**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS CLÁSSICAS E VERNÁCULAS
ESTUDOS COMPARADOS DE LITERATURAS DE LÍNGUA PORTUGUESA**

CLAUDIANA GOIS DOS SANTOS

A Bruta Flor do Querer:

Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas

Versão Corrigida

São Paulo

2018

CLAUDIANA GOIS DOS SANTOS

Versão Corrigida	
De acordo,	Emerson Inácio
Data: 22/ 05/ 2018	

A Bruta Flor do Querer:

Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof. Dr. Emerson Inácio

São Paulo

2018

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

SS237b Santos, Claudiana Gois dos
A Bruta Flor do Querer: Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas / Claudiana Gois dos Santos ; orientador Emerson Inácio. - São Paulo, 2018.
170 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas. Área de concentração: Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa.

1. Literatura. 2. Estudos de Gênero. 3. Feminismo. 4. Escrita Lésbica. I. Inácio, Emerson, orient. II. Título.

Nome: SANTOS, Claudiana Gois dos

Título: **A Bruta Flor do Querer**: Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas.

Dissertação (Mestrado) apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

***Dedico todos os silenciosos minutos da
feitura deste trabalho***

À Literatura, mãos generosamente abertas.
Elmo, armadura, escudo e espada. Tinta da minha
pele, luz para minha alma.

À Adilma, mãos dadas às minhas.
Companheira das descobertas. Flor de Mandacaru.
Água fresca para minha sede sem fim.

Ao Bruno, mãos a quem ensinei autonomia e
leitura. Liberdade. Esperança de melhores dias.

À minha mãe e ao meu pai, à minha irmã,
mãos que me ergueram. Primeiras letras e cadernos.
Ar para meus pulmões, terra para meus pés. Lugar
para onde eu posso sempre voltar.

Às minhas amigas e amigos, mãos que me
seguram de perto e de longe. Palavras da minha voz.
Sorrisos dos meus lábios.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres feministas que, com força e teimosia, mudaram e mudam o destino de nós todas, diminuindo as distâncias e alargando os horizontes dos nossos sonhos. Às mulheres que amam outras mulheres, pelo embate diário que esta transgressão ainda significa. Resistência.

À minha família, primeiro lugar de ruptura dos papéis de gênero. Às lágrimas de meu pai (em memória), à força de minha mãe, à Carol. Ensino de laços sanguíneos. Ao Bruno, a quem passei meu mais precioso legado: o gosto pela leitura. Quem lê jamais está só.

Aos colegas do Orlando Mendes de Moraes, escola onde principiei as primeiras lições, e anos depois, voltei para ensinar. Aos amigos, também professores de outras paragens, Alessandro, Márcio, Dany e Angélica, vocês, cada um ao seu modo, me fizeram crer que essa empreitada era possível, desde as primeiras pontes até o contato que supera as ausências. Cinthia, Day e Diones, queridos, obrigada por tornarem mais doce a convivência docente, sobretudo neste ano de Fundamental. Aos meus alunos queridos, que, com a energia adolescente e abraços apertados deram ânimo para conciliar tantas jornadas ao ensino de Língua Portuguesa e que tanto me ouviram falar de Feminismo: Ana Laura, Gabriel, Mayla, Maria Eduarda e Maria Aparecida, Noemir, Orlando, Samária e Wanderson. Que seus caminhos continuem brilhantes. Sementes lançadas em terrenos bonitos.

Aos amigos a quem devo boa parte da preservação da minha sanidade e alegria, Sheila e Eliseu, Adonias e Shaiene, braços, ouvidos e ombros abertos e carinhosos, pela compreensão das minhas ausências e das minhas conversas monotematicamente acadêmicas e, principalmente, pela descontração necessária plena de risos de nossos encontros. Ao Ramon, espelho e exemplo acadêmico, tanta admiração! Toda vez que questiono a masculinidade e todas falhas históricas e culturais, lembro que você existe e tenho esperança. Compartilho com todos vocês meu Carnaval!

Aos valiosos presentes que a academia me trouxe, pelas mãos do Márcio que me abriu a porta: Emerson Inácio, Meu Orientador libérrimo, quanta força e talento! Exemplo de jornada. Obrigada por me aceitar tão crua e me conduzir nessa dança. Mário Lugarinho, obrigada por me trazer Cassandra e compartilhar o amor por Clarice, quantas descobertas! Professora Marlise Bridi, dedicação e gentileza, obrigada por tantos ensinamentos. Professora Ana Domingues, referência lésbica de talento e generosidade acadêmica.

Aos maravilhosos presentes que a academia me trouxe e que seguraram minha mão nas tardes de estudo. Companheirismo e cumplicidades acadêmicas, pelos olhos ombros e falas, nas horas em que apenas o café nos pode salvar: Adriane, doçura e bravura, obrigada pela presença do início ao fim desta jornada. Aline e Bruna, sororidade! Unidas somos mais fortes. Sinei e Luana, pela segura orientação de quem já passou pelas tempestades. O caminho foi mais suave com a presença de todos vocês.

À Adilma, em cada letra escrita, pelos cafés e leituras exaustivas, por viver comigo da alegria da inscrição à aflição dos prazos. A solidão da escrita é mais doce ao seu lado. Por discutir cada vírgula e acento, por dar voz à minha força até quando eu não a escutava mais, por me dar à mão, “dar a mão a alguém sempre foi o que esperei da alegria”. Sabemos quanto andar de mãos dadas é transgressivo. Continuemos. Tudo.

À minha teimosia. Sem ela nada disso estaria aqui. “Eu sou mais forte do que eu.”

*Nunca se esqueça que basta uma crise política,
econômica ou religiosa para que os
direitos das mulheres sejam questionados.
(Simone de Beauvoir, 1949)*

*Lésbica: Aquela que vive em uma cidade de
amantes, aquela que dirige primeiro o interesse às
amantes, aquela que sente um desejo violento por
suas amantes, aquela que “não vive no deserto”,
aquela que não está “perdida”.
(Monique Wittig e Sand Zeig, 1973)*

*Ninguém vai me dizer o que sentir,
eu vou cantar uma canção pra mim
(Legião Urbana, 1996)*

RESUMO

SANTOS, Claudiana Gois dos. **A Bruta Flor do Querer:** Amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas. 2018. 170 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

A literatura, instrumento de representação e questionamento dos comportamentos sociais, tanto pode induzir a discussão de papéis de gênero e sociais, como sugerir a adoção de ideias e condutas. A representação da afetividade de personagens lésbicas, em sua relativamente recente e modesta emergência na história da literatura, recebe o peso das delimitações femininas em face de um cânone falocêntrico. As características comportamentais impostas às subjetividades das mulheres, de tão largamente utilizadas, são naturalizadas nos e pelos discursos da cultura ocidental, tornando-se assim uma espécie de “manual de regulação” da performance amorosa. Tal normatização incide inclusive na representação de casais homoafetivos, o que muitas vezes reforça estereótipos num viés hierarquizante e heteronormativo de diferenciação e valorização sexista. Assim, o objetivo do presente trabalho é, por meio da Crítica Literária Feminista e dos Estudos de Gênero, sobretudo com base nas obras de Judith Butler, Michel Foucault, Adrienne Rich e Monique Wittig, estabelecer a comparação entre as personagens das obras *O Corpo*, de Clarice Lispector (1974), *Eu sou uma Lésbica*, de Cassandra Rios (1982) e *Azul é a Cor mais Quente*, de Julie Maroh (2013), para analisar a representação da afetividade lésbica e a incidência da heteronormatividade nestas personagens em ascensão na literatura das últimas décadas do século XX e início do século XXI. Para isso se faz necessário considerar as diferenças entre os três gêneros literários do *corpus* (conto, romance e novela gráfica) e seus respectivos suportes que apontam para uma popularização deste tipo de protagonismo, bem como sua recepção pela crítica e pelo público.

Palavras-chave: Literatura, Estudos de Gênero, Feminismo, Escrita Lésbica.

ABSTRACT

SANTOS, Claudiana Gois. **The Rough Flower of the Desire:** Love, performance and heteronormativity in the lesbian characters representation. 2018. 170 p. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

The literature, instrument of representation and inquiry to social behaviors, can induce the discussion about gender and social roles and also suggest the adoption of ideas and attitudes. The representation of lesbian character's affectivity, in its relatively recent and modest occurrence in the story of Literature, receives the importance of the feminine delimitations against the falogocentric canon. The behavioral characteristics imposed to the women's subjectivities are so widely applied that are also natural in the occidental culture speeches, becoming a kind of "regulation guide" of the loving performance. Such normativity still focuses on the representation of homoaffective relations, what many times reinforces stereotypes in a hierarchical and heteronormative tendency of sexist differentiation and valuation. So, the objective of this dissertation is to establish the differences among the characters from the texts *O Corpo*, by Clarice Lispector (1974), *Eu sou uma Lésbica*, by Cassandra Rios (1982) and *Azul é a Cor mais Quente*, by Julie Maroh (2013) to analyze the lesbian affectivity representation and the heteronormativity incidence in these rising characters in the literature of the last decades of the XX century and the beginning of the XXI century using as an theoretical apparatus the Feminist Literary Criticism and the Genre Studies above all based on Judith Butler, Michel Foucault, Adrienne Rich and Monique Wittig's works,. For this, it is necessary to take into consideration the differences among the three literary genres from the corpus and their respective supports which indicate a popularization of this type of protagonism, as well as its reception by critics and the public.

Keywords: Literature, Gender Studies, Feminism, Lesbian Writing

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO (OU EMBATE DE MÃOS E LÁBIOS, ESCRITAS E VOZES)	11
1 DA REPRESENTAÇÃO: A PERSONAGEM LÉSBICA NA LITERATURA	13
1.1 As Herdeiras Dos Amores De Safo	16
1.2 Sáficas na Literatura	19
2 DA ESCRITA: O CORPO E O AMOR ENTRE IGUAIS.....	39
2.1 Eu, que entendo o corpo e suas cruéis exigências	50
3 DA ENUNCIÇÃO: EU SOU UMA LÉSBICA.....	65
3.1 Censura, meu amor	69
3.2 Algo assim como um prazer agoniado	79
3.3 Uma definição oca como a vagina.....	87
4 DA VIVÊNCIA: MAIS QUENTE, AZUL	113
4.1 Às garotas que gostam de sorrir	119
4.2 Uma adolescência colorida de Azul	121
4.3 O amor que despertamos continua a seguir o seu caminho	126
4.4 A representação do corpo de amor ou A enunciação da lésbica mais azul	149
CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU O DESCANSO DOS CORPOS GOZANTES)	157
REFERÊNCIAS	159

INTRODUÇÃO (OU EMBATE DE MÃOS E LÁBIOS, ESCRITAS E VOZES)

A representação das diversidades sexuais é um fenômeno próspero em termos quantitativos e qualitativos na literatura nacional desde a segunda metade do século XX. Influenciada por movimentos sociais impactantes no Ocidente, o universo literário presenciou a progressiva mudança não só de personagens, mas de quem escrevia tais narrativas. O aumento de obras assinadas por autoras ocasionou a criação de personagens e enredos que rompem estereótipos. Lutando contra o destino falocêntrico que confinou a representação feminina por séculos em personagens de menor complexidade, a emergência da representação de lésbicas em enredos escritos por mulheres acontece em contiguidade a esta abertura do mundo das letras.

O presente trabalho parte deste fenômeno para analisar *O Corpo*, de Clarice Lispector (1974), *Eu sou uma Lésbica*, de Cassandra Rios (1982) e *Azul é a Cor mais Quente*, de Julie Maroh (2013), comparando estas três narrativas diversas entre si por suporte, gênero literário, estilo de narrativa e contexto histórico para pensar seus respectivos lugares e particularidades estruturais em relação ao cânone literário e demonstrar como as personagens lésbicas são representadas e como a heteronormatividade as afeta individualmente e em suas relações mais íntimas. Para tanto, o trabalho se apoia, principalmente, nas noções de performance de gênero, de Judith Butler, em *Problemas de Gênero* (2015) e no conceito de heteronormatividade compulsória, de Adrienne Rich (2010), em diálogo com Monique Wittig e Beatriz Briones, sobre o corpo da lésbica em *Las Lesbianas (no) Somos Mujeres* (BRIONES, 2013). Para realizar a análise da heteronormatividade e da performance na subjetividade destas protagonistas faz-se necessário observar como as personagens lésbicas foram invisibilizadas ao longo da história da literatura ocidental, majoritariamente escrita por homens, brancos, cristãos e heterossexuais, formadores do cânone literário, que por muito tempo dificultaram o acesso das mulheres à literatura, colaboraram para o apagamento e silenciamento das vozes lésbicas na escrita e na representação de personagens. Assim, o primeiro capítulo da dissertação evoca o embate de autoras e personagens lésbicas para abrir caminho na literatura.

O segundo capítulo é ocupado pelas protagonistas do conto *O Corpo*. Antes de tocar *O Corpo* de Clarice, foi necessário acompanhar a gênese de *A Via Crucis do Corpo*, desde a crítica falocêntrica que desdenhava das características da escrita clariceana de contos até o crescimento da importância social na obra da autora, com a representação de personagens que

transgridem os ditames de um cânone, geralmente, conservador. Após este percurso, a análise das protagonistas Carmem e Beatriz nos revela o florescimento de uma representatividade lésbica. Se ambas ainda não enunciam seu amor, juntas optam pela única saída possível para viverem seus afetos: a destruição da cultura falocêntrica, heteronormativa e dominadora dos corpos femininos. Para isso, a autora evoca simbolicamente a morte (nietzschiana) de Deus com um mariticídio. O fim da narrativa é aberto, como o destino das personagens cujo futuro pode estar na representação das lésbicas cassandrianas, anos mais tarde.

O terceiro capítulo da dissertação é o momento da voz finalmente enunciar: *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios (1982), traz personagens que já se dizem lésbicas, porém, não de forma simples, devido à sociedade conservadora da época. Este conservadorismo, a dupla moral e a censura da Ditadura Militar resvala na vida e na obra da escritora. Se Lispector, para escrever narrativas eróticas, quis usar pseudônimos, Rios foi forçada a esta estratégia diante da proibição de quase todas as suas obras. Publicado em um momento menos rígido da censura, *Eu sou uma lésbica* intensifica as características da escrita e da temática de Rios com uma protagonista que nega a patologização e os discursos negativos sobre homossexuais. Além disso, a narrativa retoma uma característica recorrente de enredos com personagens lésbicas: a divisão de pares binários formados por lésbicas de performance masculinizadas e lésbicas femininas. Esta divisão tende a reproduzir a heteronormatividade e os papéis de gênero, fomentando jogos hierarquizantes e de poder. Os jogos de poder são problematizados para além do enredo: a relação do cânone com a escrita de autoria feminina emerge na obra de Rios, para questionar a liberdade da mulher em escrever sobre sexo, além dos respectivos entraves da rotulação da obra como erótica ou pornográfica, evocados para pensar o local silenciado que Cassandra ocupa na Literatura Brasileira.

E, finalmente, para que este breve panorama da representação lésbica toque os lábios da contemporaneidade, há a análise de *Azul é a cor mais quente*, de Julie Maroh (2013). Esta obra transgride o cânone literário desde seu suporte: geralmente voltado à narrativas de menor densidade e voltada ao público infanto-juvenil, a novela gráfica surge como espécie de herdeira de uma tradição de personagens lésbicas, nas quais resvalam as mudanças sociais que impactam pessoas e personagens. Delicadamente equilibrada entre imagem e texto, a narrativa traz em seu corpo o amor entre duas jovens que já se enunciam lésbicas de modo mais tranquilo que as predecessoras clariceanas e de Rios, contudo, ainda sofrem com a sociedade conservadora, preconceituosa e heteronormativa. Essa heteronormatividade incide, inclusive, dentro dos relacionamentos das personagens lésbicas como resquício de uma cultura progressivamente combatida, mas ainda não eliminada.

1 DA REPRESENTAÇÃO: A PERSONAGEM LÉSBICA NA LITERATURA

*Onde queres revólver, sou coqueiro
 Onde queres dinheiro, sou paixão
 Onde queres descanso, sou desejo
 E onde sou só desejo, queres não
 E onde não queres nada, nada falta
 E onde voas bem alta, eu sou o chão
 E onde pisas o chão, minha alma salta
 E ganha liberdade na amplidão
 (CAETANO VELOSO, 1984)*

*Houve um tempo em que não era escrava, lembre-se dele.
 Andava sozinha, rias, banhava-se com o ventre ao ar.
 Você diz que perdeu todas recordações deste tempo, (...)
 Você diz que não há palavra para descrever esse tempo,
 que ele não existe. Mas lembra. Faz um esforço para lembrar.
 E se isso falhar, inventa.
 (MONIQUE WITTIG, 1971)*

A mulher, como personagem literária, teve sua subjetividade moldada pelo olhar de uma cultura muitas vezes misógina e estereotipada, delineada pelas letras majoritariamente masculinas da literatura ocidental. Se os estereótipos de gênero são comumente aplicados às personagens femininas nos textos literários, o que dizer das personagens lésbicas, categoria tantas vezes invisibilizada pela sociedade, dentro e fora do terreno artístico. Em boa parte da produção literária em que as protagonistas são homossexuais, percebe-se a tendência à sobreposição de preconceitos: tanto os que afetam às mulheres, de modo geral, quanto os especificamente dirigidos às lésbicas, sobretudo sobre sua vivência erótico-afetiva que se opõe ao esperado das mulheres. Na literatura, essas personagens, amantes de outras mulheres, das quais se esperaria submissão, levantam o desejo transgressivo: de quem se esperaria o fetiche vem a ruptura da ordem falocêntrica do desejo e a criação de outras formas de experimentar tesão e afeto, como insurgentes flores brutas desviantes.

Poucas vezes na literatura canônica as protagonistas (majoritariamente heterossexuais) destoaram do modelo de mulheres submissas, frágeis, minimamente intelectualizadas, vaidosas, delicadas ou em busca da grande (e possivelmente, única) realização de suas vidas: encontrar e/ou manter um grande amor. No artigo “Dez anos de literatura feminina”, Luiza Lobo introduz a discussão deste estereótipo por meio de duas personagens de Tchêkhov:

(...) Tchêkhov escreveu “A querida” (1898), conto no qual a personagem feminina Olenka só conseguia ser feliz se vivesse ao lado de alguém
 (...)Noutro de seus contos, “Três Anos” (1895), Polina Nilolaevna Rasudina,

feminista *avant la lettre*, viveu sozinha e se sustentou por longos anos, até que sucumbiu a um casamento sem amor. (LOBO, 1985, p.107)

As duas personagens são exemplo do molde tradicional utilizado para criação das protagonistas femininas, que, independentemente de uma trajetória anterior, com mais ou menos realizações individuais, acabam por seguir um caminho “adequado” socialmente para seu gênero. Um dos raros casos de protagonista que questiona o padrão estabelecido de mulher do século XIX está em *O papel de Parede Amarelo*, publicado em 1892 por Charlotte Perkins Gilman. Envolta em um tratamento médico aplicado pelo próprio marido, ela questiona sutil e ironicamente o “papel” da mulher em situação doméstica. Durante toda narrativa esta mulher é expressamente proibida de “pensar” sua condição feminina ou escrever sobre esse tema. Neste contexto, muito próximo ao relato biográfico, Gilman indaga a coerção sofrida pelas mulheres para se encaixar aos estreitos padrões constantemente exigidos por meio das figuras do marido, do irmão, do médico e da cunhada. Poucas décadas após a publicação de *O papel de parede amarelo*, em 1928, Virgínia Woolf publica *Um Teto Todo Seu*, em que discorre acerca do papel das mulheres na escrita literária e de como a mulher enquanto personagem é representada:

Todas essas relações entre mulheres, pensei, recordando rapidamente a esplêndida galeria de personagens femininas, são simples demais. (...) quase sem exceção, elas são mostradas em suas relações com os homens. Era estranho pensar que todas as grandes mulheres da ficção, até a época de Jane Austen, eram não apenas vistas pelo outro sexo, como também vistas somente em relação ao outro sexo. E que parcela mínima da vida de uma mulher é isso! (WOOLF, 1991, p. 102)

Ainda, de acordo com a autora, essa seria a explicação para:

(...) a natureza peculiar das mulheres na ficção, os extremos surpreendentes de sua beleza e horror, a alternância entre bondade celestial e depravação demoníaca — pois é assim que um amante a veria à medida que seu amor crescesse ou diminuísse, (...) tudo isso, é claro, teve de ser deixado de fora, e assim o esplêndido retrato da mulher fictícia é excessivamente simples e demasiadamente monótono. (WOOLF, 1991, p. 102)

Woolf, nas duas citações anteriores, denuncia a escassez de modelos outros de mulheres nos romances, que não fossem em relação aos seus pares masculinos. A autora analisa a representação das mulheres na literatura, principalmente quando escrita por homens. A crítica se intensifica na tentativa de inverter a lógica de restrição e inferiorização das personagens; para tanto, aplica esse modelo a protagonistas masculinos de obras como *Otelo*, *Hamlet* ou *Rei Lear*. Obviamente, o encarceramento doméstico ou ainda, uma posição

subalterna e vinculada apenas ao papel de ser amado, esmoreceria os personagens clássicos acima mencionados.

Ideias de domesticidade e subserviência femininas foram reforçadas em diversas produções artísticas. No século XIX, um dos objetivos principais da literatura era harmonizar um sistema que transitava entre a necessidade da mulher como público leitor e a vigência de valores que viam sua escolarização como ameaça aos costumes familiares. Porém, sendo formado um público leitor feminino, constituiu-se o objetivo pedagógico de ensinar-lhes o “lugar da mulher” (FACCO, 2003, p.68). Se a representação dessas personagens em romances, inseridos na lógica da heterossexualidade compulsória¹, atendia a estes objetivos, o que pensar então da representação das personagens lésbicas na literatura?

Antes de desdobrar a questão estritamente lésbica, cabe lembrar que a participação das mulheres como sujeitos históricos, bem como sua representação na literatura, foi, durante longo período, alvo de diminuição ou apagamento de seus feitos. Na esfera privada, a vivência erótica e afetiva plena também foi reprimida por diversas instituições e isso auxiliou na constituição de personagens literárias moldadas a partir do silenciamento feminino. Foi com a crítica feminista que se começou a rever os estereótipos atribuídos às mulheres (lésbicas ou não), em séculos de ficção majoritariamente escrita por homens.

A crítica feminista revisionista da literatura que emergiu de várias vertentes feministas nos anos de 1970 teve destaque por meio do questionamento das representações de personagens femininas (retomando com reverência a obra de Woolf, sobretudo *Um Teto Todo Seu*) e do resgate de autoras relegadas pelo cânone. É importante considerar que a crítica feminista é seccionada e diversa, além de se manter sob a influência cultural de suas autoras, seus contextos e locais de produção; entretanto, para simplificar o entendimento pode ser dividida em duas correntes principais, a europeia e a anglo-americana. Ou ainda, nas palavras de Elaine Showalter, em seu artigo *A crítica feminista no território selvagem*,

A ênfase recai, em cada país, de forma diferente, a crítica feminista inglesa, essencialmente marxista, salienta a opressão, a francesa, essencialmente psicanalítica, salienta a repressão, a americana, essencialmente textual, salienta a expressão. Todas, contudo, tornaram-se ginocêntricas. Todas estão lutando para encontrar uma terminologia que possa resgatar o feminismo. (HOLLANDA, 1994, p.31)

¹ Adrienne Rich (1929-2012) feminista, professora e escritora norte-americana, cunhou o conceito de “Heterossexualidade Compulsória” para problematizar “o apagamento da existência lésbica de boa parte da literatura”, incluindo a feminista; esse apagamento não apenas obliterava a existência lésbica como dificultava às mulheres heterossexuais de pensarem as opressões sofridas em seus relacionamentos. (RICH, 2010, p.19)

Ainda em relação ao ginocentrismo e à busca de uma terminologia, ou mesmo, de uma epistemologia que abarque as necessidades da representação das personagens lésbicas na literatura serão utilizados os conceitos de Monique Wittig, por ela mesma, ou pelas letras de Beatriz Briones em *Las Lesbianas (no) Somos Mujeres*, e em *Problemas de Gênero*, de Judith Butler, para pensar na especificidade que demanda a análise destas personagens em uma literatura nem sempre canônica e muitas vezes transgressora. É, portanto, apoiada por diversas críticas feministas que a representação de protagonistas lésbicas será discutida neste trabalho, tendo por norte as principais correntes citadas acima para análise do *corpus*.

1.1 As Herdeiras Dos Amores De Safo

Se a representação de personagens femininas na literatura Ocidental foi, por muito tempo, repleta de estereótipos que inferiorizam a mulher, devido ao contexto histórico social da obra, ou com objetivo de regular costumes, a personagem lésbica na literatura, bem como socialmente, oscila entre as sombras da homofobia e da misoginia ou à luz do fetiche e da hipersexualização fomentada pela cultura de massa.

Ressalte-se ainda que o que a história e a sociedade não trazem à tona é dado como inexistente, ou mitológico, como o exemplo da sociedade das Amazonas – temidas guerreiras, que partilhavam suas vivências recorrendo aos homens como reprodutores sazonais. As Amazonas extrapolam o campo mitológico, passando pelas obras de Homero e Heródoto, chegando aos estudos da Antropologia, como “viragos”, mulheres de aspecto, inclinações sexuais e hábitos masculinos (HOLANDA, 2000, p.25). Esta imagem de personagens lésbicas como caricatura de homem esteve relacionada à performances híbridas entre o papéis de gênero.

Não obstante, sendo a relação homoerótica, por muito tempo, considerada pecado abominável, é compreensível que obras que falem de amor entre mulheres tenham sido obliteradas por um cânone que desconsiderava sua qualidade como registro literário ou histórico. Aqui considera-se o suporte dos princípios formulados por Michel Foucault, em sua *Leçon Inaugurale* no College de France (1970) e relidos por Rita Lemaire em “Repensando a história literária”, para a desconstrução de uma literatura única, sobretudo em seu conceito de *jeu négatif*, em que afirma que a história literária não é apenas definida -como tem sido ensinada até hoje – a partir de uma suposta eleição natural e positiva, porém é nítida a seleção negativa por meio da qual obras/autoras importantes foram excluídas (HOLLANDA, 1994, p.67).

A história do apagamento do erotismo entre mulheres, portanto, remonta a um passado de inexistência de direitos femininos e da imposição da relação de sexo e procriação, favorecendo assim a heterossexualidade como norma, e, com isso, a invisibilidade de práticas eróticas não reprodutivas. Para partir de um ponto comum, convém lembrar que durante a Inquisição, nos raros casos em que a homossexualidade feminina foi descrita, era nomeada por “sodomia²” (MACEDO; AMARAL, 2005, p.113). Some-se a isso, o silenciamento das famílias dos ‘apanhados em atos nefandos’, cuja pena era o estigma: “ficavam os parentes dos condenados inábeis e estigmatizados publicamente por três gerações” (MOTT, 1987, p.8).

A ausência de reconhecimento da prática erótica entre mulheres remete ao surgimento do conceito de homossexualidade. O sexo entre iguais sempre existiu na história da humanidade, porém a designação do termo homossexual para aquele ou aquela que pratica ou deseja sexo com um igual, sobretudo em oposição à norma social desejada, surge pelo discurso médico em 1870, em correspondência entre médicos húngaros (FOUCAULT, 2014, p. 48).

No entanto, o silêncio da cultura ocidental em relação às práticas eróticas femininas, principalmente entre mulheres, talvez responda à repressão da sexualidade feminina sempre restrita à reprodução. Seja entre as confinadas mulheres atenienses, na ressignificação das Amazonas como seres mitológicos ou nos ínfimos registros de mulheres consideradas “sodomitas”, a vivência erótica lésbica permaneceu como terreno de especulação, curiosidade, fetiche e, na mesma proporção, interdição de prática e de discurso (BELLINI, 1989, p. 34-36). Os trechos pouco observados dos relatos de Pero de Magalhães Gandavo, na *História da Província de Santa Cruz* (1575) relatavam, em documento oficial, a existência de índias que

nam conhecem homem algum de nenhuma qualidade, nem o consetirão ainda que isso as matem. Estas deixam todo exercício de mulheres e imitam os hoeme e seguem seus ofícios, como senam fossem femeas. Trazem os cabelos cortados da mesma maneira que os machos, e vão à guerra com seus arcos e frechas, e à caça perseverando sempre na companhia dos homens e cada uma tem mulher que a serve, com quem diz he casada, e assi se comunicam e conversam como marido e mulher. (GANDAVO, 1964, p.57-91)

² (...)“ou seja, todo ato sexual antinatural que não usasse órgãos reprodutores nem a “posição missionária”. O termo sodomia é comumente associado à relação entre dois homens, as autoras atribuem o uso desta nomeação para o sexo entre mulheres por desconhecimento, à época, de terminologia mais específica. (MACEDO; AMARAL, 2005, p.113)

Essas Tupinambás conhecidas como Caçoãmbeguiras³ e os poucos relatos de sua existência a que se tem acesso hoje devem-se a algum golpe de sorte, uma vez que a Inquisição proibia que se fizesse, falasse ou que se escrevesse a respeito destas práticas. O silenciamento do sexo não-falocêntrico servia e serve, portanto, a um propósito claro: o apagamento. Embora houvesse registros de práticas homoeróticas entre as mulheres de comunidades monásticas no início da Era Cristã, não havia condenações particulares para isto. A condenação desta prática pela Inquisição teve início em meados do século III d.C. com as primeiras leis de repressão contra o ato sexual entre mulheres. Na Europa, por volta do ano de 1270 essas leis foram inseridas no código civil da cidade de Orlean e teriam seu auge no século XVIII, sendo a alemã Catharina Link a última mulher europeia, morta em praça pública, em 1721, por causa das proibições inquisitoriais ao lesbianismo⁴ (SILVA; VILELA, 2011, p.72).

Nas *Denúncias e Confissões do Santo Ofício* consta a visita de inquisidores, em 1591, à colônia do Brasil. Lá são relatadas condenações à prisão e morte de mulheres acusadas de praticar “ajuntamento carnal, uma com a outra, por diante, ajuntando seus vasos naturais, tendo deleitação” (MOTT, 1987, p.26). Há também casos como o de Heitor Furtado, padre inquisidor que, por não conceber a realização do sexo sem a presença fálica, retirou de sua alçada a *sodomia foeminarum*, pois, se mulheres não possuíam pênis, a possibilidade de pecado era anatomicamente impossível. Isso após mais de dois séculos de campanhas em prol de repressões violentas (DEL PRIORE, 2007, p.139).

Tendo em vista o modelo social reservado ao feminino no século XIX (sobretudo às personagens femininas comumente retratadas na literatura, ou seja, brancas e burguesas), ainda que a história aponte uma onda feminista nacional se levantando a partir de 1870, e entendendo aqui feminismo “como todo gesto ou ação que resulte em protesto contra a opressão e a discriminação da mulher, ou que exija a ampliação de seus direitos civis e políticos, seja por iniciativa individual, seja de grupo” (DUARTE, 2003, p.151) o desejo de glórias que ultrapassassem o *locus* doméstico era considerado como claro desvio de conduta.

