a sexualidade na velhice, tais como “Senhor

Diretor” (1977), de Lygia Fagundes Telles, “Mas vai chover” (1974), de Clarice Lispector e “Agda” (1973), de Hilda Hilst. Nessas narrativas, a sexualidade das idosas é manifestada de uma forma reprimida e estigmatizada. Em “Senhor Diretor”, a protagonista, Maria Emília, é uma professora paulista aposentada, de sessenta e dois anos, virgem, solitária, com um modo severo de se vestir e se comportar, ressentida com a liberdade sexual da juventude dos anos 1970 e com a liberdade sexual de algumas de suas poucas amigas na mesma faixa etária que ela.

Ela aprendera com a mãe a não gostar de sexo e a ter reserva com os homens. Não é propriamente que não quisesse ter tido uma vida sexual: nunca a experimentara e nem tinha coragem de iniciá-la na velhice... A personagem representa a repressão sexual, a passividade e o falso moralismo a que foram submetidas as mulheres ocidentais, mais precisamente do século XVIII até o século XX... (Câmara & Câmara, 2019, pp. 4-5).

Claro que Maria Emília tem, na subconsciência, desejo sexual, visto que isso é um instinto humano. No entanto, devido aos valores de moralismo, patriarcado e machismo recebidos, num período em que a vivência sexual feminina na velhice era inaceitável, ela tem que reprimir a sua libido. Tal como Foucault aponta, para suportar a inexistência da vida sexual, o sujeito passa a repulsar tudo o que possa lembrá-lo de que o seu desejo, ainda que latente, não está morto (Foucault, 1999 *apud* Câmara & Câmara, 2019, p.5).

Os outros dois contos referidos, “Mas vai chover”, publicado na coletânea *A via crucis do corpo* (1974) de Clarice Lispector, e “Agda”, de Hilda Hilst, primeiro texto de *Qadós* (1973) narram uma relação sexual entre uma mulher idosa e um amante jovem. No primeiro relato, a sexagenária protagonista, Maria Angélica de Andrade, é uma mulher viúva e independente financeiramente, mas apresenta dependência sentimental e precisa do outro para se sentir amada, sentindo um desejo cego e irrazoável pelo seu amante, Alexandre, de apenas dezanove anos. Para manter o relacionamento amoroso, ela cede sempre à exploração financeira do jovem, que lhe pede, entre outras coisas, um carro novo e dinheiro. Ela ignora o “nojo” e a “revolta” sentidos por Alexandre durante os seus encontros sexuais, ignora as advertências de uma amiga sobre o amante, crendo no amor do jovem até que ele a abandona.

“Agda”, por sua vez, apresenta-nos o percurso doloroso de descoberta e assunção da velhice empreendido através de um discurso polifônico e fragmentar comandado pela memória de Agda, a idosa protagonista, que recorda de modo

sincopado as vozes de diferentes personagens com os quais convive ou conviveu. No início, Adga não consegue interiorizar as mudanças trazidas pela velhice, sentindo angústia e temor. Na sequência da recusa do envelhecimento e do alívio da agonia, ela procura um jovem amante, como se a beleza e a juventude dele suprissem o que lhe falta a ela. No entanto, depois de interiorizar a sua condição de idosa, Adga passa a sentir vergonha da sua aparência e recusa o toque do amante, visto que ela já não consegue ignorar os vestígios do tempo no seu corpo, por exemplo, os nódulos nas veias da perna. Isso lembra-nos de um preconceito sobre a velhice assexuada, mencionado por Arnaldo Risman (1996) na sua dissertação, em que afirma que o sexo na velhice era visto como uma perversão e que aqueles que tentassem praticá-lo sofreriam depressão pelas dificuldades próprias da idade (Risman, 1996 *apud* Alencar et al., 2014, p.14).

Nos dois contos, Clarice Lispector e Hilda Hilst criaram uma moral própria que rompe com os códigos estabelecidos, através da figura da mulher idosa que quer sexo. Em ambos os casos, a sexualidade das duas protagonistas apresenta-se de uma forma problemática. No caso de Maria Angélica de Andrade, o seu desejo é desorientado e frenético, é como uma fuga inesperada da solidão. No que toca a Adga, o relacionamento com o amante é uma recusa irrazoável e inesperada do envelhecimento, de todas as mudanças negativas desse período, tais como a falta de beleza e a degradação até à morte.

Entretanto, vale notar que entre as mulheres de idade avançada, ainda há um grupo mais marginalizado – as lésbicas. Devido à escandalização social dos desejos sexuais das mulheres idosas e à heteronormatividade, as lésbicas envelhecidas sofrem uma situação de maior repressão e invisibilidade. Ou são discriminadas e afastadas pelos familiares, ou escondem a verdadeira orientação sexual por toda a vida, ou fogem da sociedade e da família para seguir os seus desejos. Mas também há lésbicas com sorte, que são aceites pelos familiares.

No livro *Amora* (2015), além das “crianças diferentes”, Natalia Borges Polesso também coloca foco nas lésbicas idosas, outro grupo marginalizado. Nos três contos analisados neste subcapítulo – “Vó, a senhora é lésbica?”, “Marília acorda” e “As tias”, a autora mostra o amor, o medo, o desejo e o dilema das lésbicas na velhice através da vida na esfera doméstica.

O título do conto “Vó, a senhora é lésbica?”, leva-nos a um diálogo intergeracional. A pergunta foi levantada por Joaquim, neto da avó Clarissa e primo da protagonista, Joana, durante um jantar familiar. O primo mais novo indaga num tom

curioso, sem reparar no embaraço provocado noutros familiares presentes, especialmente, na avó e Joana, a prima que mantém um relacionamento com a colega Taís. A avó deixou cair “os talheres no prato, fazendo a porcelana estalar” (Polesso, 2015, p. 17), enquanto Joana teve medo de que a família tivesse descoberto o seu segredo, preparando-se para receber a punição.

Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família. Senti um calor letal subir pelo meu pescoço e me doer atrás das orelhas. Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque a Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e contraí o peito, esperando o tiro. (Polesso, 2015, p. 17).

A partir desta questão, percebe-se que a avó e a neta estão conectadas, não só pela relação de parentesco, mas também pelo facto de serem lésbicas. Joana começa a recordar e pensar se a avó é realmente uma lésbica, se ela e tia Carolina, que vai lá a casa quase todos os dias, são amantes ou não. Nas cenas em que a protagonista estava presente, elas parecem apenas amigas que passeiam, conversam e tomam lanche juntas. No entanto, quando se lembra dos olhos de embaraço de tia Carolina, assim como da felicidade da avó com a chegada de tia Carolina e a tristeza dela com a partida da última, ela percebe finalmente que “Minha vó era mesmo lésbica” (Polesso, 2015, p. 20).

Em comparação, Joana pensa que a relação dela com Taís é caracterizada por uma maior naturalidade. Elas beijam-se e têm contactos físicos íntimos. Enquanto recorda as interações com Taís, ela pergunta-se se avó e tia Carolina também partilham essas experiências e quer saber quais são os seus medos, desejos e amores e como se relacionam.

Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando meu corpo, por baixo do blusão, e pensei nas mãos cheias de anéis da tia Carolina percorrendo o corpo da minha vó. Na tapeçaria, as duas mulheres tocavam as mãos. Respirei pesado e a Taís voltou, enfiei meu rosto em seus cabelos e aspirei-lhe bem fundo a nuca. Mas quando recuei, eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa. Um caneco de cerveja se esvaziava num chão de lã amarela numa outra parte da tapeçaria, eu e a Taís dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama. (Polesso, 2015, p. 21).