³ O termo Tupinambá ‘Caçoãmbeguiras’ registrado no *Vocabulário da Língua Brasileira*, de 1621, foi recuperado no livro *O Lesbianismo no Brasil*, de 1987. (MOTT, 1987, p.8-23)

⁴ O uso do termo “lesbianismo” busca, conservar semanticamente valores atribuído à determinadas épocas. Ao longo do texto, salvo em situações como esta, opta-se pela grafia “lesbianidade”, em consonância com a luta homossexual pela retirada do código 302.0 do CID (Classificação Internacional de Doenças) que caracterizava o “homossexualismo” como doença, distúrbio e perversão. A correção do CID, ocorrida em 17 de maio de 1990 na Assembléia-Geral da OMS (Organização Mundial de Saúde) retirou o termo “homossexualismo” da Classificação Internacional de Doenças. A partir daí, adotando-se o termo homossexualidade (ou lesbianidade) para referir-se ao comportamento e não mais o sufixo “ismo” ligado semanticamente à ideia de patologia. (CARNEIRO, 2017)

Mulheres que rejeitassem o casamento heteronormativo e/ou a maternidade e quisessem a independência financeira, afetiva e sexual eram um acinte à sociedade.

Dessa forma, o apagamento das práticas eróticas lésbicas e, conseqüentemente, a ínfima representação destas personagens na literatura da época se explica também pela forte repressão comportamental aplicada à sexualidade das mulheres. Apesar da coerção social e cultural, dos apagamentos históricos de corpos e histórias, ao se procurar com olhar mais apurado se encontram, por trás dos silêncios e das metáforas, mulheres (mais ou menos) declaradas como lésbicas na literatura. Retomar essas personagens apagadas pelo cânone faz-se importante para compreender não apenas este apagamento, mas a importância da representação destas diversas mulheres e para questionar a sombra heteronormativa que (ainda) paira sobre as mesmas.

1.2 Sáficas na Literatura

Como exemplo da eleição negativa verificada a respeito do amor entre mulheres na literatura pode-se retomar a emergência deste fenômeno a partir da obra de Safo, poeta que viveu entre o fim do século VI e início do século VII a.C. Os textos sáficos são considerados como matriciais da cultura pré-socrática e seu principal tema é a relação erótica entre mulheres. Para Platão, Safo deveria ser considerada como a décima musa dado o valor de seus versos. A importância da sua escrita se percebe nos vestígios encontrados em obras clássicas como *Ode à Afrodite*, pertencente à *Ilíada* e na resistência do mito de Safo, que, além do pioneirismo em retratar amores entre mulheres, continua hoje como sinônimo e epíteto para mulheres amantes de outras mulheres e para escritoras deste tema (FONTES, 1991, p.13).

Pouco restou da obra de Safo, entretanto sua biografia foi retomada por vários autores. Desde Ovídio em sua Carta XV, no trecho de *Salto de Lêucade*, em que descreve Safo, curiosamente representada como suicida, por conta do desprezo de um homem. Não há aqui nenhuma menção aos amores vividos entre ela e suas alunas⁵. Já Horácio, em I a.C., referencia a poeta como “ máscula Sappho”, algo como um ‘homem artificioso’. Talvez seja aquela a primeira representação da personagem que, rejeitada pelos homens, se dá aos amores com mulheres, e esta, a emergência da representação mulher que ama mulheres como

⁵ O *Salto de Lêucade* e passagens biográficas como o casamento aos 16, o nascimento de uma filha e a precoce viuvez, são hipóteses em que historiadores estudiosos da autora divergem, bem como questões cronológicas e epistemológicas a respeito da reivindicação de Safo como lésbica ou não. Ainda que em seu tempo, possivelmente, não houvesse a problematização da homossexualidade como hoje, há o consenso entre as fontes pesquisadas em relação a vida de Safo como mulher que transgredia os costumes de sua época. Para informações biográficas e representacionais indica-se a tese de Doutorado de Cristiane Demarchi *Uma Safo à Francesa: estudo das representações de Safo em imagens pictóricas na França do Século XIX*. (2013)

“caricatura” masculina. Versões como a de Ovídio, e tantas outras que reivindicam a heterossexualidade da lírica de Safo, chegam até nosso tempo filtradas por movimentos da História do século XIX, que necessitavam salvaguardar ícones culturais e transformá-los em modelos da virtude de uma época. (LEITE, 2009, p.41-3) Fato é que, para além das recriações da vida afetiva da poeta, o epíteto Safo, séculos depois, passou a ser utilizado para a “mulher dotada de imaginação e ardor”, consagrado pela heroína do romance *Le Grand Cyrus*, de Mlle. De Scúder, no século XVII, que rejeita o casamento e finda seus dias em Sauromates, lar lendário das Amazonas (ZECHLINSKI, 2012, p.13).

Na literatura brasileira a obra *Lésbia* é considerada por alguns críticos como o primeiro romance com protagonista lésbica escrito por uma mulher (Maria Bennedita Bormann, em 1884, sob o pseudônimo Délia). Arabela, a protagonista, afeita aos estudos, narra a história de duas grandes decepções amorosas sofridas, a partir disso torna-se bem sucedida, autônoma e independente por meio da literatura. (FACCO, 2003, p.73). Convém aqui abrir um parêntese para o uso do termo *Lésbia* no contexto de Bormann: costumava-se chamar assim às mulheres que atuavam de forma transgressora contra a pouca visibilidade ou a repressão de sua sexualidade, em papéis de gênero. Assim, o romance *Lésbia* é importante para a quebra de estereótipos das personagens femininas da época, porém não se verifica nele relações homoeróticas ou homoafetivas entre mulheres. Portanto, fez-se necessário voltar aos primórdios da literatura em Língua Portuguesa para encontrar a emergência de personagens lésbicas em nossas letras. O antropólogo baiano, Luiz Mott em *O Lesbianismo no Brasil* (1987) aponta para uma cantiga portuguesa do século XIV, de Afonso de Cotom, em que há a disputa entre o trovador e a personagem Mari Mateu na conquista de mulheres: “Mari’Mateu, Mari’Mateu,/Tão desejosa sois de cono/ Como eu” (MOTT, 1987, p. 65).

Mari Mateu não foi a única lésbica a flunar pelo Cancioneiro Geral de Garcia de Rezende, há também D. Guiomar de Castro, “macho e amante de beijar e ir para cama com outras damas” (MOTT, 1987, p.66). A primeira, cuja performance de gênero⁶ não é enunciada no poema, não ocupa o papel de mulher desejada, mas de rival na disputa pela conquista de outras mulheres, e no caso de D. Guiomar, o processo dicotômico se coloca mais fortemente, pois, uma vez que “vai para cama com outras damas”, logo só pode ser descrita como

⁶ Entenda-se aqui *performance de gênero* como conceituado por Judith Butler em *Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade*. A filósofa estabelece uma analogia entre a “montagem” dos caracteres femininos ou masculinos pelas drag queens ou drag kings como exemplo da performance como social e culturalmente construída, em oposição à noção de que o gênero teria uma fixidez de elementos representativos. Não obstante, o gênero não é apenas performance, mas sim o processo da constituição como um todo, a internalização de normas que se estilizam no corpo e na subjetividade (BUTLER, 2015, p.201).

“macho”. Essa impossibilidade de conceber mulheres como amantes de outras mulheres se conformará como um padrão verificado em muitas obras, como será descrito a seguir.

Na literatura brasileira a possível primeira personagem lésbica seria Nise, de Gregório de Matos⁷ (1636-1696), descrita como uma bela mulher que “tão louca te traz que só por Damas suspiras/ não te amara, se tu viras, esse vício a que te vás” (MATOS, 1986, p.155). O poema intitulado *A dama que macheava outras mulheres* revela o desejo do eu-lírico na conquista da dama que é “homem para mulheres”. A expressão ‘macheava’ do título demonstra vir de longe a tendência a heteronormativizar e gendrar os relacionamentos entre mulheres na literatura (mas não só), pois se não desempenha papel social de mulher, logo, é macho; além disso, a concepção de duas mulheres em uma relação erótica/afetiva em igualdade, sem que uma exerça um papel dominante, ou seja, o papel normatizado como masculino em relações heterossexuais, mostra-se como uma tradição desenvolvida há tempos. Nise, todavia, não foi a única personagem lésbica a aparecer na obra do Boca do Inferno, há ainda Marimbonda e Luiza Sapata:

Marimbonda, 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 confusão
Não se advertiu por então o ferrão que lhe metia
(MATOS apud AMADO, 1990, p.478)

A partir da cena descrita por Gregório de Matos o epíteto sapata pode ser análogo ao contemporâneo “sapata/sapatão”, sobretudo em relação às “mulatas em forma de sodomia”, lembrando a *sodomia foeminarum*, prática descrita e condenada pelo Santo Ofício (MOTT, 1987, p.69). É importante considerar que no cenário nacional e internacional as personagens lésbicas sofrem um apagamento que resulta em um lapso de protagonistas homoafetivas. Na França, por exemplo, é por volta de um século após a morte de Gregório de Matos que surge a primeira tradução dos poemas de Safo, cuja versão em português é de meados do século XIX, feita por Almeida Garret (FONTES, 1991, p.166).

Surge no Brasil, entre 1870 e 1871 *As mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manoel de Macedo. Essa história narra a vida de uma família burguesa cuja filha, Inês, se apaixona por Izidora, agregada da família. O romance não aprofunda o enlace das duas, embora em pontos sutis, Izidora declare preocupação “com o amor entre duas pessoas que não podem se casar”:

⁷ Há uma disparidade nos registros sobre Gregório de Matos, em algumas obras seu sobrenome é escrito com a duplicação do t (Mattos), em outras, acrescenta-se o nome Guerra, utiliza-se aqui a grafia Gregório de Matos, de acordo com Alfredo Bosi, em *História Concisa da Literatura Brasileira* (2006).

– É verdade, Nhanhã; não me governo, porém, mais... amo Izidora... e nem compreendo a natureza do sentimento que a ela me cativa.

– Sinhazinha, quem sabe se há nisto obra de tentação do inimigo? Eu te dou um conselho.

– Qual?... –

Antes da semana santa, havemos de confessar-nos: não te esqueças de consultar o padre sobre este caso de consciência. (MACEDO, 1988, p.188-9).

Se inicialmente Inês e Izidora dão a entender que são lésbicas, no desfecho da narrativa é revelado que Izidora é um rapaz travestido em fuga do alistamento militar. Tal recurso recorrente na literatura (como em *Grande Sertão Veredas*, com Diadorim) é uma possibilidade de encerrar o livro de modo “palatável” à moral dos leitores da época.

Se a tradição que precedeu as obras de Clarice Lispector e Cassandra Rios ainda temia a enunciação de personagens lésbicas, na França desse período, como antecessoras longínquas de *Azul é a cor mais quente* e na esteira de *Juliette* e *Justine* de Sade (1791 e 1797, respectivamente), Charles Baudelaire escreve o livro *Les Lesbiennes* (1845), que, adiado cerca de uma década, é publicado com o título de *Les Fleurs du Mal*. Apesar da mudança do título (mas não do conteúdo), o livro consagra o modelo da lésbica mundana e poética, que conquista sexual e intelectualmente as mulheres, assim, Baudelaire abre alas para uma série de romances cujo mote será o *voyeurismo* sobre a relação lésbica. (FONTES, 1991, p.44). Depois de *As Flores do Mal*, *Les chansons de Bilitis*, de Pierre Louÿs (1894), foi publicado em Paris, com poemas eróticos sobre uma possível contemporânea de Safo, igualmente poeta e dada às experiências sensuais com mulheres (FONTES, 1991, p.55).

Se até este ponto, a lesbianidade na literatura tinha sido escrita majoritariamente pelo sexo masculino, é a partir de obras como *Idylle saphique* (1899), de Liane de Pougy (1869 – 1950), que se rompe o silêncio da voz lésbica enunciada por si mesma, retomando a tradição de Safo. *Idílio Sáfico* é um romance biográfico em que Pougy narra seu intenso relacionamento com a também escritora Nathalie Clifford Barney (1876 -1972). Contemporânea à Pougy, temos a série de livros *Claudine*, de Gabrielle Colette (1873-1954), com as aventuras da personagem Claudine em diversos ambientes e camadas sociais francesas. Iniciando pelo livro *Claudine à l'école* (1900), Colette apresenta a personagem que em seus diários conta suas aventuras eróticas com sua professora de inglês, esta personagem ressurge em vários outros romances da autora. (YALOM, 2013, p.175). Nas obras de Colette constam características comuns às muitas narrativas com protagonistas lésbicas: relatos semi-biográficos, iniciação erótica em ambiente escolar, o abandono da lesbianidade por um casamento economicamente vantajoso e a introdução em círculos sociais mais permissivos,

sobretudo com práticas de *voyeurismo* ou *mènage à trois* dos quais (sobretudo os maridos) desfrutavam. A tendência a reduzir essa sexualidade lésbica ao fetiche foi largamente difundida nos círculos artísticos parisienses das primeiras décadas do século XX, inclusive com imagens de belas jovens seminuas trocando carícias entre si em cartões postais (YALOM, 2013, p.195).

Quanto à produção nacional é em 1890 que um romance expõe uma cena erótica lésbica. Aluísio Azevedo (1859-1913) descreve em *O Cortiço* a relação entre Léonie e Pombinha com características naturalistas e usando personagens típicos da estereotipia feminina: a prostituta e a virgem. Léonie é uma prostituta francesa que vive no Rio de Janeiro, já Pombinha é a representação da personagem pobre, zelada cuidadosamente pela mãe como única possibilidade de ascensão social por meio de um “bom casamento”. Léonie é madrinha de Pombinha e de várias crianças nascidas no cortiço e é em assimetria de idade, condição socioeconômica e experiência sexual, que as duas se relacionarão. A possível primeira descrição de sexo lésbico na literatura nacional, é, portanto, descrita como a ‘satisfação da luxúria’ de uma prostituta com uma jovem impúbere:

(...) Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pomas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensíveis da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebote dos sentidos. Agora, espolinha-se toda, cerrando os dentes, fremente-lhe a carne em crispções de espasmo; ao passo que a outra, por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas, e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificandos de espuma, e mordida-lhe o lóbulo dos ombros, e agarrava-lhe convulsivamente o cabelo, como se quisesse arrancá-lo aos punhados. Até que, com um assomo mais forte, devorou-a num abraço de todo o corpo, ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos (...). (AZEVEDO, 2015, p.136)

Tal experiência desperta Pombinha para a sensualidade de seu corpo, ainda que logo em seguida ela demonstre uma postura aborrecida com sua ‘madrinha’, tal comportamento assemelha-se mais com uma ‘etiqueta’ formal em não se demonstrar satisfeita com uma vivência interdita, de que propriamente uma contrariedade. O enlace com Léonie não só desperta o corpo de Pombinha para o prazer, como, a partir dele a narrativa se abre em clímax para a vivência erótica da jovem, primeiramente rememorando a tarde na casa da prostituta:

(...) Pungia-lhe na brancura da alma virgem um arrependimento incisivo e negro das torpezas da antevéspera; mas, lubrificada por essa recordação, toda a sua carne ria e rejubilava-se, pressentindo delícias que lhe pareciam

reservadas para mais tarde, junto de um homem amado, dentro dela balbuciavam desejos, até aí mudos e adormecidos; e mistérios desvendavam-se no segredo do seu corpo, enchendo-a de surpresa e mergulhando-a em fundas concentrações de êxtase. Um inefável quebranto afrouxava-lhe a energia e distendia-lhe os músculos com uma embriaguez de flores traiçoeiras. (AZEVEDO, 2015, p.140)

E a seguir, estando Pombinha nos domínios inconscientes do sonho, ao dormir sob o sol no gramado diante do cortiço:

(...) viu-se nua, toda nua, exposta ao céu, sob a tépida luz de um sol embriagador, que lhe batia de chapa sobre os seios. (...) Entretanto, notava que, em volta da sua nudez alourada pela luz, iam-se formando ondulantes camadas sangüíneas, que se agitavam, desprendendo aromas de flor. E, rodando o olhar, percebeu, cheia de encantos, que se achava deitada entre pétalas gigantescas, no regaço de uma rosa interminável, em que seu corpo se atufava como em ninho de veludo carmesim, bordado de ouro, fofo, macio, trescalante e morno. E suspirando, espreguiçou-se toda num enleio de volúpia ascética. Lá do alto o sol a fitava obstinadamente, enamorado das suas mimosas formas de menina. (...) precipitou-se lá de cima agitando as asas, e veio, enorme borboleta de fogo, adejar luxuriosamente em torno da imensa rosa, em cujo regaço a virgem permanecia com os peitos franqueados. (...) a borboleta, sem parar nunca, doidejava em todas as direções ora fugindo rápida, ora se chegando lentamente, medrosa de tocar com as suas antenas de brasa a pele delicada e pura da menina. Esta, delirante de desejos, ardia por ser alcançada e empinava o colo. Mas a borboleta fugia. Uma sofreguidão lúbrica, desensofrida, apoderou-se da moça; queria a todo custo que a borboleta pousasse nela, ao menos um instante, (...)

— Vem! Vem! suplicava a donzela, apresentando o corpo. Pousa um instante em mim! Queima-me a carne no calor das tuas asas!

E a rosa, que tinha ao colo, é que parecia falar e não ela. De cada vez que a borboleta se avizinhava com as suas negaças, a flor arregaçava-se toda, dilatando as pétalas, abrindo o seu pistilo vermelho e ávido daquele contato com a luz.

— Não fujas! Não fujas! Pousa um instante!

A borboleta não pousou; mas, num delírio, convulsa de amor, sacudiu as asas com mais ímpeto e uma nuvem de poeira dourada desprendeu-se sobre a rosa, fazendo a donzela soltar gemidos e suspiros, tonta de gosto sob aquele eflúvio luminoso e fecundante. Nisto, Pombinha soltou um ai formidável e despertou sobressaltada, levando logo ambas as mãos ao meio do corpo. E feliz, e cheia de susto ao mesmo tempo, a rir e a chorar, sentiu o grito da puberdade sair-lhe afinal das entranhas, em uma onda vermelha e quente. (AZEVEDO, 2015, p.141-42)

Neste segundo trecho percebe-se que Pombinha finalmente se abre consciente e inconscientemente para uma vivência erótica. Se até então a ansiedade materna fixava-se nos ganhos materiais que seu amadurecimento sexual poderia representar, Pombinha, a partir do encontro com Léonie, desabrocha para o gozo de seu próprio corpo.

É interessante notar que, quando acordada/consciente, freios morais como: “Pungia-lhe na brancura da alma virgem um arrependimento incisivo e negro das torpezas da

antevéspera” aparecem em contraste com “lubrificada por essa recordação, toda a sua carne ria e rejubilava-se”. Ademais, no último trecho há signos como “aromas de flor”, “regaço de uma rosa interminável, em que seu corpo se atufava como em ninho de veludo carmesim, bordado de ouro, fofo, macio, trescalante e morno”, “enorme borboleta de fogo”, “a flor arregaçava-se toda, dilatando as pétalas, abrindo o seu pistilo vermelho e ávido daquele contato com a luz” enredados ao sonho, ao inconsciente da jovem. O uso metafórico de símbolos como flor ou, mais especificamente, a rosa para designar a genitália feminina é recorrente na literatura. E, no sonho de Pombinha, é evidente a ligação destes signos a seu sexo em excitação, porém, Pombinha, em seu sonho erótico deseja o contato com uma borboleta. Na possibilidade de tantos signos para representar um desejo heteronormativo, como o Sol presente na passagem, o mesmo se transfigura em imagem utilizada em culturas orientais para representar o feminino, por suas cores e leveza, e, na mitologia grega como o símbolo da alma (*psyché*), também, feminina (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1999, p.437). Assim, o jogo entre consciente heteronormativo e inconsciente, livre de heteronormatividade mostra que Pombinha terminará numa relação heterossexual, embora seu desejo não necessariamente se volte nesta direção.

Além de Léonie e Pombinha, Azevedo já havia apresentado outras personagens lésbicas em seus folhetins, mas com menor relevância no enredo: *Condessa Vesper* ou *Memórias de um Condenado*, de 1882, traz Ambrosina, senhora casada e Laura, jovem de 16 anos, que fogem juntas após serem flagradas em adultério lésbico. O desfecho do romance segue as soluções do amor impossível entre mulheres: após fugirem do país, Laura morre na Europa e Ambrosina regressa como cortesã disputadíssima, pelos homens, sob o codinome de *Condessa Vesper*. A personagem mais velha que inicia a jovem ingênua é recorrente na literatura com protagonistas lésbicas. Já a prostituta lésbica real tem outro espaço de discussão: em *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, a autora classifica a relação entre mulheres prostitutas como um “contrauniverso” criado para a proteção afetiva (2009, p.743).

Ao que tudo indica, os exemplos de Gregório de Matos e demais autores brasileiros são as mais antigas menções ao amor entre mulheres da nossa literatura que resistiram até o presente; tal fato se deve, entre outros motivos, à forte censura religiosa sobre a produção artística da época. O fato de terem sido escritas por homens evidencia que a voz das lésbicas, em termos autorais, foi silenciada ao longo de muito tempo e tenta resistir até hoje.

Ao observar a série de personagens lésbicas aqui mencionadas, no período anterior ao século XX, percebe-se a incidência quase total da autoria masculina, o que nos conduz não só às evidências da predominância dos escritores na literatura, fato já discutido na mencionada

obra de Virgínia Woolf, como também das diferenças na formação das personagens lésbicas e dos lugares que ocupam nas narrativas de acordo com quem as escreve.

Óbvio seria discorrer sobre as diferenças inerentes ao contexto histórico das narrativas, porém o ponto fulcral na construção destas personagens é que, na escrita feita por homens, mesmo com as personagens lésbicas em primeira pessoa, a reificação da relação é, quase sempre, flagrante. Percebe-se que tanto em Sade, Baudelaire, quanto em Matos ou Azevedo, a sexualidade dessas mulheres é um imperativo irrefreável e irracional, que nem sempre as conforta ou as felicita, servindo muitas vezes, apenas ao deleite do espectador, ao passo que em Safo, Pougy e Colette, por exemplo, dada a distância temporal entre as obras comparadas, ainda que o foco recaia mais ao erotismo que à afetividade, percebe-se a satisfação, ainda que temporária em termos eróticos e subjetivos⁸. Não obstante, as personagens descritas pelas autoras, ainda que não sejam tão exuberantes em descrição como em Sade ou Azevedo, representam uma forte transgressão às letras de seu tempo.

Mesmo com ressalvas ao tom essencialista de algumas teóricas da *écriture féminine* é importante considerar alguns pontos destas teorias que coadunam com tal diferença na construção da personagem lésbica. O conceito de escrita feminina nos aproxima da existência de uma *tradição alternativa* à cultura patriarcal ao qual o cânone literário está submetido e, muitas vezes, submete quem escreve à omissão, supressão ou disfarce de personagens cujas sexualidades e afetividades sejam desviantes do estabelecido socialmente. Quando pensamos na transgressão que (ainda hoje) significa uma mulher escrever sobre a vivência afetiva e/ou erótica com outra mulher, podemos resgatar o *parler femme* de Luce Irigaray “que evidencia a relação entre a sexualidade feminina e a escrita (...) (designando) a sintonia existente entre o discurso feminino e o corpo da mulher” (MACEDO;AMARAL, 2005, p.51-2) que pode tornar, muitas vezes, a escrita deste corpo lésbico também um documento de resistência e uma nova forma de enunciar as relações afetivas e eróticas.

Não bastassem as poucas e estereotipadas representações, a posição das personagens lésbicas às sombras nos enredos também evidencia a tentativa de ocultamento destas vozes. Além dos conteúdos dos subtextos, das personagens que ora se mostram, ora se escondem em reviravoltas do enredo, o recurso do silêncio muitas vezes serviu de expressão e estratégia para publicação na literatura escrita por mulheres. A dificuldade de uma mulher em publicar uma obra até o início do século XX, sobretudo se nela constasse personagens lésbicas, também é uma chave para pensar as ausências destes corpos na literatura.

⁸ Adendo importante a ser feito é em relação às lésbicas descritas em várias canções de Chico Buarque, como Bárbara (1973), que fogem à regra acima descrita (CRUZ e GABRIEL, 2008, p.7).

Entre as personagens lésbicas com destaque no enredo, a tendência tem sido de que a ginocrítica, ou seja, a crítica cujo foco se volta para o estudo das mulheres, consiga resgatar desse silêncio informações importantes de sua representação, por meio da crítica feminista. Esse silêncio é considerado, por algumas vertentes, como uma “zona selvagem” que, segundo Showalter, torna-se o lugar da linguagem revolucionária das mulheres – a linguagem de tudo que é reprimido. (HOLLANDA, 1994, p.31). Assim, se pensarmos a questão para além da representação, em relação à escrita erótica, essa “zona selvagem” coexiste (nem sempre pacificamente) com muitos outros fatores responsáveis pela repressão e pelo silenciamento. Partindo dos papéis sociais de gênero até a tradição da escrita erótica e pornográfica como *locus* masculino, junto aos imperativos de silenciamento sobre o corpo da mulher em uma tradição patriarcal como a nossa, entendemos muitas passagens suprimidas nos textos que podem nos dar pistas sobre relacionamentos homoafetivos entre personagens, bem como textos que se perderam ou ficarão para sempre registrados apenas por pseudônimos masculinos, e que contribuiriam com a produção cultural homoerótica lésbica (MAINGUENEAU, 2010, p.65).

Porém, a repressão, inclusive cultural, como adverte Susan Sontag em *A vontade Radical*, pode advir, por outro lado, de uma escolha intencional do(a) autor(a) por uma linguagem que vise chocar o público, como a arte erótica e pornográfica, por exemplo, e ainda, pode representar a

violação das fronteiras aceitas da consciência e, com certeza, nas penalidades (que vão da censura e da destruição física das obras de arte, às multas, ao exílio, à prisão do artista) impostas “pela sociedade”, face ao inconformismo espiritual ou à subversão da sensibilidade do grupo, por parte do artista. (SONTAG, 2015, p.16)

A repressão cultural não impediu totalmente o surgimento de obras com protagonistas lésbicas⁹. Cabe citar que “o silêncio do lesbianismo faz parte de um silêncio maior que recobre o universo feminino como um todo”, ou seja, a erótica feminina, em termos de representação, vivência e escrita, foi coagida ao longo de séculos pela moral patriarcal

⁹ Há em Portugal, no início do século XX, dois grandes exemplos de literatura com personagens lésbicas: *Nova Sapho*, de Visconde de Vila Moura (1912), sobre uma escritora independente, rica e integrante da intelectualidade europeia, cuja descrição dos amores lésbicos teria causado escândalo aos leitores da época (KLOBUCKA, 2015 p.124) e *Decadência*, de Judith Teixeira, (1923) que traz o discurso do prazer feminino, numa possível abertura da mulher para o prazer sexual. Boa parte de seus poemas falam sobre erotismo/dor, amor/pecado entre mulheres e, junta a obras de mesmo teor, foi queimada em praça pública (DAL FARRA, 2007, p.162), sobre *Nova Sapho*, pouco se encontra a respeito desse romance na crítica portuguesa (KLOBUCKA, 2015, p.125).

(religiosa e/ou burguesa) e pela representação por meio de estereótipos, porém, na mesma medida sempre houve resistência e insubordinação (PORTINARI, 1989, p.49).

Algumas décadas após a publicação de *O Cortiço*, foi lançado no Brasil *Mademoiselle Cinema* (1924), de Benjamin Costallat, que retoma o estereótipo da lésbica prostituída, como se vê em: “Os homens se repetem. E para ela que os conhece, os homens são todos iguais e desinteressantes. Por isso é que ela já está se dando às mulheres. Pelo menos estas lhe dizem coisas diferentes em linguagem amorosa de Lesbos” (COSTALLAT, 1999, p.111). De acordo com o prefácio escrito por Beatriz Resende, embora o autor afirme o livro como de ‘cunho moralizante’, os recordes de venda teriam chamado atenção da *Liga pela Moralidade*¹⁰.

Na mesma década é publicado o romance *Vertigem*, de Laura Villares, continuando com o mote da prostituta lésbica e sedutora. Mais contida nas descrições e na linguagem, Villares cria a cocote francesa Liliane Carrère, preceptora da jovem Luz Alvarenga, debutante da noite paulistana. Assim é descrita a cena da iniciação sexual de Luz:

Tinha as faces em fogo: as mãos geladas apertavam como tenazes os braços brancos, mádidos de suor de Liliane. Daquele corpo prostrado vinha um cheiro que já respirara nos cabelos de Mademoiselle Louise, um cheiro de fruto e de flor, que era uma insídia para os sentidos(...)

- Que calor... deixa que eu abra as janelas...

- Não, fique, peço-te! É tão suave este momento... (VILLARES, 1926, p.61)

Ao comparar *Vertigem*, possível primeiro romance brasileiro com protagonista lésbica e escrito por uma mulher, com os exemplos de Azevedo e dos demais citados escritores de personagens tribades, se percebe as diferenças na descrição da cena erótica. Isso não se deve, como podem crer essencialistas, ao fato de uma maior discríção feminina ao enunciar o sexo, vide a obra de René Vivien¹¹, Collette ou Cassandra Rios. Tal diferença se atribui ao cerceamento das mulheres nos espaços eróticos da literatura e também a um sentido de proteção. Quando as lésbicas são ficcionalizadas por autores, nota-se a recorrência de reificação e voyeurismo; ao passo que, quando a representação é feita por autoras, lésbicas ou não, nota -se um fenômeno já observado por Showalter, ao analisar críticas literárias feministas:

¹⁰ Antes chamada de Liga Anti-Pornografia, a instituição era contrária à venda de publicações pornográficas, “prejudiciais ao progresso moral e social da capital federal”. Vinculada à União Católica Brasileira, tinha a missão de salvaguardar a moral combatendo a pornografia e todas suas manifestações (FRANÇA, 2010, p.133).

¹¹ René Vivien (1877 - 1909), pseudônimo de Pauline Tarn, poeta de origem britânica, cuja obra foi escrita inteiramente em francês, e que em 1899, teria passado a viver com sua amante Natalie Clifford Barney. (FONTES, 1991, p. 149) Juntas, as duas se dedicaram ao estudo do grego e da poesia de Safo. Em Mitilene, na ilha de Lesbos, tentaram recriar uma comunidade de mulheres dedicadas ao amor e à poesia. Seus poemas eróticos teriam inspirado Judith Teixeira, sendo frequentes epígrafes de suas obras. (DE GOUVEIA, 2009, p.46)

(...) as poetas americanas contemporâneas usam uma imagem anatômica mais franca, mais incisiva que seus contemporâneos homens (...) Num ensaio fascinante sobre Withman e Dickinson, Terence Digory mostra que a nudez física, um símbolo de autenticidade poética, tão poderoso para Withman e outros poetas homens, teve conotações muito diferentes para Dickinson e suas sucessoras, que associavam a nudez com a mulher nua objetificada ou explorada sexualmente e que escolheram, ao contrário, imagens protetoras de seu encorajado. (HOLLANDA, 1994, p.34)

Anos depois de *Vertigem*, de Laura Villares, Ercília Cobra publica *Virgindade Inútil e anti-higiênica* (1927). Nessa novela há poucas passagens sobre homoerotismo feminino, embora chame atenção a distinção entre ‘viciadas’-lésbicas, definitivamente lésbicas - e ‘eventuais’, que hoje poderiam ser chamadas de bissexuais (MOTT, 1987, p.92). Tal definição alimentava socialmente a ideia da discrição homossexual como melhor maneira de existência, uma vez que, ao não parecer homossexual, não causava conflito aos demais cidadãos.

Nesta breve amostra de personagens lésbicas, boa parte dos autores é masculina, fato que indica uma reinante estereotipia sobre as protagonistas homoafetivas e seus relacionamentos, além disso, o erotismo entre duas mulheres aparece como fadado a servir ao masculino, tanto que, muitas vezes, advém desse mesmo masculino a dúvida sobre a existência autônoma dos relacionamentos entre mulheres. Perceber esta particularidade é importante para pensar a ideia da heteronormatividade presente no *corpus* do trabalho inclusive em obras contemporâneas.

Em partes, essa “fetichização” das personagens é explicada por Monique Wittig, que entende o sexo lésbico como *desnorteador do sexo heterossexual*, uma vez que desloca os centros de prazer de partes (restritas) como pênis e vagina como órgãos sexuais e sua destinação, quase exclusivas a zonas erógenas cria uma “desunidade”, uma fragmentação e compartimentação da erotogenia. Este conceito de Wittig é discutido por Butler em *Problemas de Gênero*, no capítulo *Atos Corporais Subversivos*, no qual se afirma que:

Em *The Lesbian Body* há a derrubada da categoria do sexo, por via da destruição e da fragmentação do corpo sexuado. Assim como o sexo fragmenta o corpo, a derrubada lésbica do “sexo” toma por alvo, como modelos de dominação, aquelas normas sexualmente diferenciadas de integridade corporal que ditam o que “unifica” e confere coerência ao corpo como corpo sexuado. (BUTLER, 2015, p.199)

Assim, questionar não só a visibilidade de personagens lésbicas, mas o modo de representá-las, significa um movimento de reconhecimento e reivindicação de identidades homoeróticas e afetivas para além de um estereótipo calcado em visões preconceituosas ou ultrapassadas, ainda relacionadas com a medicina patologizante dos séculos XVIII e XIX.

Os denominados estudos da “inversão” tinham como objetivo principal designar papéis sociais de gênero, ou seja, estabelecer, via discurso médico, ocupações designadas a homens e à mulheres. “Tais estudos percebiam a lésbica como “invertida”, isto é, portadora de mal congênito (...). O único problema era a atração exercida sobre as mulheres “menos invertidas”, que traziam a possibilidade de recuperação para a vida normal” (MACEDO; AMARAL, 2005, p.99). Se por um lado, hoje se busca uma visibilidade positiva para as personagens lésbicas, é importante ter consciência de que, historicamente, a percepção patologizante do homossexual era menos pior de que ser a ótica criminal.

Dessa forma, o termo lésbica passou a ser utilizado mais largamente pela medicina no fim do século XIX, descrevendo a anormalidade característica de duas mulheres que mantinham práticas sexuais entre si (SILVA; VILELA, 2011, p.70). Com o respaldo (ainda que pejorativo) do discurso médico e com a manifestação dos movimentos feministas de então, as “invertidas” ou lésbicas começaram a exercer profissões e ter independência financeira, sobretudo no recorte da classe média europeia. Este florescimento, que teve o ápice entre os anos 1920 e 1930, principalmente na Berlim pós Primeira Guerra Mundial, foi sufocado anos depois pela ascensão nazista que identificava as mulheres homossexuais com os triângulos negros, símbolos dos elementos anti-sociais e contrários às expectativas do regime nazista (BRIONES, 2013, p.23). Marcadas duplamente pelo signo da diferença, inseridas, mas não reconhecidas dentro da ampla categoria homossexual, as lésbicas continuavam invisibilizadas, seja em termos de objeto de estudo, seja em termos de aceitação social. A ausência de um nome específico de reconhecimento não só poderia acarretar o apagamento como inviabilizar os movimentos identitários. Esse incômodo das lésbicas perdurou por mais de duas décadas até encontrar vazão em reuniões, fóruns e sociedades organizadas em prol da identificação desta parcela da sociedade como sujeitos de direito. Esses grandes debates em fóruns pertencentes a revistas como a americana *The Ladder*, posteriormente, fortaleceram parte da resistência das mulheres homossexuais participantes da revolta de Stonewall, em 28 de junho de 1969. Foi pelo impulso de Stonewall e da Segunda Vaga do feminismo nos Estados Unidos que os movimentos pela identidade lésbica cresceram em força e direções variadas.

Os estudos feministas e de gênero começaram a pensar a necessidade das lésbicas se firmarem como categoria de representação para a luta por direitos específicos. Assim, em muitos movimentos pelos direitos homossexuais as mulheres reivindicaram a denominação de lésbicas, numa tentativa de autonomia e ênfase às suas necessidades de reconhecimento e

cidadania, sem que isso representasse a quebra de vínculos com o movimento gay, muito menos com os movimentos feministas (MACEDO; AMARAL, 2005, p.99-113).

A força destes movimentos sociais desagua na criação dos personagens, ainda assim a representação lésbica em face da heteronormatividade das personagens literárias, o voyeurismo diante do erotismo das lésbicas e a estereotipia esbarram nos problemas de performances socialmente construídas como masculinas, como em *The well of loneliness*, de Radclyffe Hall, publicado pela primeira vez em 1928, na Inglaterra, e considerado pela crítica da época como “a Bíblia do Lesbianismo”. *O Poço da Solidão*, na tradução para o português, só foi publicado em outros idiomas após sua liberação em 1948. O seu processo de censura passou por recolhimento de exemplares e queima em praça pública, da mesma forma que os livros de sua contemporânea, Judith Teixeira (FACCO, 2005, p. 32).

Em *O poço da Solidão* a jovem Stephen é criada como um rapaz, pois seu pai desejava um herdeiro do sexo masculino. Stephen cresce deslocada dos papéis de gênero atribuídos às mulheres e vê-se apaixonada por Mary. Sua vida é marcada por graves questionamentos morais que a levam a declinar de seu amor, deixando a namorada livre para o casamento heterossexual. Considerando o contexto social da obra, vê-se uma escritora que, pautada nas correntes da medicina de sua época, cria uma personagem considerada “desviante”, embora o peso deste “desvio”, seja atenuado da degeneração moral para a ideia de patologia congênita:

Radclyffe Hall faz parte de uma segunda geração de feministas lésbicas, nascidas nas últimas décadas do século XIX denominadas “Desviantes” num contexto social e histórico pautado no sexo fállico, no ideal vitoriano da mulher passiva e assexuada, confinada à atividade reprodutora. (FACCO, 2005, p.36)

Hall era uma mulher à frente dos costumes de sua época, mesmo que hoje sua obra pareça calcada em estereótipos. Em *O poço da Solidão* muitas características da representação literária do lesbianismo estão descritos, como a homossexualidade congênita, a performance masculina no exercício de funções sociais e a marcação rígida dos papéis de gênero, sobretudo dentro de relacionamentos afetivos. Além disso, a impossibilidade da vivência social e afetiva desejada, a marginalização e a restrição das homossexuais em guetos (FACCO, 2005, p. 38).

A relação entre as personagens reafirma o modelo binário heteronormativo, ou seja, Stephen, a “invertida”, é dotada de características atribuídas ao masculino como força física, raciocínio lógico, ombros largos e quadris estreitos; já sua amada, Mary, seria ideal da “verdadeira” mulher da época, prendada, maternal e obediente. Em *O poço da Solidão* são

descritos ambientes ricos, intelectuais, em que protagonistas lésbicas vestidas “de homem” circulavam, porém o grupo fechado das “entendidas”¹² não deixa de representar um tipo de segregação social. Não obstante, a divisão heteronormativa destas personagens, muitas vezes, empobrece o reconhecimento do indivíduo. O relato dos conflitos destas mulheres, geralmente restrito aos grandes salões intelectuais da época, pode ter contribuído na fama de *O poço da Solidão* como a “Bíblia do lesbianismo”, levando às pessoas o conhecimento de que relações sexuais entre mulheres não só eram possíveis, como factíveis (HALL, 1998, p.9).

A representação desta afetividade, apesar do final infeliz, proporcionou às leitoras da época o reconhecimento de si na obra. Além disso, a representação do ex-cêntrico proporciona a desconstrução do “monolito homogêneo” anteriormente presumido como homem, heterossexual, branco e ocidental, em nossa cultura (HUTCHEON, 2002, p.22), e assim, mostra a necessidade, no sentido do respeito à diversidade, de algo como a “estética pederasta”, proposta por Emerson Inácio, em texto homônimo:

(...) se a inserção nesse campo demanda uma formulação estética específica, propomos como base naquilo que já nos foi dado pela própria literatura a criação de um arcabouço estético capaz de compreender a presença de homossexuais masculinos e femininos no texto literário, assim como sua intervenção como produtor. (INÁCIO, 2010, p.144)

Em outras palavras, é preciso não apenas a representação destas homossexuais no campo artístico, como também uma crítica que, despida de falso moralismo, compreenda a representatividade homossexual, muitas vezes transgressora ao cânone e suas formulações.

Uma vez que as escolhas ideológicas e políticas feitas para a formação de um cânone a partir da seleção de quais e como autores, temas e personagens são ou não considerados dignos de análise (EAGLETON, 2006, p.298) nota-se a necessidade do preparo da crítica, para evitar, por exemplo, o apagamento de obras, pois em muitos casos conter estas representações, no sentido de tocar o público e proporcionar reconhecimento e visibilidade sobre determinada parcela da população, tem implicações como censura do Estado.

O apagamento implica também na criação de diversas estratégias utilizadas pelas autoras para chegar até seus leitores e um dos recursos mais explorados é a criação de personagens fluidas, tanto nas características atribuídas a elas, como na própria atuação na história. Não raro, há protagonistas lésbicas que afirmam sua orientação, e, em finais surpreendentes revelam-se homens travestidos ou bissexuais e heterossexuais. Essa estratégia conforma as narrativas de modo mais palatável para um público diverso e ainda muito conservador, inclusive no caso da literatura brasileira. Outra estratégia, comumente utilizada

¹² O termo “entendida” e seu equivalente masculino, tem sido reconhecido em dicionários de língua portuguesa como gíria do português brasileiro para indivíduo homossexual (GEISER, 2011, p.563).

ao escrever narrativas homoeróticas, é o uso de pseudônimo, deixando implícita a restrição deste segmento de mercado para a escrita de autoria feminina.

Tais estratégias (narrativas e autorais) unidas ao modelo de representação das personagens lésbicas ligam-se paralelamente ao conceito de Inácio, anteriormente mencionado (2010, p.111). Pode ser notado algo como uma “estética entendida” ou “estética lésbica”, no sentido da “conformação estética baseada na experiência e na subjetividade homossexuais” de boa parte das autoras. Tal fenômeno potencializa protagonistas diversas, complexas e prismadas, no sentido de não apenas serem vistas como objetos sexuais, mas de espriar sua subjetividade também por outras esferas de sua vida, sem excluir a eroticidade na representação destes corpos.

Ao pensar a representação literária da lesbianidade é importante problematizar dilemas aparentemente insolúveis neste campo, como o da “identidade homossexual”. Essa questão aparece relacionada especialmente ao sujeito feminino no artigo de Teresa de Lauretis, *Tecnologia de Gênero*, na dualidade da ideia de marcar-se ou não como mulher (ou como lésbica) no discurso, pois, se de um lado marcar-se é entrar numa segmentação binária, não marcar-se é entregar-se à rotulação pelo outro ou o apagamento (HOLLANDA, 1994, p.233).

Tal impasse se aplica duplamente à personagem lésbica: marcar-se ou não como mulher ou como homossexual? Se de um lado inscrever-se como lésbica significa posicionar-se num discurso classificatório, incorporando a lógica binária homem/mulher, hetero/homossexual, que calcifica os problemas de gênero, por outro, não marcar-se fortalece o apagamento cultural e a consequente invisibilização, a negação de direitos e a marginalização advindas com a noção de minoria sobre aquelas que resistem, marcadas no discurso e expostas em suas afetividades.

A discussão sobre a identidade de gênero, como afirma Butler, precisa ser anterior à discussão da identidade, pois apenas somos reconhecidos socialmente quando adquirimos “um gênero em conformidade com padrões reconhecidos de inteligibilidade do gênero” (BUTLER, 2015, p.43). Ao mesmo tempo, Beatriz Suárez Briones em *Las Lesbianas (no) somos mujeres* questiona, de forma provocativa, o quanto a categoria ‘mulher’ revalida um sistema patriarcal e falocêntrico, no (do) qual a lésbica surge como elemento desestabilizador e potencial reorganizador de novos modelos de afetos e vivências eróticas e sociais. Emaranhada nestas linhas de pensamento múltiplas e inclusivas, cabe refletir também sobre a rotulação negativa das mulheres lésbicas, reiterada pela sociedade, pois, ao exigir posturas discretas que não confrontem os costumes, consegue-se a obliteração da luta pelo reconhecimento das dignidades humanas e das múltiplas possibilidades de ser.

Mulheres que desejam outras mulheres, sáficas, fanchas, sapatonas, machonas, entendidas ou, simplesmente, lésbicas, enquanto categoria de representação e personagens literárias, rompem a lógica constitutiva, não só do patriarcado, mas do cânone heterossexista ainda vigente. Independentes e desinteressadas do masculino, são lidas como rivais em potencial, trazendo consigo a desconstrução do pensamento do erotismo responsivo feminino, colando o prazer à existência do corpo da mulher e desarticulando o sexo das funções reprodutivas, tradicionalmente colocadas como maior realização feminina. Dessa forma, a lésbica na literatura retoma este espaço incômodo que ocupa numa sociedade ainda profundamente falocêntrica. Pois,

(...) sua existência representa a destabilização e o caos na ordem “natural” e “divina” da heterossexualidade dominada pelo masculino. (...) O que seria do mundo patriarcal se as mulheres dispensassem os homens de suas camas e de seu afeto, e se recusassem a “incontornável” parceria masculina e a reprodução como definidora de suas identidades? (SWAIN, 2000, p.56)

Ao analisar a construção das personagens declaradamente lésbicas, em boa parte dos romances do século XIX até o início do século XXI, percebe-se uma tendência à estereotipia, aos poucos, diluída por novas escritoras e selos editoriais que buscam romper este padrão. De maneira geral, a representação das personagens lésbicas na literatura deste período, é feita em forma de mulheres que ou passaram por experiências traumáticas com a figura masculina ou nunca foram cobiçadas por homens por características comportamentais ou físicas desviantes do que se entende por “feminilidade”.

Ademais, boa parte das protagonistas representa uma espécie de imitação do modelo social masculino, em roupas, gestos, performance de gênero e ações dentro de seus respectivos relacionamentos. Cabe lembrar que, para Butler (2015, p. 8), vivenciar a performance de gênero é “(...) uma espécie de imitação persistente, que passa como real. A performance dela/dele destabiliza as próprias distinções entre natural e artificial, profundidade e superfície, interno e externo – por meio das quais operam quase sempre os discursos sobre gênero”. Sendo assim, entende-se o sexo como “realidade discursivamente constituída” em algumas estruturas contingentes heterossexuais e compulsórias. Estas estruturas dariam direitos sociais aos homens e os negariam às mulheres, direitos estes que, repetidos ao longo dos tempos teriam sido calcificados, fato que se reflete na construção destas personagens. Ao considerar, nesta lógica, a nomeação da diferença sexual como algo natural encontra-se o *locus* da incidência da dominação e da coerção do masculino sobre o

feminino. De acordo com Butler, em diálogo com Wittig, no capítulo *Atos corporais subversivos*, é justamente

(...) este ato performativo institucionalizado que normatiza a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual. Assim (...) somos obrigados em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder traço por traço, à ideia de natureza que foi estabelecida para nós. (BUTLER, 2015, p.200-1)

Assim, ao analisar um conjunto de protagonistas lésbicas partindo do *corpus* escolhido, se perceberá que, em vários casos, a performance é vivenciada como maneira de adequar-se a uma realidade coercitiva de si e da outra, em relação às subjetividades. Independentemente da particularidade performatizada, nota-se o desejo de adequação a algo que não se é. Uma luta interior para moldar-se ao mundo heteronormativo, ainda que em termos de performance. Este movimento de ‘tornar-se’ outro/a, através da performance de gênero das personagens lésbicas, muitas vezes se constitui pela divisão de “tipos”. Além da lésbica “virilizada”, há outra categoria em contraste: as “lésbicas femininas”, ou “ladies”, que obedecem à performance heteronormativa da mulher, vestindo o estereótipo físico e subjetivo da fragilidade e da submissão e, mais raramente, a *femme*, aos moldes das cocotes ou das lésbicas de Baudelaire, que preserva as características da mulher sedutora heterossexual e envolve tanto a primeira, quanto a segunda. Tanto a *lady* quanto a *femme*, em boa parte das narrativas, terminam retratadas sob o signo da mulher lacrimosamente moldada para a entrega ao amor. Não raro, o desfecho deste amor se dá em relacionamentos bi ou heterossexuais.

Os pares presentes nas obras citadas até aqui, continuam sendo encontrados em produções posteriores. A partir da década de 1930 começam a surgir mais publicações nacionais com personagens lésbicas, finalmente se pode ler romances e contos com protagonistas ou personagens homossexuais importantes sem desaparecimentos posteriores, como em *O Terceiro Sexo*, de Odilon Morais, *Álbum de Família* (1946) e *O Casamento* (1966) de Nelson Rodrigues, *Galateia e o Fantasma* (1951), de Mario Donato, *Carta de Outro Naipe*, de Gastão Cruls (*Contos Reunidos*, 1951) e *A estrela sobe*, de Marques Rebelo, de 1946 (MOTT, 1987, p.93-8). Vale também destacar as personagens lésbicas presentes em *Ciranda de Pedra* (1954) e *As meninas* (1973), de Lygia Fagundes Telles e a história da presidiária Maria Rita e sua possessiva relação com Jeni, de Maria Lourdes Teixeira¹³, no livro de contos *O Criador de Centauros*, de 1964 (MOTT, 1987, p.110-116).

¹³ Maria Lourdes Teixeira foi tradutora das obras de Colette e Simone de Beauvoir (MOTT, 1987, p.110-116).

O amor entre mulheres, trabalhado de formas diversas é característica das obras de Cassandra Rios. Desde seu primeiro livro há a história de duas moças cujo fim é o casamento heterossexual de uma e o suicídio de outra. Publicado em 1948, *Volúpia do Pecado* possui frases provocativas e polêmicas, além de cenas de sexo detalhadas. O livro, esgotado na primeira tiragem, inicia a carreira de Cassandra Rios, posteriormente reconhecida como uma das maiores escritoras de romances nacionais com personagens lésbicas (PAIM, 2014, p.28).

Contemporânea à Rios, surge na França uma expressão forte no romance sobre lésbicas: Violette Leduc (1907 –1972), com a publicação de *A bastarda (La Bâtarde)*, em 1964¹⁴. Desde Colette, nenhuma outra escritora francesa teria ousado tanto na descrição da erótica lésbica. Resgatando o tema da iniciação sexual em ambiente escolar ela narra com erotismo e lirismo a iniciação de uma interna e sua colega (GOMES, 2017, p.14-15).

Até então, os finais infelizes para mulheres que rompiam a lógica sexual e reprodutiva do patriarcado eram recorrentes nos romances com (ou sem) protagonistas lésbicas, assim como a formação dos pares heteronormativizados (lésbica virilizada/ lésbica feminina) e a representação baseada em noções científicas patologizantes, fruto da medicina do século XIX. Nesse período ainda reina a representação da homossexualidade como degenerescência do indivíduo, promovida pela crença de que a homossexualidade era um problema físico e mental, classificado ao lado de práticas como canibalismo, zoofilia, coprofagia, estupro e outros tipos de “psicopatologias sexuais” (FOUCAULT, 2014, p.27-28). Tal construção de personagens lésbicas na literatura, portanto, trazia o reflexo de uma sociedade (ainda hoje) atrelada à lógica da dominação masculina, da naturalização da heteronormatividade e de relações afetivas assimétricas e hierárquicas, mesmo entre duas mulheres. Um possível motivo para isso seria a crença na “essência” feminina, subvertida e transgredida pela lésbica, que se a um lado é malquista pelos homens, por outro, sente o t(r)emor curioso das mulheres heterossexuais.

No Brasil dos anos 1960 há um aumento de personagens gays em enredos que falam de questões homossexuais e socioeconômicas. Surgem neste momento coletâneas de contos com predominância de personagens homossexuais como *Histórias do Amor Maldito*, de Gasparino Damata (1967), que seguem a tendência das transformações sociais, culturais e políticas do ocidente e que se refletem no contexto brasileiro. Na década seguinte, com o fortalecimento de movimentos sociais, sobretudo na cena norte americana, começa a crescer a

¹⁴ Em *La Folie en Tête* a autora conta a experiência biográfica de amor/adoração por Simone de Beauvoir, sua editora e mecenas, que a incentivava na escrita, porém, recusava suas intenções amorosas (YALOM, 2013, p. 207, GOMES, 2017 p.14-15).

representação da diversidade de identidades também na literatura brasileira¹⁵ (LOPES, 2004, p. 132).

Tal crescimento proporcionou na imprensa a divulgação de obras com personagens lésbicas. Os números de venda que batiam recordes em comparação com obras academicamente reconhecidas eram noticiados pela mídia que traçava comparativos numéricos entre autores do gênero. O título de *best-seller* brasileiro do romance erótico entre personagens lésbicas, por exemplo, oscilou por um tempo entre Cassandra Rios e Adelaide Carraro. Carraro publicou romances como *Eu Mataria o Presidente* (1966) e *Mulher Livre* (1979), nos quais retratou cenas de ciúme entre lésbicas em reformatórios, triângulos amorosos com desfechos lésbicos e uma vasta gama de personagens folhetinescas que, entre uma cena e outra de erotismo, tinham como cenário bastidores de grandes corporações brasileiras (VIEIRA, 2010, p. 29).

É a partir de então que se começa a encontrar, ainda que discretamente, em obras de autores consagrados, relações (mais ou menos) abertamente homoafetivas e a dificuldade do discurso censurado passa a ser envolvida na discussão das problemáticas do corpo. Tal discussão, que gravitava em torno das vítimas de tortura e do cerceamento das liberdades sexuais, encontrava dentro dos movimentos feminista e homossexual as únicas formas de denúncia da repressão ao prazer e ao pensamento (MÍCCOLIS; DANIEL, 1983, p.63).

Nesta efervescência simultânea de ideias de um lado, e de extrema repressão, de outro, surgem as duas primeiras obras do *corpus* analisado neste trabalho: *O Corpo*, conto integrante do livro *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector (1974) e o romance *Eu sou uma Lésbica*, de Cassandra Rios (1982). As duas obras dialogam diretamente com as questões abordadas acima, tanto Clarice quanto Cassandra evocam problemas de inserção/exclusão de sua escrita no cânone, seja pelo papel da escritora que fala sobre relações homoafetivas, seja pela exploração das fronteiras do gênero textual e do pornográfico/erótico, delimitações as quais, sobretudo Clarice, não parece obedecer.

Em termos de análise das personagens, em ambas se notam os traços heteronormativos imiscuídos nas relações (principalmente na presença do elemento masculino como obstáculo a ser transposto), não obstante, na segunda obra verifica-se a divisão heteronormativa dentro da relação lésbica, com marcação de papéis de gênero acentuada estabelecendo algo como uma hierarquia afetiva. Em contraponto, se comparadas com as personagens lésbicas mais recentes, como as da novela gráfica *Azul é a Cor mais quente*, de Julie Maroh (2010), pode-se

¹⁵ Embora o Brasil passasse por uma das maiores repressões às liberdades individuais de nossa história moderna. (MARCELINO, 2006, p.64)

traçar um percurso histórico de análise das possíveis mudanças entre representações afetivas de mulheres tão diversas temporalmente.

A partir da leitura crítica destas três obras, será possível verificar o desenvolvimento das afetividades lésbicas em diferentes arranjos identitários e temporais e perceber como a heteronormatividade se imiscui nos relacionamentos entre as diversas formas de se entender lésbica, provocando arranjos hierárquicos, cuja possibilidade de subversão e libertação deste padrão parece se dar unicamente pelo desejo.

A análise das obras citadas neste capítulo demonstra uma divisão (quase totalitária) de representação das personagens lésbicas: a de performance masculinizada e a de performance feminina. Nas obras trabalhadas no *corpus* do trabalho existem variados exemplos: Carmem e Beatriz, protagonistas do conto *O Corpo*, cuja performance não demonstra divisões binárias ou heteronormativas; Flávia, protagonista de *Eu sou uma lésbica* em oposição aos seus pares (Kênia, Núcia e Desirée) que surgem e esvaecem durante a narrativa mostrando padrões variados de afetividade e performance e Clémentine e Emma, protagonistas de *Le bleu est une couleur chaude*, traduzida para a língua portuguesa como *Azul é a Cor mais Quente*, em 2013.

Por meio destes exemplos, percebe-se que ainda há um caminho longo para as herdeiras de Safo conquistarem seu lugar ao Sol do cânone, mas algumas ondas se levantam. Ao se analisar a literatura contemporânea brasileira mais recente, como por exemplo, os romances *Como Esquecer*: anotações quase inglesas, de Myriam Campello (2003) e *Duas iguais*, de Cíntia de Moscovich (2004) ou os bem-humorados e feministas livros de poesia de Angélica Freitas: *Rilke Shake* (2007) e *Um útero é do tamanho de um punho* (2012), os contos rápidos e diversos de Ana Paula El-Jaick, de *Faz Duas Semanas Que Meu Amor e Outros Contos para Mulheres*, (2008), *Todos nós adorávamos caubóis*, romance de Carol Bensimon (2013), e, ainda mais recentemente, a premiação do livro de contos *Amora*, (2016) de Natália Borges Polezzo, pelo Prêmio Jabuti, percebe-se uma movimentação pelas margens do cânone sinalizando outros pontos de valorização literária. A partir dos próximos capítulos, serão analisadas as obras do *corpus* para melhor análise e compreensão dos espaços afetivos das personagens lésbicas em cada contexto social e histórico.

2 DA ESCRITA: O CORPO E O AMOR ENTRE IGUAIS

*Onde queres família, sou maluco
E onde queres romântico, burguês
Onde queres Leblon, sou Pernambuco
E onde queres eunuco, garanhão
Onde queres o sim e o não, talvez
E onde vês, eu não vislumbro razão
Onde o queres o lobo, eu sou o irmão
E onde queres cowboy, eu sou chinês
(CAETANO VELOSO, 1984)*

*"... um dos editores mais amável me disse:
você escreve bem, minha querida, mas por
que, hein, você não escreve uma novela
erótica? Sabe, as suas peças não têm
interesse para o santo povo..."
(HILDA HILST, 1970)*

Avia crucis do corpo, publicado em 1974, foi o décimo terceiro livro de Clarice Lispector e seu sétimo, de contos¹⁶. Autora de obras já reconhecidas e premiadas, a autora iniciou os anos de 1970 com projetos que surpeenderiam seus leitores. A fortuna crítica de suas obras nem sempre foi constante em elogios, o amálgama formado entre sua vida pessoal (mulher de diplomata, depois, desquitada, nos anos 1970, no Rio de Janeiro) e sua produção literária (repleta de personagens que se questionavam sobre o papel do feminino na sociedade) parece, muitas vezes, espriar sobre suas obras, dando a impressão de uma recepção ondulante, modulada entre altos e baixos da autora em relação ao público geral e à crítica.

A imprensa, à época, publicou artigos comparando sua escrita de romances e contos. Em *Eu sou uma pergunta: Uma biografia de Clarice Lispector* (1999), de Teresa C. Monteiro Ferreira, nota-se certo desapontamento da crítica em relação às narrativas mais curtas de Lispector. Para Massaud Moisés, por exemplo, era evidente a “inaptidão da autora para o conto”, característica já observada por Sérgio Milliet. Segundo Moisés, Clarice não conseguia ajustar as características de sua narrativa aos limites do gênero. Segundo o mesmo, a autora conferia a tudo um “halo de transcendência”, que atribuía “cargas metafísicas e abstratas” a coisas que “não podem ter, em si, tal caráter”. (MOISÉS apud FERREIRA, 1999, p.212)

¹⁶ De acordo com Gotlib (2011) e com o Instituto Moreira Salles, que mantém o acervo da autora no Rio de Janeiro e dedica-lhe uma página em seu site: <https://claricelispectorims.com.br/livro-a-livro/> . Acesso em 12/07/2017.

Tais críticas não são inéditas no espaço parabólico da escrita de autoria feminina¹⁷. Não por acaso, muitas mulheres ao longo da história da literatura optaram pelo uso de pseudônimos como forma de proteger sua obra de uma análise falocêntrica¹⁸. Contudo, os aportes da crítica feminista têm sido de extremo valor para a leitura de textos de autoria feminina. Ao considerar a crítica literária tradicional, como apontada por Eagleton, como aquela que “muitas vezes deixa de intuir, digamos, a presença de valores ideológicos na literatura” (2006, p.200) fica evidente a necessidade de uma teoria que contemple esta produção. Dessa forma, a crítica literária feminista, ao insistir “em confundir a literatura com a política”, tem ocupado, segundo o crítico:

(...) a posição mais proeminente da agenda intelectual, e por razões não difíceis de detectar. De todas as correntes teóricas, era aquela que se articulava mais profunda e crucialmente com as necessidades e experiências políticas de mais da metade dos que realmente estudavam literatura. As mulheres agora podiam fazer uma intervenção nítida e singular em um assunto que sempre havia sido, na prática quando não também na teoria, em grande parte delas. A teoria feminista oferecia aquela preciosa ligação entre academia e sociedade, bem como entre problemas de identidade e de organização política, o que era, em termos gerais, cada vez mais difícil de encontrar numa época de crescente conservadorismo. (EAGLETON, 2006, p.336)

Um exemplo de aporte crítico adequado à análise dos textos de autoria feminina é *A crítica feminista no território selvagem*, de Eliane Showalter. Segundo a escritora, para a crítica compreender “o peso simbólico da consciência feminina” é preciso estar em uma “*zona selvagem*”, ou seja, analisar o texto a partir de um “lugar da linguagem revolucionária das mulheres – a linguagem de tudo que é reprimido”. Esse ponto, segundo Showalter seria, “um jogo de abstração”, uma vez que, “na realidade à qual devemos nos dirigir como críticos, a escrita da mulher é um “discurso de duas vozes” que mescla heranças sociais, literais e culturais “tanto do silenciado quanto do dominante”. A produção clariceana, ainda que em sua gênese não se afirmasse a agência de teorias feministas, pode, hoje, ser inserida nos dizeres de Showalter como imersa “voluntariamente na zona selvagem (...), fora dos limites restritos do

¹⁷ Ao compreender a definição de parábola como narrativa alegórica que “evoca, por comparação, valores de ordem superior; encerra lições de vida e pode conter preceitos morais” (GEISER, 2011, p.1024) pode-se considerar a escrita de autoria feminina um espaço, não apenas ficcional de representação, mas, sobretudo no caso de obras com protagonistas lésbicas, uma espécie de *Ars Amatoria* contemporânea devido à representatividade evocada e a demonstração das condutas (mais ou menos bem-sucedidas) de vivência social e afetiva das personagens.

¹⁸ Em entrevista à Cristina Peretti, Derrida utiliza o termo *falogocentrismo* para evidenciar a indissociabilidade entre o logocentrismo e o falocentrismo na cultura ocidental. Segundo ele, este é o alvo de sua desconstrução, no sentido de uma nova estratégia, um novo olhar da crítica cultural que inclui a crítica feminista. (PERETTI, 1989)

espaço patriarcal”, ou seja, no local de quem questiona, por meio de seus personagens, a linguagem e os papéis de gêneros estabelecidos socialmente (HOLLANDA, 1994, p.50).

Assim, a crítica literária feminista abrange sob sua perspectiva não apenas textos de escritoras declaradamente feministas, ou mesmo, engajadas ao movimento, mas todo texto em que haja críticas ao modelo cartesiano produtor de hierarquias tais como masculino/feminino, cultura/natureza, mente/corpo, razão/emoção, vida política/vida privada, com o objetivo de revelar, por meio destes textos, problemas sociais que por muito tempo ficaram obscurecidos por uma crítica que lhes virava o rosto, com ares de superioridade.