As duas gerações estão conectadas estreitamente. Décadas atrás, quando a avó

era jovem, construir uma família heterossexual era o único modo de vida correto. Por causa disso, ela e Carolina casaram-se com homens e tiveram filhos e netos. Ao longo da vida, elas mantiveram-se caladas sobre o verdadeiro amor e só se puderam relacionar uma com a outra ao abrigo de uma grande amizade. Num *flashback* da infância, Joana lembra como a avó Clarissa, professora da História, leu para ela a *Metamorfose* de Kafka, em que um homem, Gregor Samsa, um dia, se tornou numa barata grande e feia. “Gregor nunca tinha se atrasado para o trabalho... Então, ele se vê obrigado a abrir a porta. Todos estão em choque: Gregor Samsa é um inseto!” (Polesso, 2015, p18). Na opinião da Professora Rosana Cássia dos Santos, essa história, em que um homem habita um corpo irreconhecível, é uma metáfora trágica.

Essa analogia remete ainda à figura do “outro”, o equivalente ao contraponto *straight*, que neste caso, porém, adquire contornos de uma trágica metáfora, por ser um “outro” que habita recluso no mesmo ser, enquanto o “um” cumpre os papéis predestinados. (Santos, 2021, p. 3).

Desta perspectiva, este relato metaforiza que a experiência da avó, que se amolda a uma existência heterossexual, cumprindo toda a vida a trajetória do papel feminino pré-determinado e compulsório que lhe foi atribuído.

Entretanto, décadas depois, a jovem Joana também se amolda num corpo heterossexual no espaço público. Ela e Taís beijam-se e tocam o corpo uma da outra no quarto, no fundo do último corredor com uma luz fraca, sem janela, sem o olhar dos outros. Ela sente-se insegura em revelar a homossexualidade à família: “Pensei na minha insegurança de contar isso à minha família, pensei em todos os colegas e professores que já sabiam...” (Polesso, 2015, p. 22).

Devemos ressaltar que o menino Joaquim pergunta se a avó é lésbica porque ele ouviu os seus pais a falar sobre isso em privado. Portanto, Joana ainda vive num ambiente onde a homossexualidade é um tabu. É por causa da atitude dos pais que o menino considera ser “lésbica” como alguma coisa engraçada e negativa, transmitindo os preconceitos dos adultos. As duas gerações de lésbicas enfrentam a mesma intolerância da sociedade e sofrem a mesma insegurança.

No final do conto, a avó responde “Sim”. Mesmo que seja curta, a resposta dela contém uma dimensão infinita de significados para Joana, conectando duas gerações através da identidade lésbica, oferecendo um suporte para a neta insegura e enfrentando a negação da sociedade.

No conto “Marília acorda”, a situação das duas amantes lésbicas idosas é

diferente. Marília e a sua companheira, a narradora do conto, vivem juntas finalmente. No entanto, elas também fizeram sacrifícios para isso, afastando-se das próprias famílias e da vizinhança. Elas escondem a sua vida atrás do muro.

E ficamos ali, atrás do muro que esconde o nosso pátio da rua e que esconde a nossa vida das pessoas.

Ali, ali naquela casa, moram duas velhas. Moram ali faz anos essas duas velhas. Acho que essas velhas têm alguma coisa, moram juntas faz anos. Ali na casa das velhas estranhas. (Polesso, 2015, p. 76).

Entretanto, para as duas idosas, o espaço doméstico, mesmo isolado e pequeno, é um lugar seguro e confortável para evitar julgamentos, discriminação e comentários negativos do mundo exterior, um lugar onde podem expressar livremente o seu amor e escolher o seu estilo de vida, sem medo e sem culpa. Todo o conto se desenrola a partir da rotina dos domingos, que já mantêm há muitos anos ou décadas. Cada domingo, vão beber café de manhã, apanhar sol na varanda, e depois, caminhar no pátio delas, entrar em casa para ler o jornal, comer, ver televisão, e finalmente, dormir juntas à noite. Trata-se de uma rotina tranquila, monótona, mas feliz, através da qual podemos perceber o estado físico e mental das lésbicas de idade avançada, o seu modo de vida e a forma como expressam o seu amor e sexualidade.

No processo de envelhecimento, a perda da beleza e a deterioração das funções físicas são inevitáveis e são factos que devem ser suportados e aceites, como podemos observar no relato:

Usa meias compridas até os joelhos porque, mesmo no verão, tem os pés frios... minhas mãos manchadas sobre os cabelos brancos dela... Não sei o que aconteceu com as minhas pernas. Elas perderam a força de um dia para o outro. Fui a médicos, mágicos, benzedeiros, mas elas não voltaram... justo eu, quase não consigo atravessar o pátio da minha própria casa. (Polesso, 2015, pp. 75-77).

No entanto, o esquecimento ou o Alzheimer são o maior temor e a maior frustração para os idosos, como o conto evidencia. Marília levantou-se cedo para preparar o pequeno-almoço do domingo, mas esqueceu-se de pôr o pó de café na água a ferver e queimou o pão na torradeira. Ela sente-se triste e chora, enquanto a protagonista a conforta com carinho e paciência:

Eu pego a sua mão inquieta e, antes de abrir os olhos, percebo que não vai bem. Pergunto o que ela tem. Ela me diz que está esquecida. Eu replico que estamos. Ela me olha triste e diz que fez o café sem o pó e queimou os pães na torradeira.

Eu desalinho a testa num não entendimento e ela repete que fez o café sem o pó, que deixou só a água fervendo na moca e que, ao servir apenas água nas xícaras, ficou um minuto parada sem entender, por isso, os pães queimaram na torradeira. Ela me diz que está velha e esquecida. Eu digo que somos velhas esquecidas. (Polessso, 2015, pp. 74-75).

De facto, a protagonista não se sente mais calma que a companheira. Ela também tem medo e sente insegurança no fundo do seu coração – medo da morte. O que ela teme não é o desaparecimento do corpo, mas a separação de Marília. Ela não vai suportar a solidão no plano sentimental. No plano prático, ela também não vai conseguir viver sozinha sem Marília, visto que está velha e precisa da ajuda da companheira em todos os aspetos da vida. É Marília que a leva a passear, a ajuda a levantar-se e tomar banho, mesmo que Marília esteja esquecida.

Eu morro de medo ainda e de novo e todos os dias rezo para que morramos juntas, porque eu não vou suportar ficar sozinha, nem ela. Eu pensei em cuidar disso eu mesma. Pensei em fazer com calma... Eu rezo para que sejamos juntas tão juntas como sempre fomos, agora e na hora da morte. (Polessso, 2015, pp. 76-77).

No entanto, toda a história não só mostra as dificuldades e frustrações das idosas, como também as formas como elas se amam e cuidam uma da outra. Diferentes dos jovens, elas não usam sempre palavras carinhosas como “amo-te” ou agendam encontros românticos, mas expressam o grande amor em ações silenciosas de cuidado e serviço. Por vezes, sacrificam os seus interesses e a sua vontade para satisfazer a outra e deixá-la feliz.

Não consigo me levantar. Começo a ficar angustiada, mas logo ela aparece por trás da pilastra e grita para mim se está tudo bem, se caí, se estou machucada e corre sem jeito para me ajudar, mas eu a tranquilizo antes de chegar. Digo que estou bem e a convido para sentar ali no chão comigo. Ela reclama da umidade da grama, mas senta. Ela diz que é capaz de eu pegar uma gripe, mas fica. Ela dá um tapa na minha perna, e eu sei que ela quer dizer que me ama. E que sente muito. Eu sorrio e digo que quero entrar, mas não quero. Entro porque sei que ela quer. (Polessso, 2015, p. 77).

Elas entendem-se tão bem uma à outra que nem sequer precisam de palavras: “Nos olhamos para tentar entender como foi que chegamos ali. Nunca entendemos. Sempre entendemos. Somos muito quietas, sempre fomos do silêncio”. (Polessso, 2015,

p. 77). Tal como Capodiecici (2000, p. 231 *apud* Alencar et al. 2014, p.23) indica, “[n]a idade avançada ama-se de maneira mais profunda, consegue-se purificar o amor da paixão, que é mais sensual do que genital. Assim, para eles, um olhar ou uma carícia podem valer mais do que muitas declarações de amor”.

O conto não se refere aos atos sexuais das duas idosas, o que não significa que elas sejam corpos desprovidos de sexualidade. De acordo com a Organização Mundial da Saúde (WHO, 2015), a sexualidade é definida como uma componente central do ser humano que se manifesta ao longo da vida e não se restringe ao ato sexual, uma vez que abrange identidades e papéis de gênero, orientação sexual, erotismo, prazer, intimidade e reprodução. As suas expressões envolvem pensamentos, fantasias, desejos, crenças, valores, comportamentos, atitudes, desejos, papéis e relacionamentos. As personagens principais do relato têm formas próprias de sentir e expressar a sua sexualidade, tais como a rotina do domingo, os cuidados, o mútuo entendimento ou os contatos físicos. Tal como a narradora afirma no trecho seguinte, o toque com força nos ombros é o carinho delas:

Ela aperta meus ombros com muita força, porque mesmo depois de todos esses anos, não descobriu a medida certa do carinho. Eu gosto. Porque entendo que naquele ato, naquela força está o nosso carinho. (Polesso, 2015, p. 77).

Em comparação, o casal lésbico formado por Alvina e Leci no terceiro conto, “As tias”, têm mais sorte, posto que não só vivem juntas, como também obtiveram a aceitação dos familiares:

Meu pai, que era irmão da tia Alvina, foi o primeiro a visitá-las, depois levou minha mãe e o meu irmão, que tinha acabado de nascer. Quando eu fui pela primeira vez à casa das tias, tudo já estava meio que assentado e aceito. Nada se discutia sobre ir ou não ir à casa das moças que fugiram do convento para morar juntas. Ninguém mais achava estranho, não tinha por quê. (Polesso, 2015, p. 107).

O conto é narrado da perspectiva da sobrinha de Alvina. Como mencionado no trecho acima, tia Alvina e tia Leci conheceram-se no convento, quando uma tinha 17 anos e a outra tinha 15. Depois de terem morado por 15 anos no convento, elas saíram para morar juntas num sobrado que compraram no interior de Garibaldi, Rio Grande do Sul. Até ao momento da narração, já viveram mais de sessenta anos de convivência. Tendo-se despedido da vida como freiras, as tias ganham a vida como professora e cozinheira, profissões tipicamente femininas, diferentemente da mecânica Florlinda. Do

ponto de vista da narradora, o par formado por tia Alvina e tia Leci não têm nenhuma diferença face aos casais heterossexuais. A relação delas é doce e duradoura. Sessenta anos não prejudicaram em nada o amor: “Eu podia ver uma mão que procurava a da outra enquanto assistiam à televisão, abraços e, uma vez, peguei um beijo furtivo de bom dia na cozinha.” (Polesso, 2015, p. 110).

Se calhar elas também passaram muitos anos em solidão e às escondidas, como Marília e a companheira, afastadas das famílias e da vizinhança. No final, o amor familiar venceu o preconceito e a família de Alvina acabou por se reconectar com elas. No entanto, os familiares manifestam uma atitude paradoxal, uma meia-aceitação. Por um lado, nesta família que segue a ordem heterossexual, a homossexualidade ainda é um tabu que não deve ser discutido diretamente:

Um dia, eu perguntei para a minha mãe de quem a tia Leci era filha ou irmã e minha mãe torceu a cara, depois disse que não era filha de ninguém e que ela e a tia Alvina tinham se conhecido no convento e desde então moravam juntas. (Polesso, 2015, p. 109).

Obviamente, a pergunta da rapariga-narradora foi inspirada pela lógica da família patriarcal. Por outro lado, porém, a família aceita-as, especialmente tia Leci, como familiares e trata-as com respeito e consideração. Como a narradora refere, “nós ali de casa sempre a chamávamos de tia, mesmo ela não sendo irmã do meu pai” (Polesso, 2015, p. 108). Além disso, as duas tias são aceites na rotina dos almoços de família. A mãe da narradora, mesmo que não goste de gatos, toma conta do gato Micho das tias de bom grado quando elas viajam. E a avó também reza para Santos Dumont proteger o avião e não deixar que nada de mau aconteça com elas durante a viagem. Como a mulher com maior idade da família, a avó é um símbolo dos valores tradicionais e conservadores da última geração, assim como a imagem feminina tradicional. Nesse sentido, a consideração e a aceitação da avó representam a chegada da nova ordem na relação familiar. A antiga ordem, mesmo que enraizada há séculos, pode ser abalada e não é a única verdade.

Entretanto, apesar de obter a aceitação da família, as tias ainda se sentem inseguras em revelar e discutir a intimidade da vida:

Uma pena que as fotos todas velaram. Parece que a tia Leci deixou a máquina fotográfica cair e nenhuma foto se salvou. Aquilo passou a ser rotina, as viagens e a ausência de fotografias. (Polesso, 2015, p. 108).

O dano da câmara não parece um acidente, mas um pretexto para manter a vida

íntima em privado, sem observação de outrem. Todavia, ao fazer isso, as protagonistas também estão a apagar a sua existência e memória como lésbicas.

Comparado com os outros dois contos, a característica mais importante do conto é a discussão dos direitos do casal do mesmo sexo. Uma vez, tia Alvina fica internada uns dias por causa de um AVC, mas tia Leci não tem direito de a visitar nem ficar com ela de noite, porque não é parente. Quando a moça da receção pergunta, “Mas o que a senhora é dela, dona Leci?” (Polesso, 2015, p. 109), ela só pode responder “amiga”. Nos momentos importantes como o da morte, a amizade não é um laço suficientemente forte para ser reconhecido. Na sequência deste episódio, Alvina e Leci decidem casar-se para que a outra possa desfrutar dos direitos e partilhar os bens.

Tu imagina que, além da dor da perda, eu ainda teria que me preocupar com outras questões, imagina que talvez eu tivesse que sair da minha casa porque ela não seria minha? Tu imagina que, se eu morro, a Alvina fica sem pensão, porque é da minha aposentadoria que a gente vive também” (Polesso, 2015, pp. 110-111).