O olhar da crítica tradicional contemporânea às primeiras publicações de Clarice se mostrava ofuscado em relação a atribuição de sublime aos acontecimentos narrados. Em obras consideradas clássicas, costuma-se seguir o modelo kantiano¹⁹, europeu, masculino, branco, heterossexual, dicotômico estabelecido como parâmetro determinante em relação às vivências do considerado diferente. Excluindo a mulher, que, pensada como sujeito da diferença²⁰, tenta fincar os pés sobre um terreno em construção por ela mesma. Ao pensar as críticas acerca dos contos de Lispector, pode-se retomar a perspectiva de Virgínia Woolf em relação às narrativas escritas por mulheres

(...) na maioria dos casos, é claro, os romances realmente falham em algum ponto. A imaginação tropeça sob o esforço imenso. O discernimento se confunde, já não consegue distinguir entre o verdadeiro e o falso; já não tem forças para prosseguir no vasto trabalho que a cada momento exige o emprego de tantas faculdades diferentes. Mas como seria tudo isso afetado pelo sexo do romancista?, perguntei-me, olhando para *Jane Eyre* e os outros. Será que a realidade de seu sexo interferiu de algum modo na integridade de uma romancista, nessa integridade que considero ser a espinha dorsal do escritor? (WOOLF, 1991, p.90)

A interferência do empírico na escrita de autoria feminina e, especialmente, na obra de Lispector dialoga com o posicionamento de Woolf, pois o sublime, o epifânico e o cotidiano da maioria das personagens clariceanas está relacionado com o dia-a-dia comum, ainda que ficcionalizado. Não por acaso, nota-se o diálogo estabelecido entre os textos ficcionais e os textos jornalísticos escritos por Clarice a partir dos anos de 1960. Como afirma a escritora inglesa, acerca do reflexo da vida real na escrita das mulheres:

¹⁹ Em *Crítica da Faculdade do Juízo*, (Kant, 1993) o Sublime ultrapassaria o espaço do comum e cotidiano. Já a escrita de autoria feminina romperia tal conceito, testando o ‘contra-sublime’, conforme aponta Inácio, em seu ensaio *Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo Floema e Novas Cartas Portuguesas*. (2017, p.16)

²⁰ Aqui usa-se o termo sujeito da diferença apoiado na teoria de Homi Bhabha, em *O Local da Cultura* (1998, p.126-8), em que o sujeito da diferença é colocado em “prejuízo” em termos culturais e de direitos, numa sociedade que o considera como o “Outro”. Especificamente aqui, temos a mulher que escreve como esse sujeito, não apenas na temática de sua escrita, como na ocupação de um local social inesperado para ela.

(...) é óbvio que os valores das mulheres diferem, com frequência, dos que foram estabelecidos pelo outro sexo; isso decerto acontece. E, no entanto, são os valores masculinos que prevalecem. Falando cruamente, o futebol e o esporte são "importantes"; o culto da moda e a compra de roupas são "insignificantes". E esses valores são inevitavelmente transferidos da vida para a ficção. Esse é um livro importante, pressupõe o crítico, porque lida com a guerra. Esse é um livro insignificante, pois lida com os sentimentos das mulheres numa sala de visitas. Uma cena de campo de batalha é mais importante do que uma cena de loja — em todos os lugares, e de modo muito mais sutil, a diferença de valores persiste. (WOOLF, 1991, p. 91)

Assim, a designação do sublime, as vias de acesso à epifania e os fatos transcendentais estavam, na época da publicação dos contos clariceanos, enredados e condicionados aos ditames de uma crítica rígida e estruturada num cânone falocêntrico. Ferreira enumera ainda os comentários de Sérgio Milliet sobre “traços da deformação sintática e vocabular de Clarice”, cujas falhas, excessos e insistências faziam de seus textos algo surpreendente, embora suas incursões em um novo gênero seriam pouco eficazes, pela falta de estrutura sólida no espaço reduzido do conto (FERREIRA, 1999, p.177). Porém, nem toda a crítica se posicionava de modo tão conservador frente às inovações dos contos clariceanos. Críticos como Eduardo Portella reconheciam na autora de *Laços de Família* (1960) “o terceiro estágio do movimento modernista – o instrumentalista -, voltado para a expressão literária em si, para as suas diversas e múltiplas possibilidades expressivas” (FERREIRA, 1999, p. 179). Apesar das inovações formais e temáticas que os livros anteriores de Clarice já representavam, é após a publicação do aclamado romance *A Paixão Segundo G.H.* (1964), que a autora dedicou-se ao exercício da busca de novas formas de expressão. Críticos como Benedito Nunes haviam conceituado este último livro entre os mais originais publicados no período (NUNES, 1995, p.151). Foi, portanto, em meio ao grande sucesso, que Clarice iniciou seu projeto de ruptura com o cânone tradicional.

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 importantes para que, por meio da distinção entre sexo e reprodução, se repensasse o que hoje se chama de papéis de gênero (MURARO, 1970, p.136). Isso incidiu nas produções artísticas daquele tempo, inclusive nas obras clariceanas. Além disso, em 1959 a escritora voltava ao Brasil após a separação, e começava a escrever contos e crônicas para a revista *Senhor*, além de uma coluna aos moldes da que escrevia no *Comício*, em 1950, agora sob o pseudônimo de

Helen Palmer, para o jornal *Correio da Manhã*,²¹ (FERREIRA, 1999, p.201).

Nesta fase de intensa produção Clarice Lispector é vítima de um incêndio. Esse fato modifica sua relação com a escrita, tornando as instâncias corporais muito mais marcadas em seus textos. Após longo período de cuidados intensivos, Clarice retoma a convivência com seu círculo de amigas, entre eles Alberto Dines, editor do *Jornal do Brasil*, que no ano seguinte a convida para estreitar uma coluna de crônicas semanais (FERREIRA, 1999, p.229).

Assim se inicia uma abertura maior aos assuntos sociais na literatura clariceana, o diálogo com o público, através do alcance massivo das colunas periódicas trouxe novas perspectivas para temáticas já abordadas²². As mulheres continuaram sendo as protagonistas clariceanas por excelência²³, porém surgem modos diversos de representação destas personagens. Consequentemente, o aumento de interesse na literatura clariceana inicia o “fenômeno Lispector”, título atribuído pela crítica ao volume crescente de traduções dos livros e estudos sobre a autora. Alguns críticos, inclusive, começam a rever suas opiniões em relação aos antigos “defeitos” de Lispector, conforme nota-se na observação de Ferreira (1999) sobre novos pareceres de antigas críticas:

Em seu artigo *Clarice Lispector: ficção e cosmovisão*, (1970) (...) Massaud Moisés admitia que as narrativas curtas de Clarice não eram um mero exercício para os romances, enquadravam-se perfeitamente nos moldes do conto. (...) Massaud sublinhava também o instante no qual os personagens tinham uma súbita revelação interior, fugaz, *como um farol nas trevas, e que, por isso mesmo, recusa a ser apreendida pela palavra*. Nesse momento privilegiado, o ser *descortina a realidade íntima das coisas e de si próprio*. (IDEM, p.262)

Nesse período favorável da crítica, Clarice estabelece contatos importantes para suas publicações futuras. Em 1968 é apresentada ao jornalista e poeta Álvaro Pacheco, fundador da editora Artenova. Este, aproveitando o sucesso de Clarice, propõe-lhe uma reedição de seus

²¹ Foi no *Comício*, ao lado de Rubem Braga, Fernando Sabino e Paulo Mendes Campos, que a então autora hermética, começou a escrever para o grande público, sobretudo feminino. Em suas colunas, despretenciosamente mesclado à dicas domésticas, Clarice questionava padrões comportamentais e a emancipação feminina, em diálogo com o pensamento feminista em voga, disseminado pelo *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir (1949). Outra importante figura para o feminismo evocada na coluna foi Virgínia Woolf. Ao refletir sobre o papel da mulher como intelectual, Clarice adapta um trecho de *Um teto para todos* acerca da suposta irmã de Shakespeare que “por gentil fatalidade da natureza usaria saias”. Na coluna do *Correio da Manhã* Clarice escreve entre dicas domésticas e de moda, conselhos sobre a libertação da mulher, muitas vezes em críticas (sutis) às ‘moças antiquadas’ que não acompanhavam as mudanças de sua época. (LISPECTOR, 2005, p.91; FERREIRA, 1999, 177, 208)

²² Tal mudança foi vista de perto pela escritora Marina Colasanti, colega no *Jornal do Brasil* à época, que tornou-se leitora fiel de Clarice (FERREIRA, 1999, p.230).

²³ Exceto poucos contos como *Mineirinho*, publicado em 1964, na sessão *Fundo de Gaveta*, no livro *A Legião Estrangeira* e o romance *A Mação no Escuro*, publicado em 1961, escrito anos antes. (LISPECTOR, 2016, p.651)

melhores contos no formato *pocketbook*, a ser vendido em bancas de jornais. Seria a primeira vez que uma editora lançava mão de um grande nome da literatura neste formato. Assim, o alcance dos contos clariceanos já em ascensão, toma proporções ainda maiores (FERREIRA, 1999, p.255). O sucesso e o crescente círculo de amizades no meio tornavam Clarice uma escritora de acesso possível. Apesar da fama de “difícil para entrevistadores”, alguns jovens repórteres conseguiam conversas com ela, como é narrado em *A entrevista Alegre*, crônica em que recorda a entrevista cedida à reporter da série *Livro de Cabeceira da Mulher*, da Civilização Brasileira:

Cristina me perguntou se eu era de esquerda. Respondi que desejaria para o Brasil um regime socialista (...) adaptado aos nossos moldes. Perguntou-me se eu me considerava uma escritora brasileira ou simplesmente uma escritora. Respondi que, em primeiro lugar, por mais feminina que fosse a mulher, esta não era uma escritora, e sim, um escritor. (...) Que eu me considerava apenas escritor [...] Perguntou-me o que eu achava da literatura *engajada*. Achei válida. Quis saber se eu me engajaria. Na verdade sinto-me engajada. Tudo o que escrevo está ligado, pelo menos dentro de mim, à realidade em que vivemos. É possível que este meu lado ainda se fortifique mais algum dia. (...) Nem sei se escreverei mais. É mais possível que não. (LISPECTOR, 1999, p.61)

O discurso íntimo diante do engajamento sempre foi característica de Clarice Lispector, apesar do teor de seus textos e suas participações em manifestações como a Passeata dos Cem Mil, em 26 de junho de 1968²⁴, por exemplo. Tal comportamento incluía também falas sobre os movimentos de liberação da mulher e do feminismo²⁵. A autora estava ciente há tempos da condição feminina, empírica e teoricamente, e sabia o quanto isso influía em sua instância autoral²⁶, tanto que as obras posteriores à *Paixão Segundo G.H.* trazem indícios da importância do local social da mulher e da imposição dos papéis de gênero. Não obstante, em entrevista ao jornal *Pasquim*, ao ser questionada sobre o movimento *Woman's lib*, a autora afirma que as mulheres “tem que ter direitos como gente” (LISPECTOR, 1974, p.13). Portanto compreende-se que, mesmo na ausência de um “levantar de bandeiras feministas”, tal posicionamento não impede o acesso às suas obras por tal viés²⁷

²⁴ A Passeata dos Cem Mil foi uma manifestação da UFRJ, para mobilizar a população contra o aumento da repressão policial. Em invasão militar à Universidade, meses antes, a polícia matou um secundarista de 18 anos. Em 21 de junho, em frente ao prédio do *Jornal do Brasil* houve novos conflitos que resultaram em três mortes. A passeata de 26 de junho teve a participação de artistas, intelectuais, políticos e outros segmentos sociais civis brasileiros (VALLE, 1999, p.116-119).

²⁵ Em 1974, Clarice Lispector foi entrevistada pelo *Pasquim*. Entre os entrevistadores estavam Nélida Piñon e Olga Savary. A visão do jornal sobre os movimentos feministas é discutida em *Preconceitos nas charges de O Pasquim: mulheres e a luta pelo controle do corpo* (SOIHET, 2009, p.39-53).

²⁶ Em 1942, ainda estudante da Faculdade Nacional de Direito da Universidade do Brasil, Lispector escreve *Deve a Mulher trabalhar?*, em que analisa a relação mulher e trabalho (LISPECTOR, 2005, p.43, 50-54).

²⁷ Passaram-se 23 anos entre a publicação de *O Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir e sua autodenominação como feminista (BRIONES, 2013, p.17). Ou seja, ainda que Clarice Lispector não tenha se denominado

Não por acaso, a ascensão dos estudos feministas e posteriormente dos estudos de gênero, fazem da autora uma jazida de material para a crítica literária feminista de várias vertentes. No livro *Nem Musa, nem medusa* (2010), Lúcia Helena esmiúça as perspectivas adotadas pelos estudos feministas que, simultaneamente às obras de Lispector, transbordavam no plano dos estudos de crítica literária à época. A autora confirma, portanto, que Clarice,

Sabedora de que a inscrição do sujeito da história é declinada no masculino (...), abre canais verbais de, digamos, “negociação” cultural do problema. (...) Lispector questiona um sistema de *gender*, não apenas nacional ou regional, um sistema que nem diz respeito apenas à América Latina. Nas complexas relações de sentido operacionalizadas no texto de Lispector, o que está sendo criticado é a ideologia de um sistema de trocas simbólicas largamente difundido, e no qual se correlaciona o *gender* a conteúdos culturais (numa *genderização* da cultura), de acordo com os valores sociais desenvolvidos pela tradição judaico-cristã. Esses valores estabelecem o “*sex-gender-system*”, que organiza posições ideológicas ao representar o “feminino”, o “masculino”, o “sujeito” e a “subjetividade” como identidades estáveis e universais. (HELENA, 2010, p.51)

Ou seja, Helena evidencia o posicionamento das personagens clariceanas como sujeitos questionadores da ordem estabelecida em relação aos papéis que homens e mulheres devem assumir socialmente. O excerto acima trata, originalmente, do conto *A imitação da Rosa* (LISPECTOR, 1998d, p.34-53), porém é pertinente à boa parte da ficção de Lispector, pois as personagens criadas por Clarice não se encaixam aos estereótipos femininos geralmente talhados na literatura (virgem, mãe ou prostituta), elas transbordam a classificação, sendo todas e nenhuma ao mesmo tempo, e é também por esta via que se nota a crítica às prescrições sociais do que convencionou-se chamar de “comportamento feminino” (HELENA, 2010, p.52).

Percebe-se, conseqüentemente, que as iscas que emergem do texto clariceano para análises da representação das personagens, tanto pela *écriture féminine*, quanto pela crítica feminista anglo-americana, são válidas. Ainda que no percurso deste trabalho a leitura se ancore mais no último viés, alguns pressupostos da vertente francesa não são descartados, sendo chamados à tona, quando preciso. Ou ainda, como afirma Lúcia Helena,

Se for verdade que Lispector discute, para além das preocupações típicas do engajamento feminista, a questão da inscrição do sujeito na história, também é verdade que ela sublinha, com ênfase e fascínio, uma inscrição em particular, a de um sujeito declinado no feminino. (...) Há, todavia, alguns riscos em suas colocações [de Hélène Cixous] sobre Lispector e o feminismo (...) a possibilidade de retorno a um essencialismo ou mesmo a um determinismo de fundo biológico. (HELENA, 2010, p.90)

Ao lado do “essencialismo” da vertente de Cixous, principal tradutora europeia e de extrema importância para a divulgação de Clarice Lispector na França, Lucia Helena insere a perspectiva do feminismo anglo-americano, que, para ela, reintroduz “na interpretação de textos literários, do ponto de vista feminista, um certo freio ao formalismo excessivo das análises da crítica francesa”, o que se mostra útil para discussões a respeito das relações de grupos considerados “minorias”, como as lésbicas, por exemplo (HELENA, 2010, p.91).

Em meio às perspectivas de crítica, Clarice Lispector continuava em intensa colaboração com jornais, embora sua produção literária estivesse, inclusive por questões financeiras, em aparente segundo plano. Em 9 de março de 1968, na crônica chamada *O Grito*, Clarice declara: “Não vou escrever mais livros. Porque se escrevesse diria minhas verdades tão duras que seriam difíceis de serem suportadas por mim e pelos outros. Há um limite de ser. Já cheguei a esse limite” (LISPECTOR, 1999, p.81-2). A anunciação das “verdades duras” finca a fronteira da transgressão temática e de linguagem na obra clariceana, a partir dali, há uma maior emergência da corporeidade em sua narrativa. Já no início de 1969 Lispector surge com *Uma aprendizagem ou o livro dos Prazeres*, obra que rasura, através da relação entre dois professores da classe média carioca, os papéis fixados aos gêneros, como castidade e independência. Estes são motores sutis de questionamentos que podem ter passado despercebidos pela crítica feminista mais aguerrida da época. Assim, quando já reconhecida pelo grande público, a autora publica uma obra carregada de elementos *kitsch* em uma narrativa (superficialmente) simples e corriqueira. A crítica, habituada a ovacionar o inesperado em Clarice Lispector, decepciona-se.

Situado entre duas obras clariceanas (*A Paixão Segundo G.H.* e *Água Viva*), este romance marca, no panorama geral da obra da autora, um momento importante de transição na construção de personagens (NUNES, 1995, p.77). Se as obras anteriores narravam uma ascensão individual que rompia, mesmo que epifanicamente, com determinados valores da moral burguesa, em *Uma Aprendizagem ou O Livro dos Prazeres* essa busca se dará pelo aprendizado guiado, e por um mestre que escolhe e é escolhido. Entretanto, a crítica feminista formulou fortes objeções à aparente submissão da protagonista aos desígnios, por vezes pedantes, de Ulisses. O tom professoral desagradou a crítica, que classificou o livro como retrato da submissão da mulher ao domínio falocêntrico que, racionalmente conduz, continuando a hierarquia homem racional *versus* mulher instintiva (SOUSA, 2011, p.247). O intervalo de quatro anos entre este livro e *Água Viva* (1973) foi marcado pelo intenso processo de busca por uma nova linguagem. O livro em processo de escrita, que, desde 1971

chamava-se *Objeto Gritante*, já havia passado por inúmeras reformulações e contava com a inquietação da autora e o espanto dos primeiros leitores dos originais.

José Américo Motta Pessanha foi um dos primeiros leitores a demonstrar insegurança quanto à (im)possível classificação. O crítico teria afirmado que: “depois de recusar os artifícios e as artimanhas da razão (melhor talvez – das racionalizações), você parece querer rejeitar os artifícios da arte. E despojar-se, ser você mesma, menos indisfarçada aos próprios olhos e aos olhos do leitor”. Ele indagava o porquê do “provisório repúdio” de Clarice pela ficção: “Você se tanscendia e se “resolvia” em termos de criação literária; agora a “literatura” desce a você e fica (ou aparece) como imanente a seu cotidiano; você é seu próprio tema – como num divã de um psicanalista” (FERREIRA, 1999, p.259).

Desse modo, é com a publicação de *Água Viva* que Clarice rompe, pela estrutura fluida do livro, os ditames canônicos de “o que é um livro”, “o que é um autor”, em função de uma semelhante postura ou praxis artística, que despreza anteriores princípios reguladores da obra (GOTLIB, 2011, p.512). O processo de desficcionalização de leitura, sugerido por Pessanha e também trabalhado por Nádía Gotlib em *Clarice, uma vida que se conta* (2011), pode ser perceptível nas crônicas que a autora escreve neste período para o *Jornal do Brasil*. A mescla do texto literário e do texto jornalístico rompe a noção da separação dos gêneros textuais, e propõe uma indivisibilidade. Tal processo pode ser averiguado a partir de *Uma Aprendizagem...* até as obras finais da autora. Essa desficcionalização pode ser entendida a partir das noções da Lei do Gênero, de Jacques Derrida, que de acordo com Inácio (2017):

(...) partindo do par homófono/homógrafo “gênero/gênero”, propõe-se a suspensão/suspeição dessa categoria como forma de ler tanto a aparente categorização das formas literárias, quanto a inscrição do corpo dentro de um entendimento binário. Ao lado disso, há o questionamento da própria noção de “lei”, que no caso literário, sucumbe diante das “pregas”, “plissados” e da capacidade do texto de se “invaginar” (gerar sentido desde suas margens, suas bordas). (INÁCIO, 2017, p.1)

Assim, a produção posterior de *Lispector* é marcada por intensa “invaginação”, termo que Inácio toma de empréstimo de Derrida (1980, p.59). Tal processo pode ser conferido pela constante troca entre excertos literários e jornalísticos da autora, que retomam o processo de criação literária e a busca por novos modos de escrita. O ápice deste processo se dá em *Água Viva*, embora a surpresa ante seus novos projetos e a avaliação positiva da crítica em relação a seu novo livro, não lhe garantissem a segurança financeira.

No fim de 1973 o *Jornal do Brasil* demitira Alberto Dines, provavelmente por motivos políticos²⁸. Com isso, outras pessoas também foram dispensadas, entre elas Clarice Lispector²⁹. (FERREIRA, 1999, p.263). Agora, sem sua fonte de renda principal, a autora buscava meios de sustentar-se sem afetar sua nova fase de escrita. Este é um período marcado pela realização de várias traduções para a Artenova, que iam desde clássicos como *O Retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde à *Receita natural para ser super bonita*, de Mary Ann Crenshaw. A crítica demonstrava ânsia por mais uma inovação como fora *Água viva*, no entanto, Clarice, com certo desdém, afirmava sobre a liberdade de escrita e a demissão do jornal que “Agora só escrevo quando quero.” (...) (GOTLIB, 2011, p.520), isso explica em parte, o choque da crítica, no ano seguinte, ao receber um livro concebido desde o editor como erótico e assinado por Clarice Lispector.

A escrita de *A via Crucis do Corpo* ocorre, portanto, num contexto de rupturas na vida da escritora. Após a demissão do *Jornal do Brasil* sua principal fonte de renda passa a ser as traduções que oscilavam entre fluxos de trabalho intenso e tempos de escassez. Foi neste contexto profissional que, em uma sexta-feira, 10 de maio de 1974, Álvaro Pacheco, seu editor na Artenova, propõe-lhe três temas para um livro de contos. A princípio, ela se recusa a escrever por encomenda, mantendo a opinião comentada com Jorge Amado³⁰, porém, “enquanto ele me falava ao telefone – eu já sentia nascer em mim a inspiração” (LISPECTOR, 1998b, p.11). Assim, Clarice aceitou a encomenda e escreveu seu 13.º livro, o sétimo do gênero conto.³¹

As histórias produzidas para este livro dialogavam com as publicações da época. O mercado editorial passava por uma “onda de erotismo”. Cabe lembrar que em 1974 o Brasil estava sob uma ditadura rígida em termos de controle da moral e dos costumes individuais, amparada inclusive por decretos e leis, como a n.º 1077/1970, que proibia a comercialização de obras consideradas eróticas ou pornográficas (LONDERO, 2015, p.76- 7).

²⁸ Para Ferreira (1999), a demissão teria se dado pela ascendência judia de Dines, o que atrapalharia a política de aproximação com os árabes, intentada durante a Guerra de Yom Kipur e as decorrentes negociações de petróleo do então presidente Ernesto Geisel (FERREIRA, 1999, p.263).

²⁹ De acordo com a autora em entrevista para o *Pasquim*, ela teria sido “expulsa”: “No dia dois de janeiro eu recebi um envelope (...) e uma carta seca, sem nem agradecer os serviços prestados durante sete anos, dizendo que daí em diante eu estava dispensada de trabalhar (LISPECTOR, 1974, p.11-12).

³⁰ Anos antes, ao entrevistar Jorge Amado, a autora afirmou que “nunca aceitou encomendas, nem pensa em aceitá-las” (LISPECTOR, 2007, p.25).

³¹ A reiteração dos números 5,7 e 13 na obra de Lispector é marcada por uma possível simbologia judaica. De acordo com autoras como Gotlib (2011, p.427) e Waldman (2011) sobre elementos místicos e religiosos, nota-se frequente repetição do número 13 na obra da autora. São 13 os tiros em *Mineirinho*, *A Via Crucis do Corpo* é seu décimo terceiro livro, que como a maioria dos livros de contos possuem 13 textos. São treze os títulos em *A hora da Estrela*. Tal fenômeno é verificável na mística judaico-cristã, em que “o Treze fala do maior dom que o homem pode ter em sua vida, que é o amor” (2011, p.158-59).

Assim, percebe-se que, entre outras finalidades, o objetivo de instituir na produção literária um ideal de mulher jovem, discreta, comportada e voltada à maternidade coaduna-se à clara tentativa de apagamento de outras formas possíveis de existência feminina que não seguissem este padrão. Não é raro em momentos políticos de golpe tal tentativa de propagar imagens idealizadas de papéis de gênero, e é justamente neste contexto que Clarice publica *A Via Crucis do Corpo*, a única obra concebida pela autora e classificada pela crítica como erótica. Comprovando a tendência transgressora e invaginativa crescente na obra clariceana, este livro traz protagonistas que rasuram o ideal esperado dos papéis de gênero e, a partir de estratégias de paródia, simulação e dissimulação, os contos fazem movimentos de aproximação em relação à via crucis da tradição judaico-cristã (REGUERA, 2006, p.56).

Para Reguera, a estrutura da “dissimulação”, pode ser lida sob a “perspectiva da encenação, recuperando a forma como a simulação (“parecer” e “não ser”) e a dissimulação (“não parecer” e “ser”) se entrelaçam” (IDEM, 2006, p.83). Tal estrutura se evidencia já no primeiro texto: aos moldes de prefácio, o texto *Explicação* confundiu editores. Na primeira edição, *Explicação* está no sumário, formando portanto, 14 contos que comporiam o volume. Nas edições seguintes, *Explicação* volta como prefácio da obra, sobretudo após a edição de 1998, da editora Rocco, cujo projeto é de preservação das características originais da obra. (LISPECTOR, 2008, s.p). A confusão se dá pela semelhança do texto com prefácios que abrem livros eróticos do século XVII ou com didascálias³², do teatro.

Escrito em primeira pessoa, *Explicação* traz informações sobre a concepção da obra, advertências sobre possíveis indecências, tentativa de isenção autoral em relação aos acontecimentos narrados e o atestado de honestidade da autora: “Não sou de brincadeiras, sou mulher séria”(LISPECTOR, 1998b, p.12). Além disso, Clarice data a obra relacionando o dia da escrita, 12 de maio, ao Dia das Mães e alerta para a necessidade de um pseudônimo, que a protegeria de sentir vergonha dos filhos por conta do tema erótico, recurso negado pelo editor, afirmando sua “liberdade para escrever o que quisesse”. Estratégia à qual a autora sucumbe. A paródia e a dissimulação persistem também no questionamento do fazer literário: “Uma pessoa leu meus contos e disse que aquilo não era literatura, era lixo. Mas há hora para tudo. Há também a hora do lixo. Este livro é um pouco triste porque eu descobri, como criança boba, que este é um mundo cão” (IDEM, p.12). Na *Explicação*, plissada entre prefácio e

³² Didascálias, em grego antigo, eram instruções do autor aos intérpretes do texto dramático, servindo como texto secundário em obra de dramaturgia. Ressalte-se que, apesar de Aristóteles utilizar o termo *didaskalia* nesse sentido, não há comentários sobre sua função no drama (LOPES JÚNIOR, 2007, p.21).

conto, a autora afirma ser um livro de “13 histórias. Mas podia ser de quatorze.” Embora, se assim fosse, desrespeitaria uma confiança (LISPECTOR, 1998b, p.12).

No paralelo estabelecido entre a escrita do livro no dia das mães / dia da libertação dos Escravos (12 e 13 de maio) com a afirmação, “portanto da minha (libertação) também” (LISPECTOR, 1998b, p.12), a autora deixa implícita a ambígua relação entre liberdade/maternidade/escravidão. Esta analogia já comentada por Wittig (1992, p.38) e retomada por Briones (2013, p.55), coloca a mulher como sujeito escravizado por meio de seu sexo e seu poder de reproduzir a espécie. Essa relação de liberdade (de vida, de escrita) e obediência, em oposição à insubordinação e transgressão do sagrado é, possivelmente, a principal tônica que perpassa todos os outros 13 contos de *A Via Crucis do Corpo*.

2.1 Eu, que entendo o corpo e suas cruéis exigências

O Corpo é o segundo conto de *A Via Crucis do Corpo* e marca, no conjunto da obra, a intensidade das instâncias físicas e eróticas diante de uma sociedade repressora em relação ao sexo, sobretudo entre duas mulheres. Ao considerar a totalidade do livro, Clarice desenvolve a encenação em paralelo dentro e fora da escrita, nos planos da linguagem e semântico, de analogia com o mito cristão da *via crucis*, ao mesmo tempo que retoma o conceito nietzscheano da “morte de Deus” (NIETZSCHE, 2006, p.205).

Se a análise considerar o paralelo óbvio entre o título do livro e o mito cristão, o texto inicial, *Explicação*³³, pode ser comparado ao início do mito cristão, quando Jesus se percebe condenado à morte, ainda que conheça seu destino de expiação dos pecados do mundo. Nesta perspectiva, *O Corpo* pode ser lido como analogia à primeira queda de Jesus, ou seja, o sucumbir diante do peso do corpo, dos excessos (BATISTA, 2004, p.575). Contudo, os movimentos traçados pelas personagens evocam de forma mais intensa uma analogia com a “morte de Deus”, anunciada por Nietzsche no século XIX, em *A Gaia Ciência*.

O excesso corpóreo, análogo ao episódio da queda do mito cristão, bem como esta imagem central masculina, que sustentaria a tríade, do enredo são sintetizadas no conto com a apresentação de Xavier em primeiro plano como “um homem truculento e sanguíneo”, e pouco dotado de sensibilidade:

Foi ver *O último tango em Paris* e excitou-se terrivelmente. Não descobriu que aquela era a história de um homem desesperado. Na noite em que viu *O*

³³ “Que podia fazer? Senão ser a vítima de mim mesma. Só peço a Deus que ninguém me encomende mais nada. Porque ao que parece, sou capaz de revoltadamente obedecer, eu a inliberta” (LISPECTOR, 1998b, p.12).

último tango em Paris foram os três para cama: Xavier, Carmem e Beatriz. Todo o mundo sabia que Xavier era bígamo: vivia com duas mulheres” (LISPECTOR, 1998b, p.21)

O segundo plano em que surgem as personagens Carmem e Beatriz desloca a atenção do leitor às ações de Xavier. A analogia traçada por Lispector entre o personagem do conto e o de Marlon Brando, como ‘homens desesperados’ não pode ser evitada. Enquanto este, após o suicídio da esposa se percebe resignificando sua história e tentando tirar de si os conceitos tradicionais da família³⁴, aquele permanece calcado numa masculinidade tradicional em que não há sensibilidade para compreender, por exemplo, o progressivo crescimento da intimidade entre Carmem e Beatriz, que termina por lhe excluir da relação.

Assim, se num plano primeiro e superficial o conto é mostrado por meio das ações de Xavier, ao analisar a economia da relação dos três por uma perspectiva derridiana de desconstrução (PERETTI, 1989, p.101), deslocando a ótica do conto não mais para as ações de Xavier, mas para a vivência de Carmem e Beatriz, a narrativa modifica o que antes era objeto (as mulheres de Xavier), para a posição de sujeitos ativos da narrativa.

A desapropriação do poder masculino e a posterior modificação da relação falocêntrica (de ambas em relação a Xavier erótica e afetivamente) proporciona a leitura, a partir de então, pelas ações das personagens femininas. O conto assume, portanto, uma perspectiva de deslocamento do elemento reinante masculino tendo seu clímax no maritícídio, ou seja, na morte deste poder masculino para o ressurgimento de uma nova ordem (afetiva, erótica, relacional), semelhante ao proposto por Nietzsche em relação à cultura, quando ao “matar Deus”, desestabilizou os valores teocêntricos, apontando para um novo tempo em que

O mais importante dos acontecimentos recentes – o fato de que “*Deus está morto*” [...] começa já a projetar sobre a Europa suas primeiras sombras. [...] um sol parece ter-se posto, uma velha e profunda confiança se tem transformado em dúvida: nosso velho mundo deve lhes parecer todos os dias mais crepuscular, mais suspeito, mais estranho, mais “velho”. Para o essencial, porém, o acontecimento é demasiado grande [...] e tudo que vai desmoronar agora que essa fé foi enterrada, tudo que estava construído em cima, tudo o que se apoiava nela e crescia: por exemplo, toda nossa moral europeia. (NIETZSCHE, 2006, p.205)

Em outras palavras, ao longo do conto, a ordem patriarcal estabelecida socialmente é gradualmente desconstruída em prol de uma nova afetividade fora dos ditames do amor romântico, eurocêntrico, falocêntrico, cristão e heteronormativo. Esse processo é progressivo

³⁴ Vide o diálogo entre os protagonistas do filme em que o homem diz à sua amante: “Vou falar-lhe de segredos de família, essa sagrada instituição que pretende inculcar virtude em selvagens. Repita o que vou dizer: sagrada família, teto de bons cidadãos. Diga! As crianças são torturadas até mentirem. A vontade é esmagada pela repressão. A liberdade é assassinada pelo egoísmo. Família, porra de família!” (STARLING, 2011, 22-30).

no conto. Em princípio, a harmonia entre os três se mostra aparentemente intacta “Cada noite era uma. Às vezes duas por noite. A que sobrava ficava assistindo. Uma não tinha ciúme da outra.” (LISPECTOR, 1998b, p.21), a seguir, ainda sobre a noite do cinema, a narradora observadora aponta que:

A noite do último tango em Paris foi memorável para os três. De madrugada estavam exaustos. Mas Carmem se levantou de manhã, preparou lautíssimo desjejum (...) e levou-o para Beatriz e Xavier. Estava estremunhada. Precisou tomar um banho de chuveiro gelado para se por em forma de novo. Nesse dia (...) quem cozinhou foi Beatriz, a gorda. Xavier bebeu vinho francês. E comeu sozinho um frango inteiro. As duas comeram o outro frango. Os frangos eram recheados de farofa de passas e ameixas, tudo úmido e bom. (IDEM, 1998b, p.21)

A aproximação das duas no conto, embora não se explicita a origem, se intensifica a cada trecho ao passo que o distanciamento de Xavier vai ocorrendo progressivamente, seja na ordem de para quem se oferece o ‘lautíssimo desjejum’, seja no compartilhamento da refeição. A postura soberana e patriarcal de Xavier, o “homem de dupla moral”, se mostra não apenas no trecho acima, mas na sequência de infidelidades cometidas por ele. Como se vê em:

Xavier trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo, as grandes comidas. E às vezes enganava ambas com uma prostituta ótima. Mas nada contava em casa pois não era doido. (...) Um dia Xavier só chegou de noite bem tarde: as duas desesperadas. Mal sabiam que ele estava com a sua prostituta. (LISPECTOR, 1998b, p.22)

As traições de Xavier são socialmente banalizadas por uma espécie de estatuto que a figura masculina culturalmente possui. No conto, a narradora aponta Xavier como bígamo, infiel, insensível, como uma espécie de padrão masculino heterossexual a ser seguido. Não obstante, tal comportamento é culturalmente aceito como a norma ou o padrão masculino que rege as convenções sociais impostas e que instituem o masculino como universal, aquele do qual tudo se deriva (BOURDIEU, 2014, p.13).

Essa diferença progressivamente distanciou Xavier das personagens femininas do conto. Ele estando cada vez mais fixo no papel de homem, branco, heterossexual, “chefe de família”, enquanto Carmem e Beatriz encontram uma relação de mobilidade, na qual a experimentação de novos afetos e a cumplicidade de uma vivência erótica as colocava numa relação de horizontalidade: “A vida lhes era boa. Às vezes Carmem e Beatriz saíam a fim de comprar camisolas cheias de sexo” (LISPECTOR, 1998b, p.22). A partir deste ponto, Xavier passa a ser enunciado no texto como uma presença incômoda, indesejada em oposição à prazerosa intimidade das duas:

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. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou e quis que nessa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente. Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo e sem encomenda as duas foram para cama e com sucesso. (LISPECTOR, 1998b, p.23)

Várias considerações podem emergir deste excerto. A sentença: “apesar de não serem homossexuais” utilizada na enunciação do desejo entre as personagens pode ser vista sob diversas perspectivas. A própria noção de homossexualidade, como categoria estabelecida pela medicina e resgatada na *História da Sexualidade I*³⁵, de Foucault, poderia assegurar uma aparente idoneidade das personagens em relação à sua conduta moral, pois “não eram homossexuais”. Francisco Ortega em *Genealogias da Amizade* aponta a entrada da homossexualidade no discurso das condutas humanas como algo entranhado no indivíduo que

(...) escapa à sua sexualidade. Ela está presente em todo ele: subjacente a todas as suas condutas, já que ela é o princípio insidioso e infinitamente ativo das mesmas; inscrita sem pudor na sua face e no seu corpo, já que é um segredo que se trai sempre. É-lhe consubstancial, não tanto como pecado habitual, mas como natureza singular. (ORTEGA, 2002, p.144)

Assim, o fato de asseverar que não eram homossexuais, pode ter um caráter protetivo, mas, ao mesmo tempo pode estar inserido na lógica da dissimulação - simulação apontada por Reguera, pois “se excitavam uma a outra e faziam amor”. Outro ponto fundamental é pensar este “amor triste”, ou o “amor que não diz o nome”. É importante lembrar que *O Corpo* foi publicado em 1974, sob forte repressão às produções literárias e com dispositivos legais de censura atuantes. Reconhecer a vivência erótica de Carmem e Beatriz como “amor triste”, ou “amor que não ousa dizer o nome”³⁶, em tal contexto, é, dissimuladamente, afirmar o anteriormente negado, ou seja, afirmá-las lésbicas. Não obstante, a discussão sobre a lesbianidade das duas é reafirmada diante do *voyeurismo* de Xavier. Numa sociedade toda voltada para a norma heterossexual, como afirma Adrienne Rich, em *Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica* (2010, p.19), segundo as normas sociais, as mulheres são parte da “propriedade emocional e sexual dos homens” e sua autonomia e a igualdade ameaçam a família, a religião e o Estado, portanto, Xavier só conseguiria assimilar a lesbianidade de Carmem e Beatriz, se esta fosse um objeto para seu desfrute. A postura de

³⁵ Conceito de homossexualidade como terminologia médica utilizado a partir do século XVIII anteriormente citado no capítulo I.

³⁶ Epíteto utilizado por Oscar Wilde em *De Profundis*, publicado pela primeira vez em 1985.

Xavier se mostra recorrente em muitas outras narrativas com protagonismo lésbico. O centro da heteronormatividade é tão pétreo que ignora, ou quer ignorar, a possibilidade de que mulheres estejam se relacionando sem sua participação. Esse ponto pode ser revisto inclusive sob a perspectiva da *Dominação Masculina*, de Bourdieu, quando ele afirma que

(...)sempre vi na dominação masculina, e no modo como é imposta e vivenciada, o exemplo por excelência desta submissão paradoxal, resultante daquilo que eu chamo de violência simbólica, violência suave, insensível, invisível a suas próprias vítimas, que se exerce essencialmente pelas vias puramente simbólicas da comunicação e do conhecimento, ou mais precisamente, do descobrimento, do reconhecimento, ou, em última instância, do sentimento. (BOURDIEU, 2014, p. 7-8)

Atente-se que, em face da recusa ao pedido de Xavier, *ele* se “encoleriza, danadamente”, não as mulheres, pois estão tão imersas na lógica de dominação falocêntrica que, a princípio, não há revolta ou transgressão, nem mesmo recusa a este comportamento invasivo. Porém, no decorrer do texto, o homem que a princípio foi visto em signos de potência quase bestial, passa se revelar em decadência aos olhos das mulheres:

Xavier comia com maus modos: pegava a comida com as mãos, fazia muito barulho para mastigar, além de comer com a boca aberta. Carmen, que era mais fina, ficava com nojo e vergonha. Sem vergonha mesmo era Beatriz que até nua andava pela casa. (LISPECTOR, 1998b, p.23)

Conforme a intimidade das duas aumenta, a figura de Xavier torna-se mais ridicularizada, de modo que aquela relação heterocentrada do homem que “tem duas mulheres” começa a ser deslocada para um novo modo de se relacionar. A horizontalidade da relação de Carmem e Beatriz suplanta a vivência como triângulo amoroso, rasurando a ideia da lésbica que o é, pela falta do homem e inserindo a ideia desse erotismo que foge ao padrão heterossexual. Em *Problemas de Gênero*, Butler inicia um diálogo com obras de Wittig a respeito da vivência erótica da mulher lésbica. Quando se pensa no sistema sexo/gênero de forma binária, inevitavelmente é contraposto o par homem/mulher por meio de um viés do desejo heterossexual, o que, de acordo com a filósofa, durante muito tempo representou

(...) um gesto misógino de sinédoque, [que] tomou o lugar da pessoa, do cogito autodeterminador. Em outras palavras, só os homens são “pessoas” e não existe outro gênero senão o feminino: O gênero é o índice lingüístico da oposição política entre os sexos. E gênero é usado aqui no singular porque sem dúvida não há dois gêneros. Há somente um: o feminino, o “masculino” não sendo um gênero. Pois o masculino não é o masculino, mas o geral. (BUTLER, 2015, p.48)

Assim, o erótico feminino estaria inserido, mesmo que antagonicamente no caso das lésbicas, ao modelo heteronormativo de desejo. O que Wittig³⁷, segundo Butler (2015, p.64), propõe é que haja uma liberação desta sexualidade feminina heterocentrada, focada em um corpo repartido, ou ainda uma ‘sexualidade pós-genital’, para o fim de uma vivência erótica baseada na reprodução, que engloba não apenas a vivência sexual de estímulos corpóreos, mas o reconhecimento de práticas sexuais que substituam o elemento falocêntrico por uma vivência integral da corporeidade como fonte de prazer, não apenas focadas em corpos divididos com espaços restritos de sensibilidade erótica. Dessa forma quanto mais Carmem e Beatriz ultrapassam esta sexualidade heterocentrada, com vistas à reprodução, mais a imagem masculina vai se tornando difusa e rasurada. O crescimento do protagonismo de ambas se dá, portanto, à medida da queda de Xavier:

Um dia Xavier veio do trabalho com marcas de batom na camisa. (...) 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! (...) As duas também cansadas, afinal deixam de persegui-lo. (...) Mas no dia seguinte avisaram-lhe que não cozinhariam mais para ele. Que se arranjasse com a terceira mulher. (LISPECTOR, 1998b, p.24)

O recurso clariceano de colocar as duas mulheres em unidade de ideias e ações contra este masculino em infidelidade reitera a ideia de novas formas de união. Juntos os três já não formavam um trio, mas sim, as duas em oposição a Xavier, desestabilizando a “trindade inicial”. A unidade neste rearranjo afetivo entre Beatriz e Carmem remete aos conceitos de amizade trabalhados por Foucault nos textos *O triunfo social do prazer sexual: uma convenção* (1982) e *Uma estética da existência* (1984), reunidos em *Ditos e Escritos: Ética, sexualidade, política* e também por Ortega, nos livros *Para uma política da amizade*: Arendt, Derrida, Foucault (2000) e *Genealogias da Amizade* (2002), em que ambos trabalham a ideia de uma nova forma de relação que foge aos ditames matrimoniais e de formação de família. Este novo ‘direito relacional’, nas palavras de Foucault (2006a, p.121), permitiria “que todos os tipos de relação pudessem existir e não fossem impedidas, bloqueadas ou anuladas por instituições empobrecedoras do ponto de vista das relações”. Para Ortega, a amizade (de cunho sexual ou não) seria, por excelência, o vínculo desierarquizado socialmente, o que permitiria novas formas de relação baseadas não no amor romântico, que tomado pelas relações burguesas tornou-se uma instituição desvirtuada, mas pelas ideias de respeito,

³⁷ “Aqui a proliferação de prazeres fora da economia reprodutiva sugere uma forma especificamente feminina de difusão erótica, compreendida como contra-estratégia em relação à construção reprodutiva da genitalidade.” (BUTLER, 2015, p.59). Os conceitos de Wittig estão em *Le corps lesbien* (Paris: Éditions de Minuit, 1973).

equidade, afeto e compromisso, sem a necessidade de uma instância reguladora. Essa liberdade característica às amizades, cujo discurso muitas vezes esteve imbrincado à homossexualidade (ORTEGA, 2002, p. 79-80) foi, ao longo da história das relações humanas, suplantada devido a vários fatores, entre eles a característica transgressora que torna os indivíduos assim relacionados, unidos contra uma ordem estabelecida (ORTEGA, 2000, p.90-92). No mesmo sentido, Hélène Cixous, no ensaio *Extrema Fidelidade* (CIXOUS, 2017, p.131-64) aponta a busca do desejo entre iguais, em termos de força e potência. Para tanto, ela resgata personagens de epopeias como *Jerusalem libertada*, evidenciando a busca pelo par complementar digno da sua força, nunca abaixo ou acima, inclusive representada em ópera como duas mulheres e a impossibilidade desta potência reunida, sempre finda por um desfecho cruel. Do mesmo modo, Carmem e Beatriz formam uma potente coalizão contra este masculino instituído na figura infiel de Xavier. As duas agora começam o movimento de exclusão do poder patriarcal, como se vê em:

De tarde foram ao cinema. Jantaram fora e só voltaram para casa à meia-noite. Encontrando um Xavier abatido, triste e com fome. (...) Nessa noite as duas fizeram amor na sua frente e ele roeu-se de inveja. Como é que começou o desejo de vingança? As duas cada vez mais amigas desprezando-o. (LISPECTOR, 1998b, p.24)

O uso dos termos “fizeram amor” em relação à “amigas”, não só retoma o processo de dissimulação (REGUERA, 2006, p.55) como aborda a ambiguidade da relação homoerótica em relação à amizade. Não obstante, o processo de assumir-se ou marcar-se como um casal de lésbicas ainda se encontra em Carmem e Beatriz num processo embrionário, pois como afirma Eve Sedgwick, em *A epistemologia do armário*, (2007):

Mesmo num nível individual, até entre pessoas mais assumidamente gays há pouquíssimas que não estejam no armário com alguém que seja pessoal, econômica ou institucionalmente importante para elas. (...) O armário gay não é uma característica apenas das vidas de pessoas gays. Mas, para muitas delas, ainda é característica fundamental da vida social, e há poucas pessoas gays, por mais corajosas e sinceras que sejam de hábito, por mais afortunadas pelo apoio de suas comunidades imediatas, em cujas vidas o armário não seja ainda uma presença formadora. (SEDGWICK, 2007, p.22)

É preciso manter sempre em mente o contexto histórico destas personagens. Os anos de 1970, embora cingidos por movimentos de libertação das mulheres e grupos homossexuais, em território nacional eram marcados por uma moral restritiva, não apenas em âmbito privado, como em relação ao poder do Estado. As marcas destas instituições de regulação de

costumes também estão presentes no conto. Logo no início, após a “noite memorável” posterior ao *Último Tango em Paris*, “foram os três para a Igreja”, Xavier “trabalhava muito para sustentar as duas e a si mesmo” no ramo de indústria farmacêutica, e ao final do conto, ambas enfrentarão a instância masculina da polícia (LISPECTOR, 1998b, p.22). Clarice demarca “estes três poderes” ao mostrar Xavier dormindo “placidamente como um bom cidadão que era”. É na contemplação do sono de Xavier que Carmem e Beatriz “ficaram sentadas junto de uma mesa, pensativas. Cada uma pensava na infância perdida. E pensaram na morte” (LISPECTOR, 1998b, p.24-5). A infância perdida das personagens reflete uma heterossexualidade compulsória que se afigura na vida do indivíduo dada a ausência de modelos que antecipem o questionamento da heteronormatividade, no início de seu desejo pela afetividade/sexualidade. Há muitas mulheres que vivenciam relações homoeróticas após experiências heterossexuais e/ou bissexuais, para só então entenderem-se lésbicas (PIASON; STREY 2012, p.117).

A consciência da finitude da vida no trecho: “Carmem disse: - Um dia nós três morreremos. Beatriz retrucou: -E à toa” (LISPECTOR, 1998b, p.25) intensifica o desejo de viver com um sentido, de realizar uma *estética da existência*, ou seja, a vida pensada como obra de arte, como uma forma de ascese que ultrapassaria a questão da escolha do parceiro sexual (FOUCAULT, 2006b, p.145), uma vez que:

O fato de fazer amor com alguém do mesmo sexo pode muito naturalmente acarretar toda uma série de escolhas, toda uma série de outros valores e de opções para as quais ainda não há possibilidades reais. Não se trata somente de integrar essa pequena prática bizarra, que consiste em fazer amor com alguém do mesmo sexo, nos campos culturais preexistentes: trata-se de criar formas culturais (...) criar um novo modo de vida. (IDEM, p.119-120)

Assim, Carmem e Beatriz, viam a eliminação deste elemento masculino excessivo na economia do relacionamento como única possibilidade de criar um modo de vida efetivamente novo, que lhes restituísse a “infância perdida”:

-Vamos esperar que Xavier morra de morte morrida? Perguntou Beatriz.
Carmem pensou, pensou e disse:
- Acho que devemos as duas dar um jeito.
(...) Carmem liderava e Beatriz obedecia. (...) Foram as duas para perto de Xavier para ver se se inspiravam. Xaver roncava. Carmem realmente inspirou-se. Disse para Beatriz:
- Na cozinha há dois facões.
- E daí?
(...) – E daí, sua burra, nós duas temos armas e poderemos fazer o que precisamos fazer. Deus manda.
- Não é melhor não falar em Deus nessa hora?

- Você quer que eu fale no Diabo? Não, falo em Deus que é dono de tudo. Do espaço e do tempo. (LISPECTOR, 1998b, p.25-6)

Este Deus masculino, “dono de tudo. Do espaço e do tempo”, símbolo maior da moral cristã heteronormativa surge ironicamente no texto no momento em que a “infância perdida” das duas mulheres é questionada. Considere-se que, para Nietzsche, o tempo que sucede a morte de Deus é o tempo de “Nós, os impávidos” (2006, p.205), ou ainda, o tempo em que

(...) essas primeiras consequências, contrariamente ao que se poderia talvez esperar, não nos aparecem de forma alguma tristes e sombrias, mas pelo contrário, como uma espécie de luz nova, difícil de descrever, como uma espécie de felicidade, de alegria, de serenidade, de encorajamento, de aurora. (2006, p.206)

E prossegue:

(...) estejamos longe da ridícula pretensão de decretar que nosso reduzido canto é o único de onde se tem o *direito* de se possuir uma perspectiva. O mundo para nós, voltou a se tornar “infinito”, não podemos lhe recusar a possibilidade de se *prestar a uma infinidade de interpretações*. (IDEM, p.251)

Assim também parece ser para Carmem e Beatriz, um tempo em que a heteronormatividade ou as leis patriarcais são desconstruídas, rasurando o ideal tradicional de supremacia masculina, ou de fragilidade, medo e dependência femininas para que, a partir da eliminação deste personagem masculino as duas possam de fato vivenciar o afeto aberto para novas possibilidades de experimentação. A deliberação do assassinato de Xavier ocorre, portanto, em ambiente doméstico, tradicionalmente atribuído como *locus* feminino, dominado pelas personagens. Ainda que neste ponto da narrativa haja uma aparente hierarquia por parte de Carmem sobre Beatriz, esta, retratada de forma pouco elogiosa: “Beatriz comia que não era vida: era gorda e enxundiosa”, “Beatriz com suas banhas escolhia biquini e um sutiã mínimo”, “Carmem era mais fina (...) Sem-vergonha mesmo era Beatriz” (LISPECTOR, 1998b, p.21-3), na totalidade do texto não se nota domínio de uma sobre a outra, uma vez que o que se estabelece entre ambas é um relacionamento de equidade. Esta característica não será observada nos romances abordados nos capítulos 3 e 4, ainda que estes estejam temporalmente mais próximos de uma realidade cujos preconceitos estão, aos poucos e à força de muita luta, sendo mais expostos e, conseqüentemente, mais combatidos.

Ainda sobre o assassinato de Xavier, a evocação do ordenamento de Deus sugere novamente o jogo de dissimulação. Num contexto de excessos sexuais, homossexualidade, traição e assassinato, a autora evoca a imagem do deus cristão para tecer o contraponto força humana/força divina retomada no efetivo mariticídio:

Elas faquejaram erradamente, apunhalando o cobertor. Era noite fria. Então conseguiram distinguir o corpo adormecido de Xavier. O rico sangue de Xavier escorria pela cama, pelo chão, um desperdício. Carmem e Beatriz sentaram-se à mesa da sala de jantar (...) estavam exaustas. Matar requer força. Força humana. Força divina. (LISPECTOR, 1998b, p.26)

Simbolicamente, a luta contra um sistema heteronormativo e patriarcal exige igualmente muita força para que, por meio do desejo e do afeto as personagens consigam livrar-se deste elemento sobressalente da relação, em paralelo à morte de Deus, que, para Nietzsche, também seria fonte de uma vivência da “qual ninguém viu ainda as fronteiras, um além de todos os países, de todos os recantos do ideal conhecido até hoje, um mundo tão rico em coisas belas, estranhas, terríveis e divinas” (NIETZSCHE, 2006, p.258-9). A esta altura do texto a autora retoma a escrita dos primeiros romances, se até aqui os diálogos eram simplificados com metáforas corriqueiras, vocábulos simples, construções quase coloquiais muitas vezes se aproximando da oralidade, conforme dito sobre a autora e a literatura que “desce” até ela, quando há a evocação do sangue e da força, volta-se à Clarice de textos como *Perdoando Deus, Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres* ou mesmo o infantil *A vida de Laura*, que assevera sobre o divino, o corpóreo e o sanguíneo da existência³⁸:

(...) e o que estava Deus querendo me lembrar? Não sou pessoa que precise ser lembrada de que dentro de tudo há o sangue. Não só não esqueço o sangue de dentro como eu o admiro e o quero, sou demais o sangue para esquecer o sangue, e para mim a palavra espiritual não tem sentido, e nem a palavra terrena tem sentido. (LISPECTOR, 2016, p.403)

Logo, quando Carmem e Beatriz assassinam Xavier, para enfim, desfrutarem de uma vida à duas, não há maiores considerações ou peso de consciência. As ações são relacionadas, como o título do conto nos indica de antemão, quase estritamente ao corpo: “Agora tinham que se desfazer do corpo. O corpo era grande. O corpo pesava” (LISPECTOR, 1998b, p.26). O efeito de repetição destas sentenças curtas pesa semanticamente ainda mais sobre este corpo masculino que esteve sobre a relação de ambas, e do qual as duas precisavam se desfazer.

Puseram o grande corpo dentro da cova, cobriam-na com terra úmida e cheirosa do jardim, terra de bom plantio. Depois entraram em casa, fizeram de novo café, e revigoraram-se um pouco. Beatriz, muito romântica que era – vivia lendo fotonovelas. Beatriz teve a ideia de plantarem rosas naquela terra fértil. Então foram de novo ao jardim, pegaram uma muda de rosas vermelhas e plantaram-na (...). (LISPECTOR, 1998b, p.26-7)

³⁸ Mesmo em textos destinados ao público infantil, Lispector já afirmara esta relação de necessidade de matar para viver um prazer (...) sem peso, culpa ou moralidade”(GOTLIB, 2011, p.218)

A simbologia das rosas é retomada como o signo que suplanta o que já retornou à terra. Xavier voltara a seu estado de natureza, quem sabe vindo a brotar uma masculinidade outra, já não truculenta e sanguínea, mas sobre a qual as sementes femininas germinassem. Enquanto Xavier inicia o texto como de sujeito ativo, há, do meio da narrativa em diante, o processo de inversão, pois as duas, ao se unirem, desempenham as ações que movimentam o enredo. São as duas que plantam as rosas, ou seja, é pelas mãos delas que o símbolo do feminino florescerá. Entretanto, a morte dessa instância masculina não se dá imediatamente, pois está enredada numa sociedade toda feita de si, para si. Se Xavier era obstáculo imediato da vivência erótico-afetiva de Carmem e Beatriz, surgem outras instâncias sociais e culturais:

As duas mulheres compraram vestidos pretos. E mal comiam. (...) O pé de rosas vermelhas parecia ter pegado. Boa mão de plantio, boa terra próspera. Tudo resolvido. E assim ficaria encerrado o problema. Mas acontece que o secretário de Xavier estranhou a longa ausência(...) Como a casa de Xavier não tinha telefone, foi até lá. A casa parecia banhada de *mala suerte*. As duas mulheres falaram que Xavier viajara, que fora a Montevideu. O secretário não acreditou muito mas pareceu engolir a história. (LISPECTOR, 1998b, p.27).

As instâncias culturais (fechar-se em luto ou a *mala suerte* que banhara a casa após o assassinato) paralelas à metáfora do mundo do trabalho na figura do secretário de Xavier retornam para questionar esta vivência afetiva das personagens. Os ditames da cultura e da religião apontadas no início, quando os três vão à missa e, agora, no simbolismo do luto, e a presença inesperada do secretário reclamando Xavier, o mantenedor da casa, surgem como instâncias reguladoras de uma sociedade que mantinha boa parte das mulheres em dependência financeira, e conseqüentemente, submissas a códigos culturais que não poderiam combater ou refutar, por não possuírem, nas palavras de Woolf, um teto todo seu. O inusitado desfecho do conto é dado por outro dispositivo cultural falocentrado: a polícia.

Com Polícia não se brinca. Antes os policiais não quiseram dar crédito à história. Mas, diante da insistência do secretário, resolveram preguiçosamente dar ordem de busca na casa do polígamo. Tudo em vão: nada de Xavier. Então Carmem falou assim: Xavier está no jardim. (...) Foram ao jardim: Carmem, Beatriz, o secretário de nome Alberto, dois policiais e mais dois homens que não se sabia quem eram. Sete pessoas. Então Beatriz, sem uma lágrima nos olhos, mostrou-lhe a cova florida. Três homens abriram a cova, destruindo o pé de rosas que sofriam à toa a brutalidade humana. E viram Xavier. Estava horrível, deformado, já meio roído, de olhos abertos (LISPECTOR, 1998b, p.27-8).

A lei, aqui encarnada na figura masculina do policial e dos desconhecidos, representa o que Teresa de Lauretis, retomando Foucault, nomeou de *tecnologia de gênero*, ou seja, o “conjunto de técnicas para maximizar a vida” desenvolvida para controlar, psiquiatrizar e

tornar o corpo, das mulheres de forma geral, e de sexualidades “desviantes” em específico, algo a ser vigiado, controlado e/ou punido pelo Estado (HOLLANDA, 1994, p.221). Assim, Carmem e Beatriz, na tentativa de experienciar a vivência erótica entre si sofrem a dupla opressão, como mulheres e como lésbicas, e, portanto, precisam transgredir as lógicas da cultura, da religião, do capital, da lei, instituições absolutamente falocentradas e heteronormatizadas. Os policiais aventam prendê-las, ao que Carmem, no desejo da preservação da relação sugere: “(...) que seja numa mesma cela”. No entanto, a rasura à ordem falocêntrica da sociedade brasileira em 1974, por estas duas mulheres, como afirma um dos policiais, seria “muito barulho, muito papel escrito, muita falação” (LISPECTOR, 1998b, p.28), ou seja, diante da cultura e da sociedade, não havia possibilidades formadas para este novo modo de vida. As duas mulheres estavam fora do que socialmente se coloca como fase de experimentação da sexualidade, que pode ser regularizada com a “conversão” de um casamento heterossexual e a consequente reprodução³⁹, logo, não havia aparato discursivo social senão o banimento, ou a exclusão do convívio da sociedade burguesa, classe média e seus valores:

Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão viver em Montevideú. Não nos dêem maior amolação.
As duas disseram: Muito obrigada.
E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer.
(LISPECTOR, 1998b, p.28)

O silêncio de Xavier como encerramento da narrativa demonstra a aquiescência, ou mesmo, a morte definitiva deste personagem que simbolizou o poder falogocêntrico heteronormativo em face da relação lésbica de ambas durante toda a narrativa, bem como um assunto sobre o qual não lhe cabe falar, pois a intimidade apenas às duas pertencem. Já sobre o fim das duas, quem poderá saber? Nietzsche chamou aqueles que mataram deus de “nós que não temos nome, que somos difíceis de compreender, precusores de um futuro incerto” (2006, p.58), assim como o amor entre mulheres, “que não se ousa dizer o nome” não havia à altura dos acontecimentos a possibilidade de representação deste novo modo de vida, portanto, como estratégia comumente utilizada em face das personagens femininas, sobretudo lésbicas, na literatura, elas desaparecem, viajando, morrendo, quando não, dos dois modos⁴⁰.

Previsivelmente, a recepção da crítica ao livro *A via Crucis do Corpo*, não foi tão positiva quanto a dos livros anteriores. Parte da crítica considera esta uma fase de declínio no

³⁹ “Carmem tinha trinta e nove. E Beatriz já completara os cinquenta”. (LISPECTOR, 1998b, p.22).

⁴⁰ Tendência ainda verificada em séries norte americanas. Segundo o Grupo GLAAD (Gay & Lesbian Alliance Against Defamation), entre 2016 e 2017, 9,7% dos personagens de séries mortos eram mulheres lésbicas. O GLAAD afirma ainda que muitas destas mortes não têm sentido no enredo (GLAAD, 2017, p.13-16).

conjunto das obras clariceanas. Em *Clarice, com a ponta dos dedos*, (2005) Vilma Arêas afirma, em consonância com Reguera (2006), ser este um livro com os mesmos traços característicos da autora, porém, recebido sob um silêncio conservador, que pendularia entre o moralismo e o descrédito (ARÊAS, 2005, p.72, REGUERA, 2006, p.17).

A própria Clarice, afirma no conto-prefácio *Explicação* que, ao terminar as histórias, seu espanto era tamanho que gostaria de publicar sob pseudônimo. Este recurso, como anteriormente discutido, coloca-se diante de uma sociedade que ainda associa a vida particular das escritoras a seus enredos, e caso os mesmos sejam de conteúdo sexual, associam sua sexualidade à condutas morais reprováveis (MAINGUENEAU, 2010, p.65).