O conto “Ela desatinou” (2018), de Vagner Amaro apresenta outro exemplo dessas dificuldades. Depois de conhecido o relacionamento homossexual por parte da família, Olímpio, o protagonista, é internado num asilo e o internamento dele não deriva somente do facto de os familiares não concordarem com a sua homoafetividade, mas é um meio para se apropriarem dos bens que este tinha e não deixar que ele desse nada a Denise, o companheiro do mesmo sexo. (Ramos & Oliveira, 2021, p. 130).

Na verdade, a relação jurídica das duas tias não é bem um casamento, mas uma união estável no cartório. Esta pista sugere que o conto se situa provavelmente no Brasil entre 2011 e 2013, quando a união estável entre pessoas do mesmo sexo era reconhecida, mas o casamento entre pessoas do mesmo sexo ainda não.

No conto “As tias”, com uma união estável, Alvina e Leci já têm direitos como companheiras uma da outra, o que lhes traz segurança. Ao mesmo tempo, a união é bem-recebida pela família, refletindo o grande progresso nos direitos LGBT e a maior tolerância da sociedade:

Casaram. Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia as separasse novamente. De qualquer forma, é o melhor e mais bem-sucedido casamento da família. (Polesso, 2015, P.111).

Pode-se concluir que, dos relatos que formam o *corpus* da dissertação, “As tias” possui o final mais feliz, visto que as protagonistas não apenas vivem juntas, como são

aceites pela família e pela sociedade, e ao mesmo tempo, obtêm um reconhecimento jurídico.

Como vimos, os referidos relatos sobre a sexualidade da velhice heterossexual focalizam-se no erotismo e no relacionamento sexual, entrelaçando a angústia e o temor face ao envelhecimento, a solidão, a repressão sexual oriunda dos preconceitos contra as mulheres e os idosos. Diferentemente, os contos lésbicos de Polesso prestam mais atenção a outras vertentes da sexualidade, salientando o teor dos sentimentos amorosos e as expressões do amor das idosas lésbicas – a companhia, o entendimento mútuo, o cuidado, a saudade ou o prazer de estarem juntas. Tudo se apresenta de uma forma subtil, por causa do ambiente hostil à homossexualidade, bem como do medo e da preocupação da revelação da identidade lésbica.

CONCLUSÃO

A literatura tem sido um importante instrumento para refletir a realidade, assim como para estimular os sentimentos e os pensamentos dos leitores sobre as questões sociais ou os tópicos que os escritores propõem. Neste sentido, tal como Maria da Glória de Castro aponta, historicamente, a narrativa brasileira manifesta uma das ordens da sociedade do Brasil, caracterizando-se como predominantemente falocêntrica (Castro, 2008, p. 66). Na perspectiva da investigadora, no cânone literário brasileiro, a voz feminina é ignorada até ao final do século XIX.

Essa invisibilidade não se revela apenas na escassez de escritoras e na dificuldade de suas obras serem lidas e aceitas, mas também no facto de, no espaço literário, a mulher ser representada, principalmente, através do discurso masculino, da vasta quantidade de textos sobre o sexo feminino e da grande galeria de personagens femininos criados por homens. A literatura lésbica, da mesma maneira, foi historicamente um monopólio masculino. Na ótica masculina, ou voyeurística, ou misógina, ou simplesmente distante da vivência real das lésbicas, as personagens lésbicas criadas pelos escritores são geralmente negativas: são vulgarizadas, anuladas, animalizadas ou estereotipadas (Defilippo, 2016, pp.278-280), como referido no capítulo introdutório.

Ao longo da história, falar da sexualidade da mulher é considerado um tabu. Como a Dr^a. Maria da Paz Pereira Manhães aponta, para a mulher, é muito mais fácil falar sobre as grandes guerras e sobre a fome que assola o mundo do que falar da sua própria sexualidade (Manhães, 1977). Entretanto, revendo os capítulos analisados anteriormente, compreende-se que desde os meados do século XX, as escritoras começam a ter protagonismo na literatura lésbica brasileira. Quando falamos da temática lésbica no campo literário contemporâneo, Cassandra Rios, Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector, Myriam Campello, Fátima Mesquita ou Natalia Borges Polesso, entre outras, são nomes de que todos se recordam. As autoras, através da criação de figuras femininas e de uma escrita sobre sexualidade e lesbianidade, passam a ser sujeito agente e enunciador da sua própria fala, afirmando a existência e a identidade feminina.

Quando consideramos o controle social exercido sobre o corpo feminino,

percebemos que, por meio do discurso literário, a mulher encontra meios de dizer sobre a sexualidade e sobre desejo feminino como afirmação de sua identidade. (Castro, 2008, p. 60).

Mesmo que, nos primeiros tempos, as histórias lésbicas de autoria feminina tivessem, geralmente, desfechos trágicos, a exemplo de *The well of loneliness* (1928), de Radclyffe Hall, e a maioria das obras de Cassandra Rios, a escrita feminina de temática lésbica ainda viabiliza a visibilidade da vivência lesbo-afetiva e sensibiliza a possibilidade de amor entre mulheres, dando suporte à comunidade lésbica das primeiras décadas do século XX.

Falando da configuração das personagens lésbicas e dos finais infelizes ou felizes, podemos acompanhar uma evolução positiva, tanto na escrita masculina quanto na escrita feminina, como evidencia a análise do nosso *corpus* e de outras obras envolvidas neste trabalho.

A escrita sobre a afetividade lésbica apresenta-se, inicialmente, de um modo ambíguo e, posteriormente, explícito – passando da amizade ambígua entre D. Benedita e D. Maria dos Anjos e o cross-dressing de Izidora em *As mulheres de mantilha* (1870), para a descrição explícita e detalhada do desejo lésbico e até de uma cena sexual em “História de gente alegre” (1910) e “O corpo” (1974). Outra tendência verificada é que as personagens evoluem de demonizadas, animalizadas, masculinizadas e oprimidas a elegantes, independentes espiritual e economicamente, empreendedoras e com coragem, abrangendo gradualmente a ficção sobre o lesbianismo lésbicas de diferentes idades, identidades sociais e profissões, como podemos enxergar em “História de gente alegre” (1910) e “Família” (1997). Para além disso, cada vez mais histórias terminam com finais felizes, avançando da morte, a loucura, o abandono ou a punição presentes nos primeiros textos para o reconhecimento e vivência conjunta e feliz, materializada, por exemplo, nos contos “Família” e “As tias” (2015). Ainda é possível notar uma terceira tendência – a construção de personagens e as suas condições de vida são cada vez mais próximas das condições reais dos leitores. Para perceber isso, podemos lembrar as personagens organizadas numa linha temporal: Elsa e Elisa, situadas no ambiente prostibular, irmã Cibele e a menina, habitantes do convento, Carmem e Beatriz, a conviver numa família bígama ou as mulheres profissionais, Dora e Eunice, e as raparigas Joana e Taís, que frequentam a faculdade. Neste sentido,

Mário César Lugarinho (2008), em artigo no qual discute o surgimento da história da literatura de temática homoerótica no Brasil, percebe, com base numa

discussão já postulada pelo crítico português Eduardo Pitta (2003), dois modos de o sujeito “homossexual” ser abordado na literatura de ficção: a representação e a subjetivação. Através do primeiro, escritores criavam personagens à sua maneira, sem considerar aspectos relacionados à vida dos sujeitos representados; na perspectiva do segundo modo, principalmente a partir da década de 1980, percebe-se a construção de personagens marcadas por uma subjetividade, mais próximas das reais condições de existência dos leitores, fato que provoca, no leitor, uma maior proximidade dele com o texto através da verossimilhança, entre fatos narrados e o mundo vivido. (Fernandes, 2012, p. 190).

Reverendo o nosso estudo, que tem como ponto de partida o silenciamento da literatura lésbica brasileira e da autoria feminina desta temática ao longo do tempo, observa-se que as vozes femininas aumentam e predominam gradualmente, a subjetividade da personagem lésbica torna-se cada vez mais diversificada, e a representação da temática lésbica também é representada de modo mais delicado e profundo – as obras não falam apenas da relação amorosa e dos encontros sexuais, mas também da consciência da sexualidade (através, por exemplo, da autodescoberta e a autoaceitação), da independência feminina, das relações familiares, dos direitos de casamento ou da sexualidade na infância e na velhice. Quando pomos em foco a literatura lésbica brasileira, descobrimos que, neste cânone, a abordagem da homossexualidade na infância e na velhice ainda é uma lacuna. Considero a coletânea de contos *Amoras* (2016) de Natalia Borges Polesso como um dos trabalhos literários mais interessantes e profundos sobre a temática lésbica do século XXI, visto que a obra não só apresenta uma gigantesca expressão da subjetividade lésbica na contemporaneidade, mas presta atenção às diferentes fases etárias da vida das lésbicas, sobretudo a infância, a adolescência e a velhice.

Ao longo do tempo, a abordagem da sexualidade na infância e na velhice não é escassa apenas na literatura brasileira, como também na investigação científica. O silenciamento das vozes infantis e idosas na literatura lésbica/homossexual, não só faz parte da invisibilidade da feminilidade e do lesbianismo, como resulta dos estereótipos associados à idade. Estes dois grupos são considerados como assexuados. Além disso, seja na sociedade, seja na família, eles são novos ou velhos demais para participar nas atividades civis e adultas e assumir responsabilidades. Portanto, em muitos assuntos, as crianças e os idosos ocupam um lugar marginalizado e insignificante, especialmente perante questões como a sexualidade e a homossexualidade. Mesmo na comunidade

LGBT, a terceira idade é um grupo ignorado.

Hoje, no século XXI, publicam-se muitos artigos acadêmicos sobre o envelhecimento das pessoas LGBT nos campos psicológico, sociológico ou médico. Na esfera literária, porém, a temática do envelhecimento homossexual continua a ser uma lacuna. Quanto à sexualidade das crianças, no campo de literatura infantojuvenil do Brasil, florescem as produções originais ou traduzidas que abordam a expressão de gênero, a orientação sexual e a diversidade da unidade familiar. Essas obras não pertencem, rigorosamente, à literatura lésbica, no entanto, com a sensibilização da diversidade de sexo/gênero nos primeiros anos de um indivíduo, essas obras tornam-se uma referência com qual as crianças pensam e exploram a sua sexualidade, bem como uma força para construir uma sociedade mais tolerante para a comunidade LGBT, abrindo mais espaço para o seu discurso.

Portanto, para a produção literária da temática lésbica neste século, a homossexualidade das crianças e dos idosos se calhar pode ser uma inspiração. Por um lado, as obras sobre a lesbianidade na infância que têm como alvo os adultos como *Amora* ainda fazem falta. Por outro lado, as narrativas que tocam no tema da sexualidade/homossexualidade na velhice são uma lacuna ainda maior. A abordagem literária deste tema dará maior visibilidade às condições reais de vivência e às dificuldades dos idosos homossexuais, chamando mais a atenção para o envelhecimento do grupo LGBT e promovendo mais investigações científicas relevantes e mais projetos sociais de assistência.

REFERÊNCIAS

- Abreu, C. F. (1982). *Morangos morfados*. Rio de Janeiro: Brasiliense.
- Abreu, C. F. (2007). *Limite branco*. Rio de Janeiro: Agir.
- Albuquerque, A. L. D. P. (1985). A versatilidade temática em Moreira Campos. *Revista de Letras*, 8(1), 151–165. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/9429>
- Alencar, R. S. D., Alencar, F. S. D., & Silva, P. S. (2014). Desafios para viver a sexualidade. *Memorialidades*, 9(21), 9-27. <http://periodicos.uesc.br/index.php/memorialidades/article/view/624>
- Amado, J. (2000). *Capitães da areia*. Rio de Janeiro: Record.
- Andrade, R. D. (2019). Conhecendo as práticas sexuais de adolescentes alunos de escolas públicas em município de Minas Gerais. *Revista Atenas Higeia*, 1(2), 46–53. <http://www.atenas.edu.br/revista/index.php/higeia/article/view/28>
- Antunes, C. D. O. (2019). *Movimentos de identidades marginais em Ciranda de pedra, de Lygia Fagundes Telles, e Todos nós adorávamos caubóis, de Carol Bensimon [Tese de Doutorado]*. Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil. <https://repositorio.ufsm.br/handle/1/20736>
- Arêas, V. (2005). *Clarice Lispector com a ponta dos dedos*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Assis, M. D. (1906). *Relíquias de casa velha*. Rio de Janeiro: H. Garnier, Livreiro-Editor.
- Assis, M. D. (1955). *Papeis avulsos*. Rio De Janeiro: Gráfica Editora Brasileira Ltda.
- Assis, M. D. (2000). *Dom Casmurro*. Bibliotex: Barcelona.
- Assis, M. D. (2007). Pílades e Orestes. In L. Ruffato (Ed.), *Entre nós* (pp. 23–35). Rio de Janeiro: Língua Geral.
- Azevedo, S. D. (1984). Moreira Campos e a arte do conto. *Revista de Letras*, 7(1/2). <http://www.periodicos.ufc.br/revletras/article/view/19438>
- Baudelaire, C. (1985). *As Flores do Mal*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Beauvoir, S. D. (2018). *A velhice*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Bentham, J. (2011). *The Panopticon writings*. Londres: Verso.
- Boutignon, B. (2010). *Tango tem dois papais* (F. Weintraub, Trans.). São Paulo: Edições.
- Brígido, E. (2013). Michel Foucault: uma análise do poder. *Revista de Direito*

Econômico e Socioambiental, 4(1), 56–75.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6172849>

Brito, A. M. D., Castilho, E. A. D., & Szwarcwald, C. L. (2001). AIDS e infecção pelo HIV no Brasil: uma epidemia multifacetada. *Revista da Sociedade Brasileira de Medicina Tropical*, 34(2), 207–217.
<https://www.scielo.br/j/rsbmt/a/zBSKHBDyfvfz7cLQp7fsSBg/?lang=pt> doi: 10.1590/s0037-86822001000200010

Brito, B. (2011). *Flor e Rosa: uma história de amor entre iguais*. Belo Horizonte: Mazza Edições.

Bruschini, C., & Lombardi, M. R. (2016). O trabalho da mulher brasileira nos primeiros anos da década de noventa. *Anais*, 483–516.
<http://www.abep.org.br/~abeporgb/publicacoes/index.php/anais/article/viewFile/722/700>

Cabral, J. R. (2015). Imorais e subversivos: censura a LGBTs durante a ditadura militar no Brasil. *Revista Periódicus*, 1(4), 127.
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/15428> doi: 10.9771/peri.v1i4.15428

Câmara, Y. R., & Câmara, Y. M. R. (2019). Os dissabores amordaçados da velhice em Lygia Fagundes Telles e Clarice Lispector. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 56. <https://doi.org/10.1590/2316-40185611>

Campello, M. (2007). A mulher de ouro. In L. Ruffato (Ed.), *Entre nós* (pp. 193–198). Rio de Janeiro: Língua Geral.