Dessa forma, quando Clarice escreve este livro, Olga Borelli, que à altura morava com Clarice e com ela convivera até seus últimos instantes, leu os contos e disse que eles não eram literatura, eram lixo.⁴¹ Clarice concordou, porém, conforme escreveu na *Explicação*: “há hora para tudo. Há também a hora do lixo (...)” (FERREIRA, 1999, p.268). No entanto, nem toda recepção de *A via crucis do corpo* foi negativa. Para Ferreira, depois de *Água viva*, considerado “uma tendência de se instaurar uma nova retórica da narrativa, Clarice tendia a ser mais direta, mais explícita, mais agressiva nos dois últimos livros (FERREIRA, 1999, p.268-69). Já o crítico Hélio Pólvora, no artigo *Da Arte de mexer no lixo*, afirma que

(...) gostaria de dizer a Clarice – se é que outros não se anteciparam – que suas ficções nada tem de pornográfico se comparadas às ousadias da permissividade absorvida também pela literatura. Clarice sempre foi contundente. Este, aliás, é um de seus méritos. (...) Quanto ao mais, quanto a sua nova maneira de aceitar desafios, não tem porque se penitenciar. Sua obra é um atestado libatório, justifica buscas. (PÓLVORA, 1974, p.2)

A percepção da autora em relação à crítica também foi ambígua; desde as primeiras publicações Clarice se mostra curiosa e arisca em relação às leituras de sua obra. Em 1968, ao entrevistar Carlos Seliar, afirma não ligar para críticas (LISPECTOR, 2007, p.168). Mais tarde, acerca de *A via Crucis do Corpo*, ela aparenta desconfiança da fama, como afirma em um dos contos que “o sucesso é uma mentira” e na entrevista ao *Pasquim*, Clarice mostra-se incomodada com o reconhecimento do grande público,

devido à ameaça que ela traz, no sentido de seduzir a escritora para os elogios e posições institucionalmente compensadoras, transformando a literatura – tal como a considerava, ligada a intuição, sensação, liberdade,

⁴¹ Olga Borelli convivia com Clarice Lispector desde 1970, tendo sido a ela dedicado *Água Viva*. Segundo Ferreira (1999): (...) depois que terminou *Água Viva*, Clarice dedicou-o à Olga, pois sem ela não teria sido possível escrevê-lo. A dedicatória não fez parte do livro quando foi publicado. O mesmo ocorreu com *A hora da Estrela*, estruturado por Borelli. (IDEM, 1999, p.284). Olga Borelli escreveu posteriormente o livro *Clarice Lispector*: esboço para um possível retrato, com fragmentos epistolares que curiosamente só conta com a primeira edição de 1981.

autenticidade, responsabilidade, desconstrução de sistemas. (GOTLIB, 2011, 555)

Este aparente incômodo em relação a tornar-se “cultura de massa” a partir de *A Via Crucis do Corpo* é explicável pela demanda do mercado editorial da época. Desde 1968, com a publicação em *pocket book*, a editora Artenova buscava explorar seu nome como filão de vendas. A onda erótica, explorada editorialmente, rendeu a Clarice traduções de livros deste gênero, portanto, a dificuldade de escrever pode ser entendida em relação à encomenda, mas não pelo desconhecimento do tema sexual (GOTLIB, 2011, 521). Porém, classificar *A via crucis do Corpo* como livro estritamente pornográfico e/ou erótico é desconsiderar umas das frases mais conhecidas da autora que sintetiza a dificuldade da crítica em relação à sua obra: “Inútil querer me classificar: eu simplesmente escapulo não deixando, gênero não me pega mais” (LISPECTOR, 2008, p.13). Não obstante, a escrita de autoria feminina muitas vezes é caracterizada justamente pela transgressão, sobretudo num campo como a escrita erótica, em que durante muito tempo as mulheres não puderam (se) tocar. Alguns autores afirmam que a onda de publicações erótico/pornográficas dos anos 1960 a 1980, fruto da revolução dos costumes, também foi uma tentativa de provocar uma sociedade cuja sexualidade e outras liberdades eram fortemente reprimidas, assim, “toda representação que evoque sexualidade é uma subversão aos bons costumes, essa noção separa na cabeça dos censores o que é político e o que é moral” (MAINGUENEAU, 2010, p.94). Para outros estudiosos do período, sobretudo pensando a questão política nacional, os anos de 1970 foram, possivelmente, o período mais intenso do controle militar sobre a produção artística, tendo como forte instrumento de censura o Ato Institucional de n.º 5 (AI-5), do ano de 1968. A truculência era eclipsada pela eufórica ideia do “milagre brasileiro”, pela copa de 70 e pela chegada da maioria dos televisores às casas da população (VALLE, 1999, p. 24). Logo, entre a censura, a crítica e sua proposta de, de fato, transgredir os limites do gênero, Lispector criou o “erótico implacável, misturando duas atitudes que mutuamente se complementam: um modo excessivamente direto de contar e um humor que, sempre envolvendo o grotesco, por vezes chega a assumir um tom esdrachado” (GOTLIB, 2011, p.523). Tal característica oscilante entre o humor e o grotesco é uma ferramenta da escrita pornográfica contemporânea feita por mulheres (especialmente feministas) como forma de subverter uma escrita que exponenciou a reificação do corpo das mulheres. Assim, Maingueneau afirma que:

A natureza transgressora da pornografia lhe confere um potencial de escândalo e ruptura que chama atenção dos escritores. Pornografia é contestação política. A pornografia, após o fracasso de 1968 tornou-se “uma

das formas de violência capazes de minar essa sociedade”. (MAINGUENEAU, 2010, p.116)

Portanto, mesmo atendendo a uma demanda de mercado, ainda assim se pode considerar o texto *O Corpo* como transgressor na obra de Lispector, sobretudo quando se evidencia o contexto histórico e a escolha das personagens representadas. Uma vez que naquele período ter personagens homossexuais no enredo já era motivo para censurar o livro sob a pecha de pornográfico (FACCO, 2003, p.74). Além disso, Carmem e Beatriz, cujos nomes evocam personagens importantes da literatura canônica, sendo aquela a imagem da mulher poderosa e envolvente e esta, a sublime musa de Dante, não são as únicas homossexuais do livro, há também Serjoca, maquiador de mulheres, no conto *Ele me bebeu* e o travesti Celsinho, cujo nome de guerra era Moleirão, no conto *Praça Mauá*. Os três contos, cada um à sua maneira, podem ser analisados sob a perspectiva da performance de gênero e das possíveis rasuras que podem ser feitas em uma sociedade repressora e falocêntrica.

Assim, quando Clarice escreve o texto sobre mulheres que se amam, mais que o excesso que caracteriza as obras da cultura de massa (ADORNO; HORKHEIMER, 2004, p.36-7), ela conduz à emergência de personagens agora evocadas por uma das maiores escritoras nacionais, dando visibilidade a este modo de vida. Não obstante, Clarice consegue, como se vê em poucas obras, retratar a afetividade e o erotismo entre mulheres de uma maneira livre de hierarquias, ressaltando a horizontalidade num relacionamento pautado pelo desejo e pela cumplicidade, não havendo, portanto, espaço para reprodução de dominação, ciúmes ou outras características comuns à representação de casais heterossexuais na literatura. A relação com a heteronormatividade é externa, ou seja, os elementos culturais como papéis de gênero e expectativas sociais relacionadas à conduta destas mulheres vêm principalmente através dos personagens masculinos, uma vez que na relação entre ambas há a tentativa de atar novos laços, novos rumos, caminhos outros para a experiência de um amor que finalmente possa inscrever seu nome na literatura.

3 DA ENUNCIÇÃO: EU SOU UMA LÉSBICA

*Onde queres o ato, eu sou o espírito
E onde queres ternura, eu sou tesão
Onde queres o livre, decassílabo
E onde buscas o anjo, sou mulher
Onde queres prazer, sou o que dói
E onde queres tortura, mansidão
Onde queres um lar, revolução
E onde queres bandido, sou herói
(CAETANO VELOSO, 1984)*

*As gatas estão entre os animais de cama preferidos das amantes.
São elas quem as fazem dormir com mais prazer. Roçam suas
pelagens muito suavemente contra as peles desnudas.
Os lugares favoritos que elegem para acariciar
são o ventre, o pescoço, as coxas...
(MONIQUE WITTIG, 1981)*

Contemporânea à escrita de Clarice Lispector, a obra de Cassandra Rios⁴² (1932-2002) tem como tema predominante de seus romances as relações lésbicas. Desde seu primeiro livro, *Volúpia do Pecado* (1948), a escritora paulistana adotou diversas estratégias para driblar a repressão moralista de um Estado ditatorial cuja censura marcou profundamente suas obras.

Escritora precoce, Cassandra antecede seus romances com a publicação de contos e de uma coluna na revista *Capricho* (RIOS, 1977, p.7). O sucesso dos contos viabilizou a publicação de *Volúpia do Pecado*. Por meio de um empréstimo feito à mãe e sob a condição de que esta jamais leria nenhum escrito seu, o livro inicial é mal recebido e rende à jovem, anos depois, junto a outros livros seus, a condenação num processo cuja base legal liga-se mais à conduta moral da autora do que ao conteúdo sexual das obras (RIOS, 2000, p. 18-26).

A complexa relação construída entre imagem e vida pessoal da autora, sobretudo quando rasura padrões heteronormativos na escrita ou trata de temas historicamente negados, é um dos fatores determinantes para a censura sofrida por Cassandra Rios. Como mencionado anteriormente, quando uma mulher escreve sobre sexualidade, sua conduta moral é imediatamente posta em xeque (MAINGUENEAU, 2010, p.65, 94). Assim, pesquisadores da obra, bem como a própria autora, nas autobiografias *Censura: minha luta, meu amor* (1977) e *Mezzamaro, flores e cassis: o pecado de Cassandra* (2000), apontam para a censura do conteúdo de seus textos, de seu nome e das transgressões de seu estilo de vida (NÓBREGA, 2015, p.119, PIOVEZAN, 2005, p.8). Ainda que não haja menção de prisões nos inúmeros

⁴² Primeiro e principal pseudônimo adotado por Odete Rios Pérez Perañez Gonzáles Hernández Arrelano, filha de um casal de imigrantes espanhóis. (RIOS, 2000, p.09)

processos que Cassandra sofreu, sua carreira foi marcada pela política persecutória às manifestações artísticas desviantes do conservadorismo estabelecido pelo Estado.

Em relação à moral, evocada nos processos sofridos por Cassandra Rios, é importante perceber o jogo de simulação/dissimulação aplicado pela autora como uma das estratégias de sobrevivência pessoal e de escrita. A própria Cassandra se dizia moralista⁴³ e defendia a “honestidade” de sua obra. Ao observar a polissemia da palavra “moral” percebe-se que, por parte dos militares, trata-se de um padrão heteronormativo, falocêntrico, patriarcal e capitalista já por parte de Cassandra, a palavra relaciona-se a um imperativo monogâmico de amor, fidelidade e delicadeza entre mulheres, espécie de ordem regente de seu universo literário.

Para descrever esta ordem a autora utilizou variadas representações lésbicas, com o intuito de visibilizar não um único modo de (re)existência lésbica, mas os diversos modos de vivenciar uma afetividade cujo nome era negado socialmente (SANTOS, 2003, p.18). Para isso criou personagens que variam desde suas descobertas infantis às novidades na meia idade, passando por jovens noivas, esposas bissexuais, lésbicas masculinizadas e mulheres “de viração”, cujas noites terminam nos braços de outras mulheres.

Há também um avanço nesta representação que condiz com a modificação dos costumes entre as décadas de 1940 e 1980 no Brasil. O crescimento e a consolidação de um mercado de bens simbólicos a partir do acesso a novos tipos de lazer, como rádios, cinemas, jornais, revistas, livros e, principalmente, a televisão, constituíram uma indústria cultural renovadora dos costumes de uma geração que em breve se depararia com a Revolução Sexual. A liberação erótica, simultânea ao advento da pílula anticoncepcional, transformou a vida das mulheres, essa transição nos costumes resvalou em campos culturais e literários (MURARO, 1970, p.76). Assim, se em *Volúpia do Pecado*, escrito no fim da década de 1940⁴⁴, Lieth e Irez são duas jovens que desconhecem o desejo lésbico e buscam entender os adjetivos atribuídos à relação das duas (RIOS, 1955, p.175), em *Eu sou uma lésbica* (1982), a protagonista Flávia já possui a consciência de seu desejo fora do viés patologizado, que, por vezes, rege o discurso e as ações das personagens iniciais de Rios:

⁴³ “[Sou] conservadora e moralista. Se você ler meus livros corretamente, vai ver que são conservadores.” (LUNA, 2001, p.5).

⁴⁴ Precisar informações como ano e ordem de publicação, edições e reedições de obras de Cassandra Rios, bem como autoria e pseudônimos, é tarefa complexa, pois devido à censura, muitas obras têm registros divergentes entre a Biblioteca Nacional, as capas e as pesquisas sobre a autora. Em *Literatura da cultura de massa* (2000 p.156), na dissertação de PIOVEZAN (2005, p.25) e nas teses de Vieira (2010, p.109) e Vieira (2014, p.25, 233-5), há levantamentos aproximados de obras registradas e/ou atribuídas à autora, constam também obras cuja autoria é modificada entre as edições, provável estratégia utilizada contra a censura.

Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. Só isso. Não gostava de homens para sexo (...). Por mais rude que eu me tornasse, eu não podia mentir, não podia mais esconder o que eu era. - Sim, eu sou uma lésbica. (...) Eu sei o que sou e isso basta. (RIOS, 2006, p.66,82)

A diversidade de lésbicas representadas e o amadurecimento em termos de autoconhecimento e autoaceitação, por si sós já representavam uma subversão da obra de Cassandra e isso não parece, na análise da progressão da obra, algo dado ao acaso. Na introdução de *Mutreta* (1972), a autora fala sobre o projeto literário de representar essa população cuja voz era silenciada pelos poderes militares. Rios demonstra ciência do alcance de sua voz enquanto escritora de alta vendagem:

Escrever sobre homossexualismo é uma incumbência delicada e perigosa: trabalho poucas vezes aceito, aprovado ou corretamente interpretado por aqueles que se interessam pelo assunto. Trazer a público trabalhos desta envergadura não é tarefa fácil (...) mesmo que contenha o mais elevado padrão cultural das obras assinadas por certos elementos respeitáveis nos anais da literatura. (RIOS, 1972, p.5)

A autora demonstra saber da dificuldade de reconhecimento literário quando se trata de temas tabus como a homossexualidade⁴⁵. Por expor um panorama variado da vida lésbica urbana brasileira por mais de três décadas, a autora foi considerada repetitiva, ao que rebatia:

Embora pareça uma temática reprisada, tornando-se enfadonha, em cada livro de minha autoria, naqueles em que focalizo o homossexualismo, apresento tipos diferentes, cada um na sua categoria sem desenvolver nenhuma teoria pretensiosa, limito-me a escrever sobre as relações da homossexualidade. Depende da graduação da inteligência de cada leitor, entender os meus objetivos, analisar e classificar honesta e sensatamente cada caso em separado. (RIOS, 1972, p.11)

À consciência de um projeto literário, que visibilize a diversidade da vivência lésbica, some-se o pioneirismo dos enredos⁴⁶ e a enunciação do desejo feminino homossexual, com isso desenha-se um percurso de transgressão e censura presente na obra de Cassandra Rios. Se em *Volúpia do pecado* há o recorrente final infeliz da relação lésbica⁴⁷, com uma das personagens internada numa clínica e a outra, morta por suicídio devido a obrigatoriedade de

⁴⁵ A homossexualidade como tabu é um conceito discutido por Gayle Rubin, em *O Tráfico de Mulheres: notas sobre a economia política do sexo*. Disponível em <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919?show=full> Acesso em 26 out 2017.

⁴⁶ O livro *Carol*, de Patrícia Highsmith (Estados Unidos, 1952) é considerado o primeiro romance cujas personagens lésbicas terminam juntas e felizes, assim como *Eudemônia* (1956), na literatura nacional. Cujo enredo termina com a união da protagonista com Mélsia, além de ser também um dos primeiros livros nacionais de grande alcance em que a personagem lésbica não está em situação de marginalidade. Disponível em: http://www.lpm.com.br/site/default.asp?Template=../livros/layout_produto.asp&CategoriaID=636453&ID=605063. Acesso em 13 out. 2017.

⁴⁷ Na introdução da edição de 1955 há a comparação de *A volúpia do pecado* com *O poço da solidão*, livro igualmente censurado e defendido por escritores ilustres, como Virginia Woolf (PIOVEZAN, 2005, p.48).

um casamento heterossexual, em *Eudemônia* (1956), o mote da internação é retomado, porém exaltando a intelectualidade da lésbica, característica evocada em muitas personagens cassandrianas.

Em boa parte da obra da autora, a protagonista lésbica é movida por seu apreço pelos livros e pelas artes, e se vangloria disso (VIEIRA, 2010, p.21), especialmente Flávia, protagonista de *Eu sou uma Lésbica*. Com isso, mais que o espelhamento da autora, cuja ilustração é autoelogiada em muitas ocasiões (VIEIRA, 2010, p.112-3, 121-22) nota-se a tentativa de mostrar a personagem lésbica de forma positiva e fora do fetiche masculino. Ao evidenciar a inteligência sem desmerecer a beleza, Cassandra Rios aponta para a quebra do estereótipo da beleza vazia, ideal machista de mulher e, ao mesmo tempo, da inteligência feia, que costuma legitimar as lésbicas, uma vez que, no senso comum, a inteligência da mulher não seria atributo positivo para um relacionamento heterossexual.

Para além do projeto literário de diversidade na representação das personagens lésbicas, Cassandra inovou em estratégias editoriais tais como aumentar a idade para assinar os primeiros contratos, assumir pseudônimos e vender os livros em pontos pouco tradicionais, o que posteriormente lhe proporcionou cifras surpreendentes de vendagem e muitos processos. Desde a publicação do primeiro romance, Rios se valeu da desobediência não apenas ao rasurar a espécie de *patria potestas*⁴⁸, no sentido de recorrer ao empréstimo com a mãe, mas também em relação ao processo editorial, assinando um contrato como maior de idade e, à ordem social, que se escandalizaria com os temas abordados em seus livros. (VIEIRA, 2014, p.55) Tais instâncias reguladoras da escrita de autoria feminina: família, religião, sociedade e Estado retomam a queima das obras de Safo, a inquisição, a censura, o escândalo e a desaprovação, persistindo e contribuindo na opressão de parte do cânone em relação às escritoras, como visto em *A via Crucis do Corpo* e nas obras de Cassandra Rios.

Considere-se que a maior parte da produção de Cassandra acontece entre um regime “Populista” (1946-1964) e um regime autoritário, a Ditadura Militar (1964-85) (PIOVEZAN, 2005, p.7), o que destaca a coragem e a transgressão da autora ao enunciar vozes femininas “desviantes” em um período cujo ideal de mulher, ainda que em (ou por causa da) transformação veloz, advinda da revolução cultural dos anos 1960-1970, tentava ancorar em moldes tradicionais “belos, recatados e do lar”, ou como propõe Piovezan,

(...) uma época em que, tanto a cultura como o mercado voltado ao público homossexual, ainda não existiam, configurando-se em uma fase em que os

⁴⁸ *Patria potestas* é a gama de poderes que o *pater familias* tem em relação aos seus filii familias. O *pater* era o ascendente mais velho vivo pela linhagem masculina. O seu poder unificaria a família romana com efeitos pessoais e patrimoniais (MOREIRA ALVES, 2007, p. 621).

personagens da autora recorrentemente se chocam com os pressupostos científicos então vigentes sobre a sexualidade (Psicologia, Psiquiatria, Medicina etc.), os dogmas religiosos (derivados do modelo da Sagrada Família dos cristãos), as restrições de ordem familiar e moral (derivadas do patriarcalismo) e, lógico, da própria moral sexual vigente, que não admitia ou concebia outro comportamento sexual para a mulher que não aquele que resultasse na realização de sua vocação última: a maternidade. (2005, p.36)

E mesmo que Cassandra Rios tenha tido o privilégio dos recursos familiares para lançar seus livros, o processo de publicação, divulgação e distribuição de suas obras foi quase sempre autogerido. A questão inicial de ser desconhecida foi logo suplantada por um problema maior: a associação dos enredos à sua vida pessoal, chegando a ser interrogada judicialmente acerca da existência real de algumas personagens, fato que não é, na literatura, demasiada novidade, basta lembrar do icônico processo contra Flaubert em 1857, devido aos ultrajes à moral pública e à religião feitos por Emma Bovary (FLAUBERT, 2007, p.319).

3.1 Censura, meu amor

O período entre 1964 e 1985, que compreende a Ditadura Militar e o maior número de publicações de Cassandra Rios, foi marcado por contradições como a onda editorial de livros eróticos em meio à intensa censura destas (e de outras) manifestações artísticas. A polêmica envolvendo uma mulher que escrevia sobre personagens lésbicas em cenas eróticas e, às vezes, com final feliz, repercutiu de diversas formas sobre a vida e obra da autora. Neste contraditório período, sob a vigência de decretos como o n.º 1077/70 e o AI-5, a ditadura militar decretou a proibição de temas homossexuais em livros e buscou desmoralizar e invisibilizar autores que desafiassem as ordens estabelecidas. Segundo Cassandra, em *Mezzamaro, Flores e Cassis* :

Até bofetada de delegado, na cara, levei. (...) Já não estava eu proibida? Hoje entendo. Ruminavam que eu precisava ser algemada, amordaçada, enxovalhada de todas as humilhações, desacreditada na minha conduta moral, para denegrirem meu talento (...) Verdade que, na época, assim diziam, só eu vendia! O público consumidor via, só nas páginas dos meus livros, gente com as quais hoje cruzam nas ruas, livres, sem ter que disfarçar e pagar pelo que nasceram. (RIOS, 2000, p. 364)

Em outro ponto a autora comenta a proibição de uma obra, cuja protagonista é uma escritora e a dedicatória é “aos entendidos”:

“Um outro delegado picou diante dos meus olhos *Nicoleta Ninfeta* e ameaçou ‘é isso que vamos fazer com todos os seus livros e queimá-los em praça pública’ (...) Seria eu a reencarnação de Safo, a grande poetisa de Lesbos, cujas obras o Papa Gregório VII, cheio de ódio mandou queimar (...) numa fogueira, em praça pública, epitalâmios, himeneus, poesias, excomungando a mais célebre poetisa do mundo”. (RIOS, 2000, p. 360.)

Entende-se com isso que, mais que a proibição do conteúdo sexual na literatura de Rios, o grande problema era a divulgação, de forma massiva, de estilos de vida contrários às ideias conservadoras. A enunciação do amor entre mulheres parece ter sido a maior afronta aos perseguidores de Cassandra, uma vez que sob pseudônimos ou em enredos que igualmente continham cenas de sexo heterossexual, a censura era menor⁴⁹. Entretanto, quando a autora retomava o tema da vivência lésbica, havia pouca ou nenhuma condescendência. Pois, para o pensamento da época, os gays deveriam estar confinados aos seus territórios, escondendo sua subjetividade e mantendo-se sob a visão estereotipada; já o material artístico e literário tinha grande alcance, consequentemente, propagava ideias perigosas ao grande público (PIOVEZAN, 2005, p.76).

Seguindo o destino de seu pseudônimo⁵⁰, Cassandra sofre repressão e censura pela ditadura e incompreensão dos movimentos intelectuais e críticos da esquerda engajada. Seu projeto de representação de personagens lésbicas era visto como atentatório ao pudor e desengajado, num tempo em que movimentos políticos de esquerda pouco consideravam os feminismos ou direitos homossexuais (MÍCCOLIS; DANIEL, 1983, p.25, 52-9, 66-7).

Rios, apesar das acusações de alienação por estes setores, aponta em suas obras a “tortura moral” sofrida por personagens desobedientes aos códigos morais de comportamento (FACCO; LIMA, 2004, p.7); ou ainda, para Santos: “a elite literária foi incapaz de compreender a maneira explícita de resistência camuflada de Cassandra e não a brindou com crítica ou valor literário” (2003, p.21). A mágoa por estas incompreensões está registrada em autobiografias da escritora, em alusões ao apagamento de seu nome do “manifesto dos 1046 intelectuais brasileiros contra a censura” (RIOS, 2000, p.273). Assim, entre a repressão moralista militar e a acusação de alienada, feitas também a outras artistas, como Clarice Lispector e Elis Regina, retratadas satiricamente pelo cartunista Henfil (ACSELRAD; ALEXANDRE, 2012 p.235), percebe-se que, socialmente, houve elementos culturais capazes de unir conservadores e progressistas, opressores e oprimidos: a misoginia, a homofobia e a lesbofobia.

Além disso, ao falar de crítica à literatura erótica escrita por mulheres (de temática lésbica ou não), convém considerar a imaginação moral da época. Entenda-se aqui este

⁴⁹ Sob pseudônimos masculinos como Clarence Rivier e Oliver Rivers, Cassandra fez enredos tão eróticos quanto os outros, substituindo as lésbicas por casais heterossexuais, e que passaram incólumes pela censura (MORAES; LAPEIZ, 1984, P.128).

⁵⁰ Recorrendo à mitologia Grega, a autora adota o pseudônimo de Cassandra, filha de Príamo e Hécuba encontrada rodeada por serpentes que, ao lamberem seus ouvidos, lhe dão o dom da escuta sutil e profética. A jovem torna-se devota de Apolo, que, em seu templo, tenta estuprá-la. Diante da recusa da moça, a divindade lhe roga a praga de ser eternamente desacreditada e incompreendida em suas profecias. Dados que se unem à biografia e às obras de Rios (VIEIRA, 2010, p.91).

conceito como parte do imaginário popular de um tempo, relacionado ao que se considera moral ou imoral (MORAES, 2006, p.24-5). A sexualidade, os corpos e seus usos estão fortemente ligados à moralidade na sociedade brasileira. No que tange à mulher, a ética, a honestidade e o caráter importam menos que o comportamento sexual. Diz-se da mulher honesta aquela cuja conduta erótica está dentro dos ditames considerados corretos, assim, à época da obra de Cassandra, uma mulher boa deveria ser recatada, pudica e sobretudo, heterossexual.

Durante a ditadura militar no Brasil as transformações nos costumes iam fortemente de encontro ao projeto conservador, ao contrário do que se via internacionalmente (MARCELINO, 2006, p.18). Dentre elas, uma ambígua proibição da literatura pornográfica e erótica estava entre as principais medidas, com ações similares às leis norte-americanas de décadas anteriores sobre material obsceno (RUBIN, 2003, p.1). Se no Brasil eram proibidas as manifestações artísticas de cunho pornográfico, na Europa havia a transição para a pornografia como transformação ideológica. Maio de 1968 constituiu-se como marco para o desenvolvimento desta indústria com a liberação sexual (MURARO, 1970, p.74), o pensamento conservador europeu da época se opôs ao sentir o potencial transgressor da pornografia, mas não conseguiu detê-lo. Mesmo após a posterior virada conservadora com o fracasso de maio de 1968, a pornografia assumiu o estatuto de “uma das formas de violência capazes de minar a sociedade” que se instituía sob um forte moralismo (MAINGUENEAU, 2010, p.97).

O erótico/pornográfico nacional sempre esteve intrinsecamente voltado ao público masculino, sendo as mulheres apenas objetos retratados. Quando a geração de 1970 e 80 se levanta em enunciações muito vinculadas às ideias feministas sobre a importância do erótico para as mulheres, muitas se apropriam desta temática. Essas vozes eróticas retomam ecos e os reverberam, ainda que nem sempre nomeando suas origens. É neste lugar fronteiro da escrita erótica de autoria feminina, entre o eco e o silenciado, que ressoa a escrita de Cassandra Rios.

Assim como Clarice Lispector, Cassandra não se autodeclarava feminista⁵¹, mas o posicionamento presente em suas obras engloba os questionamentos da ordem falocêntrica,

⁵¹ Para Heloísa Buarque de Hollanda, em fala sobre Ana Cristina César e Clarice Lispector na FLIP 2016, ainda hoje há espanto acadêmico ao atrelar as obras destas autoras ao feminismo. Ainda que ambas, bem como Cassandra, não tenham se denominado feministas, seus escritos sobre a liberdade da mulher com seu corpo e em relação aos papéis sociais de gênero, podem facilmente ser lidas nesta perspectiva. Heloísa afirma ainda que muitas escritoras discordavam do movimento feminista brasileiro à época, devido ao engajamento incipiente em temas como liberdades sexuais e aborto. Isso se dava pela necessidade de unir forças com outros movimentos,

heteronormativa e a necessidade de garantir um local de equidade social e visibilidade real e positiva para as lésbicas. Ainda que, historicamente, nem todas vertentes feministas tenham reconhecido a legitimidade do movimento de lésbicas, colocando suas pautas em segundo plano ou mesmo, considerando-as um entrave para a visibilidade do movimento, os caminhos dos feminismos e dos diversos seguimentos lésbicos encontram-se enlaçados, ou ainda, nas palavras de Tânia Navarro Swaim e Adrienne Rich, respectivamente:

Na disseminação da identidade, lesbianismo e feminismo não se encontram em pólos opostos ou em termos de positivo/negativo, pois as posições de sujeito pontuais e locais serão palco de configurações identitárias na criação de estratégias de dissolução e resistência à violência da norma. (1999; p.120)

Qualquer teoria ou criação cultural/política que trate a existência lésbica como um fenômeno marginal ou menos “natural”, como mera “preferência sexual”, como uma imagem espelhada de uma relação heterossexual ou de uma relação homossexual masculina seria, portanto, profundamente frágil(...) A teoria feminista não pode mais afirmar ou meramente declarar uma tolerância ao “lesbianismo” como um “estilo de vida alternativo”, ou fazer alusão às lésbicas. Uma crítica feminista da orientação compulsoriamente heterossexual das mulheres já está longamente atrasada. (2010, p.22)

Desse modo, a obra de Cassandra Rios tem sido revisitada pela crítica feminista e pelos Estudos de Gênero, no sentido de resgatar escritoras soterradas por uma história falocentrada e com o objetivo de pautar discussões sobre novas formas relacionais e de resistência por meio do discurso literário. Nesse mesmo sentido, se percebe que

(...) o texto/discurso produzido por Rios não é, de nenhuma forma, uma zona ‘neutra’ entre o discurso do “Pai” e o seu (de mulher, lésbica, latina, escritora sob um regime de ditadura militar). Portanto, a língua/texto criado pela escritora lésbica para falar o proibido é, além de transgressor e questionador, anticanônico e de resistência. Ao unir esses elementos, a autora faz da língua um locus disruptível e volátil que transgride, “perturba” e põe em cheque a lógica e a legitimidade do discurso falocrático. (SANTOS, 2003, p.7)

Percebe-se, portanto, a não neutralidade do discurso cassandriano e a elaboração do projeto literário com o objetivo de desestruturar locais estabelecidos socialmente num período de rígidos costumes. Vale mencionar a forte produção nacional da “cultura de protesto” restrita às universidades, neste período. O espaço fechado da intelectualidade e o crescimento de nichos da cultura de massa fomentados pelo governo militar proporcionou ao país uma indústria cultural de baixa qualidade, sobretudo aquela voltada às massas, assim, com uma programação televisiva vazia, os militares amorteciam a consciência popular e mantinham fora do foco as discussões políticas (FACCO;LIMA 2004, p.5). Entre a produção

como a Teologia da Libertação. Tal conchavo teria “eufemizado” as lutas feministas, tornando-se pouco atraente para que muitas artistas à frente de seu tempo se enunciassem feministas (HOLLANDA, 2016).

intelectualizada que circulava nas universidades e a cultura de massa esvaziada, estavam os livros de Cassandra Rios.

Farejando toda sorte de produção artística, de resistência ou não, realizada no período, estavam os obscuros critérios de censura de obras “pornográficas”, “licenciosas” e/ou “atentatórias à moral”. Estima-se que mais de 226.000 exemplares foram apreendidos em autuações que ocorriam geralmente em feiras de livros e comércios populares (LONDERO, 2015, p.6). Entre 1964 e 1984, cerca de 30% dos livros censurados eram vetados por “atentado à moral e aos bons costumes”. O “homossexualismo” era assunto proibido por representar prática erótica “subversiva” ao regime e, sequer era preciso que o livro tivesse cenas de sexo, bastava a enunciação do amor entre duas mulheres para entrar neste critério. Isto deriva do pensamento conservador que atrela a conduta homoafetiva à práticas transgressivas de sexo. Até hoje, muito da literatura homoafetiva ainda é classificada como erótica ou pornográfica, sem que no enredo constem sequências narrativas de atos sexuais (FACCO, 2003, p.73).