Campos, M. (2007). Irmã Cibele e a menina. In L. Ruffato (Ed.), *Entre nós* (pp. 97–103). Rio de Janeiro: Língua Geral.

Canciani, P. M. C. (2017). *Sapatão é resistência! (in)visibilidade lésbica, identidade... E os direitos humanos? [Dissertação de Mestrado]*. Universidade Regional do Noroeste do Estado do Rio Grande do Sul – UNIJUI, Ijuí, RS, Brasil.
<https://bibliodigital.unijui.edu.br:8443/xmlui/handle/123456789/6278>

Capelozi, L. D. C. (2016). *Homem, chefe de família, dilacerado em O casamento, de Nelson Rodrigues [Dissertação de Mestrado]*. Universidade Federal de Uberlândia, Minas Gerais, MG, Brasil.
<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16521>

Castro, M. G. (2008). O interdito no ideal de nação: a lesbiana existe para a literatura brasileira?. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 32, 57–67.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4845915>

Chauí, M. D. S. (1984). *Repressão sexual: essa nossa (des)conhecida*. São Paulo: Brasiliense.

Corrêa, A. P. (2006). *Pedagogias do desejo: erotismo, violência e construção da sexualidade feminina [Dissertação de Mestrado]*. Universidade de Brasília, Brasília, BSB, Brasil. <https://repositorio.unb.br/handle/10482/3405>

Costa, V. (2020). O menino do Gouveia a história real que inspirou o primeiro conto homoerótico brasileiro de 1914. *Projeto História: Revista Do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*, 69, 419–457. <https://doi.org/10.23925/2176-2767.2020v69p419-457>

Costigan, L. H. (1992). Literatura e ditadura: aspectos da ficção brasileira pós-64 em alguns dos escritos de Lygia Fagundes Telles e de Nélide Piñón. *Hispanic Journal*, 13(1), 141–151. <http://www.jstor.org/stable/44287181>

Dalcastagnè, R. (2007). Imagens da mulher na narrativa brasileira. *O Eixo e a Roda: Revista de Literatura Brasileira*, 15, 127–135. http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/3267

Defilippo, J. G. (2016). Cíntia Moscovich e Carol Bensimon: a personagem homossexual feminina na literatura brasileira contemporânea. *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, 49, 275–287. <https://doi.org/10.1590/2316-40184914>

Demarchi, C., Moser, C. A. W., & Truccolo, L. S. (2021). Bigamia, a letra morta da lei no ordenamento jurídico penal brasileiro. *Ponto de Vista Jurídico*, 10(2), 1–14. <https://periodicos.uniarp.edu.br/index.php/juridico/article/view/2770/1353>

Facchini, R. (2003). Movimento homossexual no Brasil: recompondo um histórico. *Cadernos AEL*, 10(18/19). <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2510>

Facchini, R., & França, I. L. (2009). Sexualidad, Salud y Sociedad – *Revista Latinoamericana*, 3, 54-81. <https://www.redalyc.org/pdf/2933/293322974004.pdf>

Facchini, R., & Simões, J. A. (2008). *Na trilha do arco-íris: do movimento homossexual ao LGBT*. Fundação Perseu Abramo.

Facco, L. (2004). *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea*. São Paulo: GLS.

Fanini, A. M. R. (2003). *Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo: aventuras periféricas [Tese De Doutorado]*. Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.

<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/84646>

Fernandes, C. E. A. (2012). Configurações do desejo homoerótico na contística brasileira do século XX [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual da Paraíba, Campina Grande, PB, Brasil. <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/2588>

Ferraz, S. C. (1999). *Preciso te ver*. São Paulo: Brasiliense.

Ferreiro-Pinto, C. (1999). O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. *Revista Iberoamericana*, 65(187), 405–421. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/6082/6258>

Figari, C. (2007). @s “outr@s” cariocas: interpelações, experiências e identidades homoeróticas no Rio de Janeiro: séculos XVII ao XX. Belo Horizonte: Editora UFMG.

Filha, C. X. (2015). Sexualidade e identidade de gênero na infância. *Diversidade e Educação*, 3(6), 14–21. <https://periodicos.furg.br/divedu/article/view/6375>

Fonseca, R. (1999). *Histórias de amor*. Porto: Campo das Letras.

Foster, J. H. (1956). *Sex Variant Women in Literature*. New York: Vantage Press.

Foucault, M. (2004). *Vigiar e punir: nascimento da prisão*. Petropolis: Vozes.

Foucault, M. (2017). *História da sexualidade: a vontade de saber*. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra.

Franco, A. (2014). Pela sobrevivência da narrativa: a dificuldade do ato de narrar em “Os sobreviventes”, de Caio Fernando Abreu. *Opiniões*, 3(4-5), 58–68. <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/114874>. doi: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2014.114874

Freud, S. (1969). *Obras completas (Vol. 7)*. Rio de Janeiro: Imago.

Freyre, G. (1964). *Dona Sinhá e o filho padre*. Rio de Janeiro: Ediouro.

Gama, J. B. F. (1977). *Memórias históricas da Província de Pernambuco*. Recife: Arquivo Público Estadual.

Gastão Cruls. (1951). *Contos reunidos*. Rio de Janeiro: José Olympio.

Gimenez, M. Q. (2015). Movimento LGBT, a memória de um espaço-tempo humano. *Temporalidades*, 7(2), 346–367. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/temporalidades/article/view/5632>

Ginzburg, J. (2005). Exílio, memória e história: notas sobre “Lixo e purpurina” e “Os sobreviventes” de Caio Fernando Abreu. *Literatura e Sociedade*, 10(8). <https://www.revistas.usp.br/ls/article/download/19617/21681>

Gomes, C. D. M. (2017, July). *Corpos falantes: a teoria do gênero como*

performatividade na perspectiva decolonial. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress (Anais Eletrônicos), Florianópolis, SC, Brasil. https://www.academia.edu/download/54259493/CORPOS_FALANTES__a_teorias_do_genero_como_performatividade_na_perspectiva_decolonial.pdf

Gonçalves, R. C., Faleiro, J. H., & Malafaia, G. (2013). Educação sexual no contexto familiar e escolar: impasses e desafios. *Holos*, 59, 251–263. <https://www.redalyc.org/pdf/4815/481548607021.pdf>

Hall, R. (2018). *The well of loneliness*. New York: Blue Ribbon Books.

Halperin, D. M. (2002). *How to do the history of homosexuality*. Chicago: University of Chicago Press.

Ismério, C. (2012). Construções e representações do universo feminino (1920-1945). *Historiæ*, 3(2), 163–183. <https://periodicos.furg.br/hist/article/view/2987>

Junior, J. G. (2017, July). “Frescos” e “Bagaxas”: apontamentos acerca do discurso médico sobre a homossexualidade e a prostituição masculina no Rio de Janeiro entre 1900 e 1930. XXIX Simpósio Nacional de História, Brasília, BSB, Brasil. [https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502217480_ARQUIVO_JOAOGO_MES_frescosebagaxas\(anpuh2017\).pdf](https://www.snh2017.anpuh.org/resources/anais/54/1502217480_ARQUIVO_JOAOGO_MES_frescosebagaxas(anpuh2017).pdf)

Leal, V. M. V. (2008). Campo Literário e Identidades de Gênero: diálogos (im)possíveis entre Editora Malagueta e Elvira Vigna. *Revista Iberic@ L–Revue d’Etudes Ibériques et Ibéro-Americaines*, 37–50. <https://iberical.sorbonne-universite.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-05.pdf>

Leite, M. (2010). *Olivia tem dois papais*. São Paulo: Companhia das Letrinhas.

Lessa, P. (2007). O feminismo-lesbiano em Monique Wittig. *Revista Ártemis*, 7, 93–100. <https://we.riseup.net/assets/254360/O+feminismo-lesbiano+em+Monique+Wittig.pdf>

Lima, M. I. D. C. (2009). *Cassandra, rios de lágrimas: uma leitura crítica dos inter(ditos)* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/93291>

Lispector, C. (1998). *A via crucis do corpo*. Rio de Janeiro: Rocco.

Lopes, D. (2002). *O homem que amava rapazes e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Loureiro, D. G., & Santos, R. C. Z. (2010). O prazer e o sofrimento nas personagens femininas do conto *O Corpo*, de Clarice Lispector. *REVELL: Revista de Estudos Literários da UEMS*, 1(1), 27–36.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5915410>

Manhães, M. D. P. P. (1977). *Psicologia da mulher e outros trabalhos*. Rio de Janeiro: Livraria Atheneu.

Manini, D. (1996). A crítica feminista à modernidade e o projeto feminista no Brasil dos anos 70 e 80. *Cadernos AEL*, 3/4, 45–67. <https://ojs.ifch.unicamp.br/index.php/ael/article/view/2613>

Matos, G. (1969). *Obras Completas* (Ed. de James Amado). Salvador: Janaina.

Melo, C. T. D. (2021). *O devir lésbico na literatura brasileira: entre a tradição e a ruptura* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, PB, Brasil. <http://tede.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/tede/3723>

Mendes, W. G., & Silva, C. M. F. P. da. (2020). Homicídios da população de lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais ou transgêneros (LGBT) no Brasil: uma análise espacial. *Ciência & Saúde Coletiva*, 25(5), 1709–1722. <https://doi.org/10.1590/1413-81232020255.33672019>

Miccilis, L., & Daniel, H. (1983). *Jacarés e lobisomens*. Rio de Janeiro: Achiamé-socii.

Miller, M. (2006). *Historical dictionary of lesbian literature* (Vol. 8). Maryland: Scarecrow Press. <https://www.scribd.com/doc/243458036/Historical-Dictionary-of-Lesbian-Literature-pdf>

Molina, L. P. P. (2011). A homossexualidade e a historiografia e trajetória do movimento homossexual. *Antíteses*, 4(8), 931–944. <https://www.redalyc.org/pdf/1933/193321417022.pdf>

Mott, L. (1987). *O lesbianismo no Brasil*. Porto Alegre: Mercado Aberto.

Mott, L. (2006). Homo-afetividade e direitos humanos. *Revista Estudos Feministas*, 14(2), 509–521. <https://doi.org/10.1590/s0104-026x2006000200011>

Mott, L. (2021). Sodomia Faeminarum: a Inquisição e a alforria do lesbianismo no mundo português, 1646. *Politeia - História E Sociedade*, 20(1), 45–66. <https://doi.org/10.22481/politeia.v20i1.8999>

Nascimento, D. D. S. (2018). Corpos monetarizados & intercambialidades homoeróticas. *Revista Língua & Literatura*, 35(20), 1–16. <http://www.revistas.fw.uri.br/index.php/revistalinguaeliteratura/article/view/2786>

Nunes, E. (1986). Crise econômica e movimentos urbanos no Brasil. *Seminário de Estudos Latino-Americanos*, 7, Porto Alegre, RS, Brasil.

Nunes, V. M. D. F. (2022). Representações sociais da sexualidade por mulheres

idosas de uma universidade aberta à maturidade. *Psicologia Social: por uma Ciência comprometida com a transformação social*, X, 105–115.
<https://downloads.editoracientifica.com.br/articles/220809798.pdf>

Oliva, O. P. (2017). Amizade masculina e homoerotismo em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis. *Machado de Assis Em Linha*, 10(22), 74–93.
<https://doi.org/10.1590/1983-6821201710226>

Oliveira, A. L. M. D (2011). Representações da mulher na poesia de Gregório de Matos. XIV Seminário Nacional – V Seminário Internacional Mulher e Literatura, Brasília, BSB. <https://docplayer.com.br/19246799-Representacoes-da-mulher-na-poesia-de-gregorio-de-matos.html>.

Oliveira, A. S. F. D. (2021). Tabu, violência e opressão: vida de mulher em *As meninas* de Lygia Fagundes Telles [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, RN, Brasil.
<https://repositorio.ufrn.br/handle/123456789/44784>

Oliveira, L. F. (2017). Quem tem medo de sapatão? Resistência lésbica à Ditadura Militar (1964-1985). *Revista Periódicus*, 1(7), 06-19.
<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21694>

Paim, M. S. (2014). A noite tem mais luzes: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios [Dissertação de Mestrado]. Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, BA, Brasil.
<https://repositorio.ufu.br/handle/123456789/16521>

Pena, W. (2007). *Por quem me apaixonei?* Lisboa: Associação ILGA Portugal.

Perrot, M., & Duby, G. (1991). *História das mulheres no ocidente: o século XIX* (Vol. 4). São Paulo: Ebradil.

Polesso, N. B. (2015). *Amora*. Porto Alegre: Não Editora.

Polesso, N. B. (2020). A vontade de narrar: estratégias de reparação para infâncias queer. *Revista Brasileira de Estudos da Homocultura*, 3(9), 138–153.
<https://doi.org/10.31560/2595-3206.2020.9.10390>

Pompéia, R. (2010). *O Ateneu*. Rio de Janeiro: BestBolso.

Queiroz, M. B. de. (2018). Escritas e escritoras: modos de narrar a si mesmo no séc. XXI. *Estudos Linguísticos e Literários*, 59, 100–108.
<https://periodicos.ufba.br/index.php/estudos/article/view/28860>. doi: 10.9771/ell.v0i59.28860

Quinalha, R. H. (2017). *Contra a moral e os bons costumes: a política sexual da*

ditadura brasileira (1964-1988) [Tese de Doutorado]. Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/101/101131/tde-20062017-182552/en.php>

Rago, L. M. (1993). Imagens da prostituição na Belle Epoque paulistana. *Cadernos Pagu*, 1, 31–44. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/1679>

Rago, L. M. (1998). Descobrimo historicamente o gênero. *Cadernos Pagu*, 11, 89–98. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634465>

Ramos, A. D. J. A., & Oliveira, R. D. S. (2021). Representações da sexualidade na velhice LGBTQIA+. *Revista Práticas de Linguagem*, 11(1). <https://periodicos.ufjf.br/index.php/praticasdelinguagem/article/view/37002>

Ribeiro, A. S. (2008). João do Rio e Olavo Bilac cronistas: duas visões da Belle Époque carioca [Dissertação de Mestrado]. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, RJ, Brasil. <http://www.bdt.d.uerj.br/handle/1/6472>

Rich, A. (2010). Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. *Bagoas - Estudos Gays: Gêneros e Sexualidades*, 4(05). <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/0>

Rio, J. D. (2007). História de gente alegre. In L. Ruffato (Ed.), *Entre nós* (pp. 37–47). Rio de Janeiro: Língua Geral.