Apesar das inúmeras apreensões e provavelmente, por este mesmo motivo, os livros considerados pornográficos tiveram seus exemplares editados e impressos ilegalmente e sua obtenção atrelada à subversão, reiterando a clandestinidade do passado da literatura pornográfica⁵². O estigma da pornografia concedeu às obras de Cassandra Rios um “sublocal” dentro da cultura literária brasileira. Embora defendida por autores reconhecidos como Jorge Amado (“Cassandra, querida, pior que a censura é a auto-censura”), Érico Veríssimo (“Não pare, Cassandra, é assim mesmo, ossos do ofício, você é muito corajosa, como uma escritora de fato!”), Plínio Marcos, José Mauro de Vasconcelos e Dias Gomes (“Dias Gomes, que já mexeu comigo, criando uma escritora perseguida e proibida num episódio do seriado *O bem amado*, a Alessandra Mares”) pela qualidade de seus textos, a pecha da clandestinidade não permitia o acesso destas obras ao alto cânone da literatura como seus contemporâneos Nelson Rodrigues e Dalton Trevisan, por exemplo (VIEIRA, 2010, p.111).

É importante considerar que a querela entre as obras cassandrianas e a censura não se circunscreve à pornografia, mas sim, a algo mais profundo e imiscuído na cultura nacional: o tabu da mulher que enuncia o sexo e o interdito do homoerotismo lésbico alheio ao fetiche

⁵² O auxílio tipográfico e de impressão foi importante para preservar muitas obras do banimento e da censura. Intrinsecamente subversiva, a literatura pornográfica sempre foi alvo de repressões dos aparelhos de Estado. Os motivos da censura variam de acordo com a sociedade, o tempo e os costumes. No século XVI, na Europa, a religião censurava ofensas aos dogmas da igreja, nos séculos XVII e XVIII, o foco eram redes que arquitetavam a Revolução Francesa. No século XIX, a ascensão dos códigos de conduta burgueses e o controle dos costumes, fortaleceram a censura pornografia, porém, inicia-se o uso de novos suportes para as narrativas eróticas/pornográficas como a fotografia (cf. MAINGUENEAU, 2010, p.92).

masculino. Esse silêncio relacionado à vivência das lésbicas reforça a ideia de ocultação, uma vez que "quanto mais amplo e variado for o acesso do indivíduo a uma variedade de discurso (e de sujeitos) maior será sua mobilidade e sua capacidade de apoderar-se da palavra" (PORTINARI, 1989, p.104). Portanto, quando Cassandra enuncia essas relações abertamente, ela não apenas fomenta o entretenimento e a visibilidade, como mostra possibilidades de novos modelos relacionais, com os quais se podem estabelecer identificação e compreensão. No entanto, neste mesmo contexto, as instâncias religiosas (a homossexualidade como pecado), científicas (a homossexualidade como doença), governamentais (a homossexualidade como desordem social) fornecem embasamento para que regimes ditatoriais eliminem os registros que desagradam ideais tradicionalistas, com isso, a censura restringe o acesso à leitura de obras com personagens que desviem da heteronormatividade. A pecha de "pornográfica", portanto, não se limita à censura prévia ou de publicação, mas à distribuição e venda dos livros. Se nas livrarias renomadas constavam escritores com textos classificáveis como pornográficos, como *A Via Crucis do Corpo*, de Clarice Lispector, os livros de Cassandra Rios eram comercializados em locais bem menos distintos (CALDAS, 2000, p.157-8). Assim, rotular produções como "pornográficas", dentro da semântica militar, não só as reunia em subespaços, como relegava à restrição de público. Ao delimitar sua distribuição como produto subversivo, o Estado dificultou o acesso às ideias de democracia e respeito aos direitos individuais num plano mais profundo que subjaz ao texto. Esse espaço marginal, longe dos considerados "grandes autores", fomentava a ideia de uma escrita inferior, indigna de análises e reconhecimento, e, ao mesmo tempo, estar fora do estatuto dos grandes nomes da literatura fazia com que leitores não familiarizados com o cânone a lessem e, assim, entrassem em contato com suas ideias. Contudo, é preciso considerar pontos que demarcam algumas obras com estigmas de sublitteratura, sobretudo quando se fala de literatura pornográfica ou erótica: ao transferir o julgamento do valor literário para a esfera criminal, retira-se a possibilidade de interpretações variadas, e, desmerecendo o valor literário se reduz a obra ao extrato sexual, que não corresponde ao todo nas obras cassandrianas. Em um contexto mais geral sobre livros com temática sexual,

(...) a questão da proibição indica ainda outras polaridades, que apontam para uma noção anacrônica de literariedade. Nega-se o estatuto literário a uma obra que trate das sexualidades de um modo que jamais se empregou para desqualificar obra diversa que se ocupe de questões menos polêmicas. Pode-se, com efeito, depreciar este ou aquele livro, mas quando a obra em exame trata de sexo fora dos cânones autorizados para sua expressão, negar-lhe estatuto específico é sempre a estratégia mais à mão e mais rapidamente sacada pelos poderes censórios em qualquer tempo. (SILVA, 1989, p.156)

Bem como Woolf (1991, p.96) afirma que os temas tratados por mulheres são considerados pelo cânone falocêntrico em geral, como inferiores à literatura, quando se trata desta escrita sobre sexo lésbico sobrepõem-se camadas de interditos. Sobretudo considerando-se o contexto de produção de Cassandra Rios, a enunciação do desejo feminino era um tema tabu. Esse desejo, quando heterossexual, mesmo que gradualmente emergindo na literatura, ainda estava sob véus finos; porém o desejo lésbico encontrava-se sobre fundo veludo grosso, descrito por meio de metáforas resguardadas apenas às entendidas.

Assim, para o cânone da época, a escrita de Cassandra, perpassada por interditos e sob censura policial, estava (como permaneceu por muito tempo) condenada ao silêncio. Outro aspecto a ser apontado é a diferenciação entre literatura erótica e/ou pornográfica na cultura, esta última consolidada no sentido de proibição. O erótico estaria ligado aos eufemismos, como efeito acessório ao texto, ao passo que o pornográfico seria a transgressão à ordem do interdito do sexo, com a intenção primeira de expor o que não deve ser exposto. Um texto voltado para os sentidos, cuja intenção é, materialmente, o gozo (MAINGUENEAU, 2010, p.94). Esta divisão é muitas vezes impossível. O próprio conceito de erótico ou pornográfico se sustenta por meio de interpretações ambíguas e a obscenidade, comum e necessária aos dois tipos, tem sua origem etimológica incerta. A palavra “obscena”, modificação do vocábulo latino *scena*, designaria o que deveria ficar alheio ao palco, ou seja, “fora da cena”, logo, a linguagem obscena, estofo do escrito pornográfico e do erótico, já convidaria tais categorias para uma espécie de “cantinho escuro” (ARANGO, 1991, p.158). Se a linguagem obscena está atrelada ao erotismo e à pornografia, como classificá-los separadamente? De acordo com Maingueneau, o erótico recebe classificações privilegiadas em relação ao pornográfico em termos discursivos e de aceitação social, por ser “um modo de representação da sexualidade compatível, dentro de certos limites, com os valores reivindicados pela sociedade. (...) Esse já não é o caso da pornografia, que não mascara suas tendências sexuais agressivas.” (2010, p.32).

Considere-se também a relação entre linguagem obscena e classes populares, sobretudo, em nichos masculinos como botequins, quarteis e outros espaços sociais predominantemente frequentados por homens (MAINGUENEAU, 2010, p.27), e é importante lembrar quão historicamente recente é a posição das mulheres como agentes da enunciação erótica/pornográfica. Após séculos de opressão de sua sexualidade, sobretudo das lésbicas, faz-se importante a enunciação deste aspecto de suas vidas. Contemporaneamente à escrita de Cassandra Rios, mas em contexto norte-americano, a escritora e ativista feminista lésbica

Audre Lorde, no livro *Sister outsider: essays and speeches*, publicado em 1984, pensa o erótico entre mulheres como potência criativa contra um sistema que as enfraquece e diminui:

(...) essa carga erótica não é facilmente compartilhada por mulheres que continuam a operar sob uma tradição exclusivamente masculina europeia-americana. Eu sei que ela não estava disponível para mim quando eu tentava adaptar minha consciência a esse modo de vida e sensação. Somente agora, eu acho mais e mais mulheres identificadas com mulheres corajosas o bastante para arriscar compartilhar a carga elétrica do erótico sem ter que desviar os olhos, e sem distorcer a natureza enormemente poderosa e criativa dessa troca. Reconhecer o poder do erótico em nossas vidas pode nos dar a energia para alcançar mudança genuína dentro de nosso mundo, ao invés de meramente acomodação a uma mudança de personagens no mesmo teatro tedioso. (LORDE, 1997, p.279 tradução minha)

Portanto, nota-se que a pornografia parte de um locus discursivo da transgressão e é necessário considerar a investida de uma ideologia que relaciona o erotismo ao alto corporal, digno de valorização e o pornográfico, como gênero menor, ligado ao baixo corporal, logo, indigno de valorização enquanto literatura. Uma possível chave de leitura que transcende esta divisão, seria a análise de cada texto de acordo com sua ordem e critérios de qualidade específicos. Assim, como afirma Maingueneau: “Há um “belo” pornográfico e um “feio” erótico (...) com isso entendemos que pode haver uma adequação mais ou menos bem-sucedida entre o texto e a finalidade à qual sua subsistência está submetida” (2010, p.33). Tal hierarquia ainda hoje delimita os espaços que livros e autores ocupam no cânone literário. Em tempos de moral vigente conservadora textos pornográficos tendem a sofrer repressões do Estado por desvirtuarem seus leitores⁵³. Deste modo pode-se classificar o conjunto da obra de Cassandra Rios como simultaneamente erótica e pornográfica, pois seus textos trazem elementos de ambas categorias e atendem tanto ao eufemismo erótico, quanto ao objetivo pornográfico: a busca do gozo através de sequências narrativas em progressão descritiva.

Quanto à literatura pornográfica e à demanda do público há algumas peculiaridades: se nos primórdios a procura era por diálogos entre prostitutas e a narração de aventuras sexuais, a partir do século XVIII a ascensão do romance influenciou a produção pornográfica, atendendo a um público sequioso por narrativas longas em que predominassem sequências para o gozo sexual (MAINGUENEAU, 2010, p.92). A partir da “revolução sexual” o sexo foi desculpabilizado, com isso, a produção audiovisual assumiu a supremacia da pornografia,

⁵³ No decreto lei n. °1077/70 lê-se (...) não serão toleradas as publicações e exteriorizações contrárias à moral e aos bons costumes (...) considerando que tais publicações e exteriorizações estimulam a licença, insinuam o amor livre e ameaçam destruir os valores morais da sociedade brasileira. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto-lei/1965-1988/De11077.htm . Acesso em 14 out. 2017.

relegando à literatura pornográfica um local ainda mais marginalizado entre os produtos literários (MURARO, 1970, p.59).

No nível dos enredos a astúcia de personagens para obter favores sexuais é substituída pela representação de tipos comuns, com isso, a pornografia passa a abranger outras dinâmicas sexuais. Se a literatura pornográfica suspendia a realidade em busca de gozo, a partir de então a realidade se esfrega na pornografia, tornando a representação de cada um (e de seus desejos) representável por ela. É relativamente recente o surgimento dos personagens homossexuais nas literaturas pornográficas. Vale ressaltar que nesta literatura há também a distinção de um cânone do qual o personagem homossexual esteve por muito tempo ausente⁵⁴.

A heteronormatividade, emergente desde o século XIX, imperou sobre o discurso das práticas sexuais ocidentais e dentro da literatura pornográfica não foi diferente, portanto, é a partir de 1960/1970 que começam a surgir os protagonistas homossexuais como tipos comuns (não mais seres bizarros, anomalias ou fetiches) nas histórias eróticas⁵⁵, foi neste contexto que a obra de Cassandra Rios (que durante a perseguição recebeu títulos de “papisa do homossexualismo”, “demônia das letras”, e “escritora mais perseguida do país”⁵⁶) foi muitas vezes editada clandestinamente e distribuída em bancas de jornais e farmácias (LONDERO, 2015, p.8). É também por meio de seus personagens que a autora reitera seu projeto de representação de homossexuais, como na fala da protagonista de *Maria Padilha* (1979):

(...) eu venho sendo perseguida por ter descerrado a cortina da hipocrisia, por ter rompido preconceitos e por ter desprezado e pisado Tabus a fim de despertar o interesse por determinado assunto, libertando-o das amarras da falsa moral e do puritanismo pleiteando uma conceituação mais correta da vida de certa gente? Joguei com a coragem, sem medo dos escândalos, sem temer as falsas interpretações e o meu envolvimento pessoal e sem me acovardar diante das perseguições para que certo problema ruminado às ocultas passasse a ser descoberto abertamente, na tentativa de conseguir a solução conveniente e a compreensão devida e justa para salvar vidas. Para que enfim a verdade tivesse voz e a voz dessa verdade encontrasse ecos. (RIOS, 1979, p.8)

⁵⁴ Sobram exemplos de práticas eróticas entre mulheres nas literaturas pornográficas antigas, seja no Decameron ou em Sade, porém, a marginalização de tais práticas sob a rotulação dos discursos médicos e legais, surgido por volta de 1870 e a distinção destes tipos, praticamente os extinguiu da pornografia, restando apenas representações fetichizadas, anormais ou bizarras durante muito tempo. (cf. FOUCAULT, 2014, p.48; MAINGUENEAU, 2010, p.151)

⁵⁵ Ainda que não seja o objetivo deste texto, há diversas controvérsias entre seguimentos feministas e a pornografia, Gayle Rubin em *Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade* (2003) faz uma interessante introdução sobre os diversos pontos de vista favoráveis e contrários à pornografia, incluindo o recorte de seguimentos de lésbicas a respeito.

⁵⁶ Epíteto utilizado em várias capas de seus livros, variando também como “mais proibida”, além do trocadilho da “perseguida” com os enredos lésbicos, boa parte da imprensa ainda se refere nestes termos à obra de Cassandra, como se vê na reportagem do jornal O Globo, de 12/9/2014. Disponível em <http://acervo.oglobo.globo.com/emdestaque/nosanos70ninguemfoimaiscensuradonobrasildoquecassandrarios10425009>. Acesso em 10 out. 2017.

A análise da obra de Cassandra Rios, sobretudo dos livros escritos durante a ditadura, evidencia críticas à sociedade heteronormativa e traz questionamentos sociais acerca da marginalização dos homossexuais, sobretudo das lésbicas. Dessa forma, a autora, se apropriando das possibilidades de enunciação disponíveis, subverte o sistema por dentro do sistema, conforme proposto por Foucault em *Microfísica do poder* (1995, p.14), ou seja, enunciando-se como moralista e escrevendo sobre temas tabus, criando histórias de amor, entre personagens lésbicas, produzindo dentro da lógica da cultura de massa, questionando a heteronormatividade, escrevendo temas pouco falados para o grande público, assim, fazendo um jogo especular, Cassandra Rios constrói um plano de fuga crítico e discursivo para si mesma, ao eleger para si o espaço da inapreensibilidade. Como moralista, àquela altura, se lésbica? Como recatada, se pornográfica? Como erótica, se proibida? Essa rasura das leis comportamentais faz com que as interpretações de Cassandra sejam múltiplas. Em suas narrativas se encontra tanto o olhar do opressor, direcionado da sociedade à lésbica, como a visão da escritora, homossexual. Em relação à questão⁵⁷, Santos aponta, ainda, que

Cassandra incorporou o olhar do seu opressor, enquanto mantinha em mente uma outra visão de si própria e do *Outro* – do gay e da lésbica – que ele, o olhar dominante, não podia ver nem ouvir (e, por extensão, censurar ou controlar). Porque Cassandra podia ver de ambas as posições (...) ela era capaz de deslocar seu olhar e inscrever significados resistentes e complexos onde o olhar dominante os enterraria. (2003, p.23)

Por isso, há quem leia Cassandra Rios como moralista ou como escritora negativa para a representação lésbica (FACCO, 2003, p.171). Por outro lado, e corroborando com o exposto até aqui, a escrita cassandriana pode ser considerada transgressora, uma vez que parte de códigos culturais vigentes no Brasil na metade do século passado, para representar afetos que divergem dos padrões heteronormativos. Neste sentido, Cassandra Rios pode ser considerada pioneira em sua escrita. Ao trazer para seus romances personagens marginalizados pelos costumes conservadores da sociedade, disfarçados em enredos plenos de erotismo e pornografia. Com isso a autora atraía o público comum, e proporcionava aos leitores a reflexão sobre uma população oprimida por um regime de violência contra a diversidade.

⁵⁷ Há um ponto de contato demonstrado por Piovezan (2005, p.20) entre a autora e suas obras: Boa parte dos livros de Cassandra Rios é escrito em primeira pessoa, com protagonistas lésbicas, como Cassandra, também há um grande número de personagens escritoras. Por vezes, isso era considerado negativo, como se vê em *Censura...*: “A associação de sua obra com a sua vida causou-lhe triste impacto (...), ferida em sua vaidade de ficcionista, na sua capacidade criativa, viu-se frustrada naquilo que ela considerava mais belo e sublime que era a insuflação do espírito capaz de dar vida a seres inexistentes, criar personagens puros frutos da imaginação” (RIOS, 1977, p.103).

3.2 Algo assim como um prazer agoniado

Publicado inicialmente como folhetim encomendado pela revista *Status*⁵⁸ entre janeiro e abril de 1980, *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, teve a primeira edição como romance em 1981, situando-se entre os últimos livros ficcionais da autora bem como entre seus últimos títulos reeditados⁵⁹. *Eu Sou uma lésbica*, portanto, é a mais recente reedição, uma vez que os demais títulos estão fora de catálogo, encontrados como raridades, virtual ou fisicamente⁶⁰.

A autora, que passou do anonimato a cifras de 300.000 exemplares vendidos em um ano, e teve mais da metade de seus livros censurados e apreendidos, sentiu em sua literatura a transição de uma ditadura severa (governo Geisel: 1974-1978) para o fim da censura de militares à imprensa (governo Figueiredo: 1979-1985). Após ser considerada a “única escritora que vivia de direitos autorais no Brasil” (VIEIRA, 2014, p.45), Cassandra sofreu grandes perdas materiais em contratos feitos às pressas. Estes editores apostavam na publicação dos títulos proibidos a troco de grandes investimentos e mínimos repasses⁶¹. O resultado destes contratos obscuros, entre outros fatores, é o difícil acesso hoje às suas obras.

Em *Eu sou uma lésbica* nota-se a intensificação das principais características da escrita da autora como a preocupação na elaboração da personagem lésbica saudável (física e psicologicamente). Muitas sequências eróticas e protagonistas que se vangloriam de sua intelectualidade. Dentre as peculiaridades da obra há a divisão das lésbicas por tipos e performances de gên'ero, traço recorrente na representação de personagens lésbicas na literatura. Outro aspecto relevante são as lembranças das descobertas eróticas de Flávia, a protagonista do livro, uma pré-adolescente que narra a história em primeira pessoa. Amparada

⁵⁸ O livro foi encomenda da revista *Status*, no ano em que finda a censura às revistas. Assim, Cassandra Rios, a convite de Samuel Weininger, inaugura o folhetim na revista (RIOS, 2000, p.71), no mesmo ano em que foi publicada, além de textos de João Ubaldo Ribeiro e Jorge Amado, frequentes em suas páginas, o especial “Sem censura” com 100 páginas de fotos antes vetadas. Disponível em <https://istoe.com.br/134439-AS+HEROINAS+DA+RESISTENCIA/> Acesso em 24 out. 2017.

⁵⁹ Apesar da quantidade de títulos, as últimas reedições que constam na Biblioteca Nacional são: pela editora Brasiliense *Uma Mulher Diferente*, *As traças* e *Um Crime de Honra*, todos de 2005, e pela Azougue Editorial em parceria com a cervejaria Devassa, *Eu Sou uma Lésbica*, de 2006. Disponível em: <https://www.bn.gov.br/search/node/cassandra%20rios>. Acesso: 17 out. 2017.

⁶⁰ O acesso em acervos públicos, como os municipais paulistas, também é difícil. Nas bibliotecas Mário de Andrade e Prestes Maia, por exemplo, estes livros, inclusive os recentemente editados, estão fora das estantes devido às políticas de desenvolvimento de coleção da Campanha Biblioteca Viva, da gestão de João Dória Júnior. No intuito de “Atrair o público que ainda não possui o hábito de frequentar uma biblioteca e contribuir para a formação de novos leitores e consumidores de cultura”, a campanha recolheu diversos títulos, entre eles todos exemplares de Cassandra Rios, das estantes da biblioteca Prestes Maia em agosto de 2017. Questionada sobre a medida, a gestão da Biblioteca asseverou a ordem de retirar exemplares antigos, sem maiores detalhes. Disponível em: <http://www.prefeitura.sp.gov.br/cidade/secretarias/cultura/bibliotecas/noticias/?p=21171>. Acesso em 24 out. 2017.

⁶¹ Segundo a autora, em entrevista à Jô Soares em 20/06/1990, cujos trechos encontram-se mesclados ao documentário biográfico *A Safo de Perdizes*, tributo de Hanna Korich (2013).

pela memória, a jovem revisita em *flashback* os eventos de sua infância e adolescência, norteadas pela defesa de seu sentimento por outras mulheres. O primeiro capítulo, *Vamos brincar de gatinho*, abre-se na enunciação do desejo dessa criança:

Eu me lembro bem. Não eram só pernas de cadeiras que me rodeavam. Pernas de mulheres também. (...). E os meus olhos curiosos olhavam aquelas pernas com admiração. (...) E era especial a admiração por um par de pernas que me fascinavam, porque eram as pernas de dona Kênia. (RIOS, 2006, p.9)

Este excerto norteia as primeiras análises da representação da personagem lésbica na obra. A esta altura, na literatura nacional, com um cânone ainda fechado às questões de gênero, a autora demonstra a progressão da sua obra ao não mais patologizar suas personagens, e, além disso, mostra o desejo de Flávia ainda criança. Cassandra recorre à problematização de conceitos psiquiátricos para validar o desejo que a personagem sente por uma vizinha adulta e casada. Este movimento de escrutínio das ações infantis, segundo a narradora “dá um conjunto de fatos que, sem dúvida, servem de princípios básicos para determinar a minha natureza e personalidade” (RIOS, 2006, p.10). Em consonância com Ortega (2002, p.144) sobre a homossexualidade, em *Eu Sou Uma Lésbica*, ser homossexual é uma espécie de fio condutor que permeia todas as ações da protagonista. Ainda que não mais patologicamente, o que à época era uma novidade, no livro ser lésbica é o norteador psicológico da protagonista, sendo motivada, antes de mais nada, por algo como uma “lesbianidade genuína”.

É importante atentar para o aparente “moralismo” de Cassandra Rios, presente no enredo. O ideal da lésbica genuína, aquela cuja homossexualidade é manifesta desde o princípio da vida e jamais posta em questão pode ser mais um artifício da autora no sentido de representar positivamente, a partir do potencial de alcance da publicação, um modelo de lésbicas que até então servia apenas ao fetiche masculino.

O possível tom essencialista não traz em si as discussões contemporâneas de heteronormatividade compulsória e de fluidez do gênero, desconsiderando o fato de que muitas jovens são sociabilizadas em relacionamentos heterossexuais antes mesmo de se pensarem lésbicas, porém, pode ter sido esta uma estratégia da autora para transgredir um espaço tão falocentrado, quanto uma revista masculina, ao trazer uma personagem que via com maus olhos lésbicas que se interessassem (ainda que no passado) por homens. Este aspecto considerado negativo dentro da lógica da narrativa ocorre em muitos círculos de lésbicas (dentro e fora) da literatura (PIASON; STREY, 2012, p.117-8). Flávia é categórica ao afirmar que “jamais conseguiria amar a um homem, que somente outra mulher poderia fazer-

me vibrar, excitar-me e fazer pulsar mais forte o meu coração” (RIOS, 2006, p.27). Tal característica é contraposta à Núcia (primeira namorada) e às outras personagens:

(...) você não precisa, filhinha de papai, logo fica noiva, enruste, casa, mantém o caso e todo mundo respeita. (...) Essa aí, coitada, não ganha nem pro cigarro. E o marido, que não manda o dinheiro da manutenção do menino há uns quatro meses! A gente vai pôr advogado, não dá, né? O desgraçado é amarrado nela, vive atormentando e faz chantagem com o garoto (...). (RIOS, 2006, p.68)

(...) Ela respondeu como se o cansaço de longa experiência lhe impusesse tal assertiva: - Sai dessa, Flávia, para nós, lésbicas, só restam as prostitutas, as mulheres cansadas de andar com homens(...) Você pensa que Núcia é virgem? Ela ainda vai casar com o tal Eduardinho, pode escrever: Foi por causa dele que ela me largou. Ela te contou que já fôí meu caso? Uma garota e tanto, mas é mais pra homem. Mulher é assim, prova pica e repica. (IDEM, p.70)

(...) mulheres como Núcia criam uma falsa conceituação a respeito de lésbicas e que tipos como Bia e Marlene são realmente responsáveis pelas coisas terríveis que propagam a nosso respeito. (...) ela não passava mesmo de uma falsa e depravada criatura indefinida. (IBIDEM, p.93-4)

Ao observar a evidente oposição entre as demais lésbicas do enredo e a protagonista, percebe-se Flávia como personagem esférica, ou seja, aquela “com maior complexidade e, em consequência, capaz de nos surpreender” (CANDIDO et al, 2007, p.55), ao passo em que as demais são, na quase totalidade dos casos, personagens planas, ou seja, “construídas em torno de uma única idéia ou qualidade; (...) Permanecem inalteradas no espírito porque não mudam com as circunstâncias” (IDEM, p.55-6), ou seja, enquanto Flávia, a lésbica intelectualizada, feminina e “genuína” é mostrada de forma complexa durante a narrativa, as demais são personagens tipo: a lésbica masculinizada, a bissexual, a prostituta, aparentemente como forma de ressaltar características positivas de Flávia por meio da oposição.

É importante notar a consonância do projeto literário de Cassandra Rios na criação destas personagens e da consequente visibilidade lésbica com as funções da ficção, apontadas por Antonio Candido. Segundo o crítico uma “das funções capitais da ficção seria

(...) nos dar um conhecimento mais completo, mais coerente do que o conhecimento decepcionante e fragmentário que temos dos seres. Mais ainda: de poder comunicar-nos êste conhecimento. De fato, dada a circunstância de ser o criador da realidade que apresenta, o romancista, como o artista em geral, domina-a, delimita-a, mostra-a de modo coerente, e nos comunica esta realidade como um tipo de conhecimento que, em consequência, é muito mais coeso e completo (portanto mais satisfatório) do que o conhecimento fragmentário ou a falta de conhecimento real que nos atormenta nas relações com as pessoas. (CANDIDO et al., 2007, p.48)

Assim, a elaboração tecida por Cassandra Rios em relação às personagens ilumina e destaca o *modus vivendi* de um determinado grupo social cujas características e diversidades a autora demonstra querer representar, no intuito de modificar, por meio da literatura, uma visão social deformada pelos preconceitos vigentes na época em relação aos homossexuais.

Dessa forma a “genuinidade lésbica”, em oposição à homossexualidade como patologia, refuta os discursos médicos sobre o assunto. A protagonista de *Copacabana- Posto 6 – A madrasta* (1972), por exemplo, questiona as teses de Havelock Ellis, Lombroso e Krafft-Ebing⁶², assim como a fala de Beauvoir põe em cheque as ideias de patologia e da formação do caráter, problematizando a perspectiva que espera da mulher comportamentos compatíveis com a matriz estável de inteligibilidade do gênero⁶³, ou seja, espera-se que a mulher cumpra e represente seu destino de mulher de acordo com as convenções socialmente estabelecidas (BEAUVOIR, 2009, p.531; SWAIN, 1999, p. 111).

Possivelmente, para construir uma imagem positiva das lésbicas em contraponto às ideias de homossexualidade difundidas até 1970, Cassandra Rios tentou estabelecer personagens lésbicas como genuínas, ou com uma personalidade “fixa” em termos de lesbianidade, para distinguir lésbicas e bissexuais, visibilizando àquelas fora da semântica negativa de promiscuidade ou inconstância afetiva e erótica. As ideias norte-americanas absorvidas pelo Brasil sobre a homossexualidade contrapunham o cidadão heterossexual estável, majoritário populacionalmente e o homossexual, um estranho pervertido instável, fora da lei, lascivo, marginal e minoritário (KATZ, 1996, p.118). De certo modo, ao olhar hoje para a obra de Rios nota-se preconceito contra às bissexuais, por atrelar esta orientação à levandade, mas é importante não ceder ao anacronismo e perceber a autora como produtora de discurso num tempo em que, entre as escassas falas sobre a lesbianidade, poucas eram positivas. Ademais, mesmo a ideia de que discurso é positivo ou não, não possui, ainda hoje, um consenso.

Para além das escolhas discursivas, à época ou atualmente, mais eficazes em termos de representação literária das protagonistas lésbicas, é importante considerar que em 1980, no Brasil, ainda estavam em formação os grupos como GALF (Grupo de Atuação Lésbica

⁶² Sexólogos cuja tese era da homossexualidade como patologia e anomalia do final do século XIX e início do século XX. Em *Psychopathia Sexualis*, de Krafft-Ebing (1886) as lésbicas são descritas como tipos masculinos e desviantes, as “invertidas”. As teses de Krafft-Ebing fomentaram, no mundo moderno “dois erotismos diferenciados, um normal e bom, outro anormal e ruim” (KATZ, 1996, p.40). No ano seguinte foi lançado *La Inversion Sexual*, em que Ellis inaugura o uso do termo “lesbianismo” na medicina (BRIONES, 2013, p.22).

⁶³ A clássica afirmação de Beauvoir sobre tornar-se mulher é repensada por Briones (2013, p.16) em relação às lésbicas feministas: “se a mulher torna-se, não nasce, não é uma totalidade para sempre, é um devir, um processo, um fazer-se” (tradução minha).