Santagada, S. (1990). A situação social do Brasil nos anos 80. *Indicadores Econômicos FEE*, 17(4), 121–143. <http://200.198.145.164/index.php/indicadores/article/download/179/389>

Santos, A. C. (2006). Estudos queer: Identidades, contextos e ação colectiva. *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 76, 03-15. <https://journals.openedition.org/rccs/813>. doi: 10.4000/rccs.813

Santos, C. G. D., & Cruz Inácio, E. da. (2017, July). A bruta flor do querer: Amor, performance e heteronormatividade na afetividade lésbica. Seminário Internacional Fazendo Gênero 11 & 13th Women's Worlds Congress, Florianópolis, SC, Brasil. http://Www.en.wwc2017.Eventos.dype.com.br/Resources/Anais/1498785683_ARQUIVO_ABrutaFlordoQuererClaudianaGois13MundodeMulheres.pdf.

Santos, C. G. dos. (2018). A emergência lésbica em Clarice Lispector. *Revista Criação & Crítica*, 20, 89–107. <https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i20p89-107>

Santos, J. R. (2008). Listening to silence: forbidden fruits in Clarice Lispector's

“The body.” In M. A. Magid (Ed.), *You are what you eat: literary probes into the palate* (pp. 98–114). Newcastle: Cambridge Scholar Publish.

Santos, M. R. D., & Lima, M. E. O. (2012). Processos de desumanização dos ciganos em Sergipe. *Clínica & Cultura*, 1(1), 83–95. <https://ri.ufs.br/handle/riufs/7056>

Sarti, C. A. (2001). Feminismo e contexto: lições do caso brasileiro. *Cadernos Pagu*, 16, 31–48. <https://www.scielo.br/j/ln/a/hgB7hjS9MyNv33VxZbF7nfr/?lang=pt>

Santos, R. C. D. (2021). Subversão e ruptura em amora, de Natália Borges Polesso. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 12 (Anais Eletrônicos)*, Florianópolis, SC, Brasil. https://www.fg2021.eventos.dype.com.br/resources/anais/8/fg2020/1611925975_ARQUIVO_2e30d8de0fff52ab0826b6d2d2573d97.pdf

Silva, A. D. S. X. (2020). *O demônio da sexualidade: perversão, desvio e medicalização em Eudemônia e A volúpia do pecado*, de Cassandra Rios [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Goiás, Catalão, GO, Brasil. <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/10937>

Silva, A. M. da, & Silva, V. M. B. da (2011). Perdidos dentro da noite: literatura e homoerotismo em João do Rio. *Revista E-Scrita: Revista do Curso de Letras da UNIABEU*, 2(6), 100–112. https://www.academia.edu/download/61227929/Artigo_de_Alexander_Meireles_da_Silva__Veridiana_Mazon_E-Scrita20191115-101480-1t6qkf8.pdf

Silva, E. S. D. (2021). *Elas não morrem no final: uma análise dos finais (in) felizes na literatura com protagonismo lésbico* [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, SC, Brasil. <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/227271>

Silva, J. W. D. (2018). *Pilades e Orestes: o homoerotismo sob o veu da amizade romantica* [Dissertação de Licenciatura]. Universidade Estadual da Paraíba, Paraíba, PB, Brasil. <https://dspace.bc.uepb.edu.br/jspui/handle/123456789/17709>

Silveira, R. M. H., & Kaercher, G. E. (2013). Dois papais, duas mães: novas famílias na literatura infantil. *Educação & Realidade*, 4(38), 1191–1206. <https://www.scielo.br/j/edreal/a/48FpzxM5wBtHj5Cq8k3NpnP/abstract/?lang=pt>

Simões, J. A., & França, I. L. (2005). Do “gueto” ao mercado. *Homossexualismo Em São Paulo E Outros Escritos*, 309–336. <https://www.academia.edu/download/31080927/julio01.pdf>

Soares, A. P. (2020). *O bolero de Ravel: erotismo e morte em “O corpo”*, de

Clarice Lispector. Macabéa – Revista Eletrônica Do Netli, 9(3).
<http://periodicos.urca.br/ojs/index.php/MacREN/article/view/2392>. doi:
10.47295/mren.v9i3.2392

Soares, V. (1994). Movimento feminista paradigmas e desafios. *Estudos Feministas*, 11–24. <https://www.jstor.org/stable/24327157>

Sousa, B. T. D. (2014). Homoafetividade na infância na narrativa literária brasileira [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal do Ceará. Fortaleza, CE, Brasil. <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/8659>

Souza, F. R. P. D., & Pressotto, P. H. (2021). Ficção e vivência lésbica em três contos de Amora, de Natália Borges Polezzo. *Muiraquitã: Revista de Letras e Humanidades*, 9(2), 304–317. <https://periodicos.ufac.br/index.php/mui/article/download/5053/3434/18904>

Souza, R. R. (2011). A dificuldade de ser: uma leitura do corpo envelhecido no conto “Agda”, de Hilda Hilst. *Litterata: Revista Do Centro de Estudos Portugueses Hélio Simões*, 1(1), 161–190. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6132578>

Teixeiro, A. M. (2010). A obra literária de Hilda Hilst e a categoria do obsceno (Entre a convenção e a transgressão: o erótico-pornográfico, o social e o espiritual) [Dissertação de Doutorado]. Universidade da Coruña, Corunha, GL, Espanha. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/7341>

Telles, L. F. (2007). Uma branca sombra pálida. In L. Ruffato (Ed.), *Entre nós* (pp. 111–124). Rio do Janeiro: Língua Geral.

Telles, N. (1999). Um palacete todo seu. *Cadernos Pagu*, 12, 379–399. <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634937>

Telles, N. (2013). Paisagens de letras e palavras. *Anuário de Literatura*, 18(1414-5235), 49–70. <https://www.proquest.com/openview/779cec1ac7bec4fe09c9ff211cc6a76b/1?pq-origsite=gscholar&cbl=2034147>. doi:10.5007/2175-7917.2013v18nesp1p49

Trevisan, J. S. (2018). *Devassos no paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*. Rio De Janeiro: Objetiva.

Vargas, M. J. R. (1995). Os sentidos do silêncio: a linguagem do amor entre mulheres na literatura brasileira contemporânea [Dissertação de Mestrado]. Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, Brasil. <https://app.uff.br/riuff/handle/1/25566>

Vieira, A. F. (2020). Pornográficos ou perigosos?: subjetividades de gênero nos romances de Adelaide Carraro (1963-1985) [Tese de Doutorado]. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, SC, Brasil.
<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/216724>

Waki, F. (2021). Anotações sobre a violência e uma estética brutalista na literatura de Clarice Lispector. *Confluenze. Rivista Di Studi Iberoamericani*, 13(1), 452–477. <https://doi.org/10.6092/issn.2036-0967/13131>

World Health Organization (WHO). (2015). *Sexual Health, Human Rights and the Law*. Geneva: WHO.

Xenophon. (2008). *Banquete, apologia de Sócrates*. Coimbra: Centro de estudos Clássicos e Humanísticos.

Younger, J. (2005). *Sex in the ancient world from A to Z*. Abingdon: Routledge.