Feminista)⁶⁴ e foi por meio destes e do estudo das teorias sobre a representação, boletins de divulgação como o *chanacomchana* e participação temática em jornais como o *Lampião da Esquina*, que questões sobre a lesbianidade passaram a ser mais bem estudadas e consequentemente, mais artisticamente desenvolvidas. Este foi um percurso importante para que hoje existam produções literárias com lésbicas representadas de forma menos essencialista, prescindindo da ideia de genuinidade. Conceitos como a matriz estável de inteligibilidade do gênero apontados por Butler, bem como os pontos já discutidos da heteronormatividade compulsória, de Rich e os questionamentos de Wittig recuperados em *Problemas de gênero* (BUTLER, 2015, p.24-5) são hoje teorias importantes para pensar a mudança de representação de personagens lésbicas. Mas, seja com Carmem e Beatriz, que não se enunciavam homossexuais, com a lesbianidade “genuína” de Flávia ou na representação de demandas mais contemporâneas como em *Azul é a Cor mais quente* (2013), *Amora* (2016) e outras produções posteriores aos anos 2000, é preciso considerar o pioneirismo de Rios, naquele contexto, ao enunciar a afirmação lésbica, pois

As personagens de Cassandra Rios são mulheres que gostam de mulheres, amam, sofrem e se deleitam sexualmente como outras quaisquer. Esta é a grande contribuição de seu discurso, a representação de protagonistas que transgrediram as normas de gênero e viveram posições contraditórias no seu cotidiano. (PIOVEZAN, 2005, p.94)

Além disso, ao considerar que, “todos os termos da identidade dependem do estabelecimento de limites – definindo o que são em relação ao que não são” (HALL, 2003, p.85), a luta discursiva de Cassandra se amplia, no sentido de defender as personagens lésbicas da ideia de perversão e promiscuidade. Assim, a autora buscava representar relações afetivas mais éticas entre suas personagens, e estas, ao mesmo tempo que desejavam a passividade estereotipada como feminina, questionavam determinados padrões de gênero

(...) as mulheres vinham com a gente, ficavam doidas pra se envolver, pra ter um caso, mas não dispensavam os homens, mesmo que a gente pudesse sustentá-las (...) A maioria tinha coronel, andava com homem, já fora casada - pra disfarçar, diziam - mas diante dos homens se comportavam como verdadeiras donzelas indefesas necessitando de apoio. (...) Haveria no mundo pelo menos uma única lésbica passiva genuína que nunca tivesse deitado com homem e nem sequer o usasse para disfarçar e enganar a sociedade pelo que era? (RIOS, 2006, p.114)

⁶⁴ Em 1980 o GALF se uniu em combate à discriminação sofrida pelas lésbicas. Para elas: “O lesbianismo não se descarta do movimento homossexual, mas tem especificidades que justificam os grupos exclusivos de mulheres, levando-se em conta a importância da discussão das sexualidades específicas. Sem que isso signifique a perda do caráter coletivo da luta, já que o elo comum é o debate contra a opressão discriminatória.” O GALF, para disseminar informações, publicava quadrimestralmente o boletim *chanacomchana*, cujos temas abrangiam do combate à discriminação das lésbicas na ditadura até dicas de literatura (MÍCCOLIS; DANIEL, 1983, p.114).

A rasura no patriarcado que se abre por meio de um trecho como este une em um só discurso as contendas sobre as “clitoristas” do início do século XX, que começavam a discordar da distinção entre lésbicas “ativas e passivas”⁶⁵, e ao mesmo tempo, evoca a discussão da heteronormatividade compulsória, que afeta os comportamentos sociais das mulheres. Ademais, retoma o questionamento de Wittig sobre lésbicas serem ou não mulheres por resistirem aos tais padrões de comportamento. Para Adrienne Rich, tal postura em relação às lésbicas, advém de comportamentos atribuídos pela sociedade como naturais ao feminino:

A afeição maternal é usada para estabelecer o direito masculino de acesso sexual, que, porém, deve ser sempre mantido depois pela força (ou através do controle da consciência), pois o laço adulto original mais profundo é aquele de mulher com mulher. (...) uma das formas de falsa consciência que serve à heterossexualidade compulsória é a manutenção da relação mãe-filho entre mulheres e homens, inclusive a partir da demanda de que as mulheres provenham conforto materno, cuidado, sem julgamentos, e compaixão para seus molestadores, estupradores e espancadores, assim como os homens que passivamente as vampirizam. (...) o problema que as feministas devem tratar não é simplesmente a “desigualdade de gênero”, (...) mas, sobretudo, o reforço da heterossexualidade para as mulheres como um meio de assegurar o direito masculino de acesso físico, econômico e emocional a elas (RICH, 2010, p.34).

Partindo de pressupostos próximos, Wittig questiona a classificação de lésbicas como mulheres, uma vez que rompem com os padrões apontados acima. Ao afirmar a lesbianidade como uma subjetividade específica, ela distancia radicalmente as mulheres lésbicas das heterossexuais, sendo as primeiras classificadas, menos pelo corpo ou pela orientação sexual, de que por uma orientação política de ruptura e transgressão às normas econômicas, ideológicas e políticas do patriarcado, assim, a mesma sociedade que criou a categoria mulher, como indivíduo inferior e desvalorizado, expulsa as lésbicas desta categoria (BRIONES, 2013, p.54-7). Dessa forma, Cassandra desestabiliza, ao denunciar e representar, a demarcação de certas fronteiras de gênero, separando binariamente personagens lésbicas genuínas como Flávia, que agem em busca de uma idealização de amor fiel, duradouro e sincero, e as outras, geralmente masculinizadas ou prostituídas, pertencentes às classes sociais menos favorecidas. A estas são atribuídas as perversões, infidelidades e desvios de caráter. Essa divisão recorrente em *Eu sou uma Lésbica* implica nos comportamentos afetivos das personagens, como no seguinte excerto:

⁶⁵ Em 1906, o médico José Ricardo Pires de Almeida publica *Homossexualismo: a libertinagem*, uma das primeiras obras voltadas ao estudo da homossexualidade no Brasil. Pires descreve as lésbicas como “clitoristas”, inovadoramente alegando que ambas se satisfazem por igual e encontram o gozo mútuo (MOTT, 1987, p.47).

Uma lésbica nunca enganava outra lésbica, por mais sutil que fosse em ocultar sua tendência, (...) Tudo sexo. Asas de borboletas peludas e negras batendo sempre na vertigem do gozo e no vôo do desejo. Aquela assertiva já começava a inculcar definitivamente em minha mente a conformação de que para as lésbicas só restavam mesmo as prostitutas. (...) Todas as mulheres! Coitados de quem? Dos homens enganados ou das lésbicas genuínas como eu? (...) Todas hipócritas e egoístas. (...) Foi uma revolta que me abateu. E o amor? O que era o amor? Parecia que ele estava soterrado sob asas negras de borboletas agitadas querendo ser sugadas por flores. Tudo invertendo dentro de mim, tudo caindo no amargo poço da frustração (RIOS, 2006, p.114-15)

Em trechos como este nota-se o resquício do amor romântico no discurso da protagonista, que busca, com certo desencanto, um afeto que una instâncias eróticas e afetivas. Percebe-se também o ranço de uma cultura de questionamento das condutas eróticas femininas. A experiência de uma liberdade afetiva sem vínculos restritivos, de interesse puramente sexual e de um livre transitar entre os gêneros na escolha de parceiros ainda é vista por Flávia como promiscuidade. Mesmo a protagonista se enunciando como uma mulher que ama outras mulheres, há em seu discurso uma sombra patriarcal no julgamento delas de acordo com a conduta sexual. Entretanto, também se pode extrair deste discurso o desejo de uma relação em que predomine a lealdade, apontando para uma ética erótica em que haja a responsabilidade afetiva entre ambas, isto é, o desejo de uma conduta que rompa as formas prescritas e que traga para estes laços a possibilidade de

uma relação com o outro que não tem a forma, nem de unanimidade consensual, nem de violência direta. Trata-se de uma relação agonística, oposta a um antagonismo essencial, uma “relação que é ao mesmo tempo incitação recíproca e luta, tratando-se não tanto de uma oposição frente a frente quanto de uma provocação permanente. Relações agonísticas são relações livres que apontam para o desafio e para a incitação recíproca e não para a submissão ao outro. [...] um tipo de relacionamento intenso e móvel que não permita que as relações de poder se transformem em estados de dominação. (ORTEGA, 2000, p.87-9)

Porém, no contexto da escritura de Cassandra essa vivência não se mostrava aparentemente possível, uma vez que para viver um afeto em condições de igualdade seria preciso que as personagens se despissem dos discursos e ações da cultura patriarcal e heteronormativa, à época e talvez ainda hoje, extremamente presentes nas relações.

A divisão binária entre lésbicas, conservando o modelo heteronormativo inclusive em termos de padrões afetivos como feminilidade/masculinidade, constância/inconstância, fidelidade/infidelidade ainda se mostra como o motor dos relacionamentos de Flávia. Tão importante quanto estes padrões é a busca por harmonia nos relacionamentos. A ideia das liberdades (e promiscuidades) ainda entrelaçadas simbolicamente à vivência lésbica é uma

preocupação para ela; a fluidez das relações homoafetivas a exaspera e a jovem vê negativamente a busca apenas pelo prazer. Esta busca, de modo geral está atrelada, na obra de Cassandra Rios, aos sentimentos de arrebatamento amoroso e de uma imagem idealizada dos sentimentos, talvez por isso o contraste em relação às prostitutas lésbicas, expostas na literatura em *O Cortiço* ou *Vertigem*, por exemplo. Esta idealização das relações perpassa toda a narrativa, especialmente ao pensar na mulher como digna de amor quando repleta de virtudes. Ainda que Kênia, primeiro amor de Flávia, não seja a “lésbica genuína” (pelo contrário, é casada com um homem) a junção dos ideais de beleza e feminilidade como atributos, parece suplantam sua “não legitimidade”:

Tudo para mim tinha uma cor e um formato que aguçavam a minha sensibilidade, principalmente tratando-se das pernas e da cor da pele de dona Kênia. Acho mesmo que a sensação do belo naquela idade estava ligada e era inerente à atração que dona Kênia exercia sobre mim. (RIOS, 2006, p.10)

A autora reforça o ideal da beleza feminina como máxima virtude e, a partir disso, abre as metáforas com as quais estimula eroticamente o leitor: Flávia andando de joelhos, se infiltrando entre as pernas que lhe atraem e a descrição detalhada das características físicas da amada se sobrepõem às divagações psicológicas de parágrafos anteriores, não obstante, a imagem de Kênia como “uma fada iluminada”(p.21), da “cor maravilhosa dos seus cabelos dourados e longos.”(p.25) retomam a imagem da mulher romântica, paralelamente ao fetiche pelos pés, tão comum à literatura⁶⁶,

(...) os sapatos dela me fascinavam; eram sempre coloridos, e os seus pés ficavam muito lindos dentro deles. A força onipotente e propulsora se manifestava, de modo claro na minha primeita infância. A sensualidade nasce com a vida, e no modo como eu olhava e admirava os pés de dona Kênia estava a primeira manifestação de sexualidade. (RIOS, 2006, p.11)

O diálogo entre o impulso desejoso e a posterior análise fria vai permear toda a rememoração escrutinada por Flávia que, a esta altura, não tem formulados os impeditivos heteronormativos ou tabus da homossexualidade. Para ela o desejo de estar com Dona Kênia é natural e simples, são os primeiros desejos da infância nascendo com a descoberta do corpo.

⁶⁶ Em *O Fetichismo na Lírica de Camões*, Ricardo Borges analisa o fetiche por partes do corpo na literatura de Língua Portuguesa (BORGES, 2014, p.24), a partir das ideias de Freud, o autor mostra o fetiche como espécie de tradição. Não obstante, o fetiche pelos pés aparece em obras como *A Pata da Gazela*, de José de Alencar (1870) com a reafirmação do amor romântico como modelo para as relações por meio de símbolos como leão, gazela, pés, botas e pantufos para fomentar uma educação erótica burguesa (GENS, 2007, n.p).

3.3 Uma definição oca como a vagina

Eu sou uma lésbica é, das obras de Cassandra Rios, aquela que intensifica as características literárias da carreira da autora. Para além da divisão binária das personagens, Cassandra retoma o antagonista masculino com os personagens de Eduardo, Fábio, Eduardinho e Manville como representação de uma ordem heteronormativa e falocêntrica a ser desconstruída. Assim como Xavier de *O Corpo*, Eduardo, o marido de Kênia, ocupa o lugar patriarcal da proibição e é descrito de forma pouco lisonjeira pela protagonista:

Por isso, eu não gostava do seu Eduardo, o marido de dona Kênia. (...) - Eduardo fica uma fera quando telefona ou chega em casa e não me encontra. Ele vive reclamando: por que vou tanto ao supermercado (...) Eduardo é um horror. Bem, lá vou eu enfrentar a fera! (RIOS, 2006, p.16)

O recurso de desqualificação do masculino evidencia o desinteresse causado nesta mulher. Não se trata aqui da falta do sexo masculino, motivo pelo qual alguém se tornaria lésbica, corriqueiro aos discursos mais tradicionais de senso comum, mas sim, do excesso negativo, da falta de habilidades, de sensibilidade, um descompasso desse homem cuja “posse” da esposa o transforma na imagem do desinteresse. Desse modo a virilidade aqui, outra vez, é colocada como uma fraqueza exageradamente penosa com as quais as mulheres heterossexuais são socialmente forçadas a lidar, ou ainda, a masculinidade encontra-se em “tensão e contensão permanentes, levadas por vezes ao absurdo, que impõe a todo homem o dever de afirmar, em toda e qualquer circunstância, sua virilidade. (...) A virilidade (...) é, acima de tudo, uma carga” (BOURDIEU, 2014, p.64), que, em geral, pesa sobre as mulheres.

Assim, tal qual a metáfora nietzschiana do rompimento de uma cultura pela morte de Deus, a representação do masculino como obstáculo a ser transposto, para além da figura do marido (de Kênia, e de Bia, em menor escala no enredo), surge em outros núcleos de convívio da protagonista. Se na infância, o rival adquire feições de monstro a ser destruído, anos mais tarde, após a partida de ambos, Flávia se vê desinteressada por rapazes, porém, devido a pressão social heteronormativa, a protagonista repensa seus desejos e vai a um baile, contudo,

(...) namorar para me entender e atestar o que eu era só estava me aborrecendo, pois, (Fábio) (...), não me provocava sentimento algum, a não ser amizade. (...) Fábio insistiu para que eu ficasse, pra que dançasse só mais uma; neguei, mas fiquei. Fiquei porque, nesse ínterim, vi entrar na sala uma jovem que fez o meu coração bater forte. Muito forte. Como só batera por Kênia e como só acelerava, quando eu me masturbava, apertando a sandália dela contra o ventre. (RIOS, 2006, p.47-8)

O desejo que Flávia até então relacionara à lembrança de Kênia é colocado em oposição às descrições masculinas, científicas demais para serem eróticas:

A voz dele era sincera e havia um certo sentimento modulando-lhe o timbre rouco de rapaz imberbe que começa a se sentir homem pelas primeiras manifestações do desejo sexual e que só pensa em ejacular. Vi alguns pêlos apontando sobre o lábio superior, uma sombra de penugem, e calculei o quanto ele devia raspar-se para estimular o crescimento (...). Acho que até passava titica de galinha, como ouvia as meninas gracejarem, achando que isso fazia crescer pêlos. (RIOS, 2006, p.46)

A associação entre o bigode de Fábio com fezes animais evidencia a repulsa que Flávia sente por ele. Essa rasura no gênero literário pornográfico ou erótico é característica da escrita de autoria feminina do fim do século XX e início do XXI, já que, segundo Maingueneau “há uma pornografia estruturada pela sexualidade masculina. As mulheres ao se apropriarem dela solapam a partir do interior com rupturas sutis, mas decisivas.” (2010, p.24). Assim, textos como *O Corpo* ou *Eu sou uma lésbica*, atuam como transgressões às sequências esperadas. Outro exemplo está no trecho em que, ainda dançando com Fábio, Flávia avista outra moça:

Foi deslumbrante. E ridículo. Ridículo o que senti, presa nos braços de Fábio, que me apertava contra si e fazia certos movimentos indecorosos com o corpo quando nos misturávamos entre os outros casais que dançavam (...) Entendi o que significava dançar de frente. Entendi e senti. Cutucava. Mexia. Entranhava. Metia o meu vestido de tecido leve de verão para o meio das coxas, de algum modo, como se tivesse descido o zíper da calça e descaradamente se masturbasse contra o meu próprio sexo, que inexplicavelmente senti umedecer. Era físico, não emocional. Como se eu estivesse também me esfregando na ponta de uma mesa, com o olhar em Núcia, me excitando com ela, com a beleza dela. (...) Tentei afastar meu corpo do seu, para que ele tivesse recato, para que percebesse o meu desespero repentino e guardasse *aquilo*, para que não abusasse de mim, levando-me a sentir vergonha de mim mesma por causa de uma excitação de minuto que nada tinha a ver com ele. Aquilo não alterava a minha natureza, mas feria a minha moral e eu me sentia vexada comigo mesma. (RIOS, 2006, p.50)

A masturbação descrita tem mais de incômodo que de desejo. Por atrelar, invariavelmente, o físico ao emocional, Rios cria uma cena em que, apesar da excitação da moça pelo estímulo, ela não apenas afasta o rapaz fisicamente, como ainda se sente envergonhada consigo por excitar-se, alheia ao seu “objeto” de desejo e na condição de contato com o abjeto. Nesta sequência ainda há a aflição de estar dançando com Fábio, quando na verdade estava atraída por Núcia, que chegara à festa. O fascínio se dá por meio da beleza, intrínseca à excitação sexual das personagens lésbicas em Cassandra Rios:

Não era Kênia. Mas era tão linda quanto ela. Possuía o mesmo charme e ar de mistério. Parecia luminosa, como se uma aura a destacasse de todas as pessoas daquela sala. Ela veio como que para compensar todas as minhas noites de fantasias, para mostrar que o real também tem vez na vida de uma adolescente sonhadora (...). (RIOS, 2006, p.49)

O desejo de Flávia por Kênia é substituído pela visão de uma moça real, ou seja, na possível realização daquele “amor romântico e deleite dos sentidos” (PIOVEZAN, 2005, p.40) num contexto heteronormativo de controle das experiências eróticas. Após breves olhares não havia dúvida ou medo entre as duas, o temor era em relação aos que as cercavam: “O que eu ia fazer seria realmente comprometedor, porque eu me lembrava bem do olhar de Núcia sobre mim quando eu fora para o quarto. Era um olhar que me pedia e avisava que, de algum modo, eu identificaria o seu miado entre mil miados de outras moças” (RIOS, 2006, p.57), aqui, para desfrutar da presença de Núcia, Flávia utiliza o recurso lúdico para o início dos jogos eróticos, como anos antes fizera com Kênia:

Vamos brincar de gatinho? (...) me aproximei como um gatinho teimoso que insiste no que quer e dei uma rápida lambidinha no rosto dela, recolhendo-me depressa, (...) E, unindo o gesto à palavra, me aproximei do rosto atônito de dona Kênia, dei uma lambidinha seca e rápida no seu queixo, segurei o seu rosto (...) e o lambi; desci para o pescoço e, antes que ela tivesse tempo de interceptar o meu gesto ou entender o que estava acontecendo, minha boca já arrepanhara o bico do seu seio, que tirei para fora do decote(...) Estava muito perplexa e sem saber como analisar meu comportamento, para censurar-me. Eu estava acelerada numa idéia fixa pela sensação da temperatura do seu corpo, (...), e pelo que julguei que haveria de saboroso no seu seio, cujo bico estava em minha boca.

- Agora o gatinho tá com fome e quer mamar. (RIOS, 2006, p.28)

A sequência desta cena, apesar da perplexidade excitada da mulher, surpreende o leitor pelo consentimento aos apelos eróticos da menina:

(...) como um pequeno diabinho, um fauno, um pequeno ser diabólico. Ri e me sufoquei entre aqueles seios apetitosos, sentindo-a ficar ofegante. Isso tudo, entretanto, não oferecia o menor caráter de obscenidade. Nada havia de repugnante e de proibido(...). Dona Kênia apertou a minha cabeça entre os seus seios e eu, ouvindo-a suspirar e gemer, (...) Imitando miados de gatos, afagando e amassando os exuberantes seios que enchiam as minhas mãos, lambia ora um ora outro, sugava-lhes os bicos, apertava-os, brincava, fuçando com a cabeça entre eles, rosnando, enroscando-me nela, que ria, estorcia-se, ajeitava-se, segurava a minha cabeça, comprimindo minha boca contra o seio para que eu demorasse mais a sugá-lo.

- A gente pode brincar bastante de gatinho?

- Pode, Flávia, mas não conte pra ninguém ...

- Você aprendeu a brincar?

- Sim, Flávia, eu também sei brincar de gatinho e vou ensinar tudo pra você... assim... (RIOS, 2006, p.30-2)

A criatividade na obtenção de favores sexuais é característica da literatura pornográfica, além disso, neste trecho Flávia se enuncia por signos masculinos recorrentes ao gênero literário, causando um efeito binário na narrativa. Enunciar-se fauno, não uma ninfa, reconduz seu papel passivo de criança que sofreria a ação erótica, para o local de agência, de ser desejante, pouco enunciado nas personagens femininas, geralmente responsivas na enunciação do desejo. Tal rasura dos papéis de gênero, masculino/feminino, desejante/desejada, retorna, quando Flávia encontra Núcia e a convida, em meio à festa, para também “brincar de gatinho”.

E me senti um gato (...) apurando os ouvidos para distinguir os seus passos. (...) Meu coração parecia que ia arrebentar. Quantas vezes aquele pedaço de carne dentro do meu peito já estufara de emoção... Mas aquela era uma realização fantástica, que me punha frente a frente, ou melhor, que me punha nos braços uma mulher como eu, que gostava de mulher, uma homossexual e feminina. (RIOS, 2006, p.58)

Reconhecer a reciprocidade do desejo lésbico naquele contexto conservador permite à Flávia unir seus desejos adolescentes à possibilidade de viver um relacionamento afetivo, uma troca para além do corporal. É a partir daí que a protagonista começa seu primeiro namoro. Se as experimentações adolescentes tendem a ser proibidas e ocultas, ao pensar nesta personagem precoce, as descobertas do relacionar-se são intensificadas pelo interdito da homossexualidade. Por mais que Cassandra justificasse a lesbianidade como natural: “ser homossexual era próprio da minha natureza” (RIOS, 2006, p.62), o sentimento de diferença ou culpa ainda estava presente: “Sentíamo-nos culpadas ou cúmplices de alguma coisa que não queríamos que os outros percebessem, e essa coisa era o fato de não pertencermos àquele clã, como se a própria cor da nossa pele fosse outra e nos sentíssemos condenadas por isso (IDEM, p.59). Apesar da culpa, a cumplicidade esperada nesta relação oprimida pelo tabu homoerótico tenderia a, socialmente, unir mais o casal, como forma de resistir às pressões, nem sempre, externas.

A imposição de padrões de relacionamento, por exemplo, é uma das formas mais potentes de controle desenvolvidas para normatizar o sexo, os papéis que cada indivíduo deve desempenhar a partir de uma determinada posição relacional conduzem a forma de expressar e receber os afetos (FOUCAULT, 2014, p.40-1; BUTLER, 2015, p.192). Assim, Flávia ao experimentar a vivência lésbica percebe as exigências dos papéis de gênero em uma sociedade baseada nos casais dicotômicos até mesmo se relacionando com uma “lésbica feminina”:

Núcia acabou me contando que existia uma turminha, um grupo de amigas, todas lésbicas, como nós, que se reuniam de vez em quando no apartamento

de uma tal de Bia. (...) Fiquei curiosa, intrigada e enciumada. O pior de tudo foi o ciúme. (...) Núcia já tivera um caso, sim. Quando ainda era bem mais nova do que eu. Para meu espanto, disse com quem. Fiquei olhando para ela quase sem acreditar. Eu nunca reparara. (...) Não era que Norma disfarçasse. Ela era *gilete*. Isto é, bissexual. Mas eram primas. Que coisa horrível, comentei, isso é incesto. Ela riu e explicou, com um certo desagrado pela minha ingenuidade, que tudo na vida tem um começo e que esse começo sempre depende das oportunidades, e que Norma fora quem a iniciara. (...) nada para causar espanto a outra lésbica. (RIOS, 2006, p.63-4)

Núcia atraía Flávia por ser uma lésbica feminina, porém, esperava que esta, em contrapartida, performativizasse outra expressão de gênero. Já Flávia lutava contra o ciúme por sua companheira ter vivido outros relacionamentos, escapando assim, na lógica das obras cassandrianas, do ideal virginal de lésbica. Este ciúme pode não fazer sentido sob um olhar contemporâneo, uma vez que tabus como virgindade hoje pouco representam aos casais, porém no contexto de produção do livro, a castidade representava a honra de uma mulher. Perder a “membrana da virtude”⁶⁷ e, após isso, ter outro(a)s parceiro(a)s ainda era considerado leviandade para boa parte da sociedade brasileira em 1980, inclusive no código penal. Núcia, portanto, decepçiona pela dúvida sobre sua castidade e pela relação “incestuosa” com a prima. Flávia, insegura com o passado da namorada, percebe mudanças nos desejos daquela:

(...) eu precisava cortar os cabelos, usar calças compridas, andar mais esporte. Eu ia ficar uma gracinha, de cair o queixo. (...) Núcia dissera que eu ficava muito bem de camisa, melhor do que com os meus vestidos. Vestidos não eram para mim. E comecei a só andar de calça comprida, camisa, jaquetas, sapatos de solões bem esporte, camisetas, sentindo-me cada vez mais liberta das apreensões e do medo de que os outros descobrissem o que eu era. Mas não era influência de Núcia; eu apenas estava me encontrando melhor dentro da minha indumentária preferida. (RIOS, 2006, p.64)

Núcia me disse que eu tinha uma certa semelhança com Alain Delon e tentou pôr na minha cabeça que; se eu cortasse o cabelo bem curto, iria tornar-me outra (...). Eu me irritei. Minha indignação cresceu. Que ela ficasse com o Alain Delon. Preferia continuar parecida comigo mesma (...). Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. (...) Sentia-me muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar performances de machão para agradar as mulheres. O modo como eu gostava de me trajar nada tinha a ver com masculinidade ou com a minha androginia. Núcia não discutiu. Ficou me olhando e, como se de um teste dependesse a sua análise a meu respeito, segundo o critério que adotariam as suas amigas, resolveu, que iria me apresentar a elas. (RIOS, 2006, p.66)

Os trechos acima, ao narrarem os problemas em relação à performance no que tange o modo de se vestir da protagonista, sobretudo, pelo desencontro dos desejos de Núcia e Flávia

⁶⁷ Em *Proteção para quem? O código penal de 1940 e a produção da “virgindade moral”*, Diva do Couto Gontijo Muniz problematiza as leis que regulamentavam a ‘defloração’ ou ‘sedução’ como potente instrumento de docilização e submissão dos corpos das mulheres (MUNIZ, 2005, p.12).

em relação a isso, acentuam a problematização da performance de gênero na narrativa, uma vez que Rios parte de uma visão de lésbica genuína para agora, através da própria narrativa, mostrar a fluidez que essas dimensões tem no entrelaçamento das afetividades dissidentes da heteronormatividade. Os conceitos de “masculino” e “feminino” a esta altura encontram-se rasurados, pois, como Butler analisa a partir de Wittig:

(...) a prática repetida de nomear a diferença sexual criou essa aparência de divisão natural. A “nomeação” do sexo é um ato de dominação e coerção, um ato *performativo* institucionalizado que cria e legisla a realidade social pela exigência de uma construção discursiva/perceptiva dos corpos, segundo os princípios da diferença sexual. Assim, conclui Wittig, “somos obrigados em nossos corpos e em nossas mentes, a corresponder, traço por traço, à ideia de natureza que foi estabelecida para nós (...) ‘homens’ e ‘mulheres’ são categorias políticas, e não “fatos naturais”. (BUTLER, 2015, p.201)

Desse modo, o que Núcia busca é a continuidade de um par binário. Aqui não se trata de, como afirma Butler, subestimar “a significância erótica dessas identidades que são internamente dissonantes e complexas em sua ressignificação das categorias hegemônicas pelas quais elas são possibilitadas” (2015, p.214), mas sim de demonstrar que, se hoje, encontram-se na literatura, pares diversificados em que “a performance afetiva nem sempre está justaposta à performance de gênero” (Idem), como já havia em *O Corpo*, por exemplo, para as personagens de Rios o entrelaçamento de sexo, expressão e performance de gênero e desejo é apresentado como exigência mais rígida, mantendo a divisão dos tipos “essenciais” de lésbica e separando as performances afetivas de acordo com as performances de gênero. Assim, as lésbicas com características dadas como masculinas ou bissexuais são descritas negativamente nas esferas afetiva e social, ao passo que as personagens lésbicas femininas, são descritas sob características positivas. No fragmento abaixo nota-se as críticas de Flávia em relação às outras lésbicas numa mescla de estranhamento e preconceito não apenas de gênero, mas de classe:

E fomos ao apartamento da tal Bia. Como eu supusera: uma machona, como as que eu já vira na rua e que me causavam repulsa e aversão. Metida a homem, andar de fanfarrão, impostando a voz, sacudindo as pernas arreganhadas, como se tivesse um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu caso como se falasse de uma mulher-objeto. As expressões, o modo de andar, tudo nela me enojou, e Núcia viu, sentiu, notou, comparou e finalmente começou a entender o que eu era e o que era aquela mulher disfarçada de homem, que, para meu espanto, atendeu a um telefonema e nos disse que o seu filho estava no aeroporto, voltando de viagem, e ela, precisava ir até lá apanhá-lo. Convidou-nos para acompanhá-la e foi até o banheiro trocar de camiseta. Fiquei acompanhando com o olhar aquela deformidade que até dera à luz. Núcia olhou para mim sem graça e me pediu

desculpas. Ela estava começando a perceber a diferença entre eu e aquele tipo. O aspecto, o nível, a classe, a genuinidade. (RIOS, 2006, p.67)

O recorte de classe entre os “guetos” gays é importante neste contexto; na literatura com protagonistas lésbicas, as escritoras costumam estar fora dos extratos sociais mais baixos. A linhagem de autoras que falam sobre personagens lésbicas pode ser compreendida na fala de Woolf sobre “ter um teto todo seu”, uma vez que a privacidade é, além de um espaço para a individualidade, algo economicamente conquistado. Logo, a vivência em círculos intelectuais formados por estas autoras, seja a escola de Safo, as reuniões de Radclyffe Hall ou a livraria de Cassandra Rios, era dada a um extrato social seletivo (WOOLF, 1991, p.8; RAGUSA, 2011, p.10; FACCO, 2005, p.32; KORICH, 2013, s.p.). Consequentemente, a representação das personagens lésbicas, em boa parte das obras citadas, raramente se dá em contextos sociais de pobreza.

Em Rios, as esferas menos abastadas são retratadas em tons de denúncia, mas não isentas do julgamento vertical hierarquizado por parte de alguns personagens. Cabe lembrar que o tom pejorativo relacionado à lesbianidade esteve muitas vezes ligado às mulheres pobres e em situação de marginalidade⁶⁸ (BRIONES, 2013, p.25). Paralelo ao recorte de classe, a representação da performance no excerto acima igualmente merece atenção. Se hoje há textos como *Maria Sapatão*, de Ana Paula El-Jaick (2003, p.29-30), cuja protagonista exerce uma expressão de gênero que desestabiliza o jogo erótico social, rompendo a esperada feminilidade e, cujo final violento é retrato do que acontece não apenas na literatura⁶⁹, à época de *Eu sou uma lésbica*, a vivência das personagens cujas performances rasuravam o padrão feminino era tão ou mais complexa. A desestabilização performativa do corpo feminino é recebida violentamente pela sociedade. Enumerar as causas é tarefa ampla e complexa, que foge ao recorte do trabalho, mas é certo que ao sustentar a ruptura dos signos culturalmente entendidos por femininos, a lésbica masculinizada rasga o contrato heteronormativo e transgride as normas heterossexuais (WITTIG, 1992, p.35). Para Wittig o modelo de matrimônio tradicional realiza a “apropriação das mulheres” assujeitando-as a pertencer exclusivamente a um homem e a não disporem de si, estando sujeitas às práticas de domínio de corpos femininos (IDEM, p.34). Assim, mesmo que Cassandra descreva-as em signos

⁶⁸ Sobre independência financeira, política e familiar, ver *Os bostonianos*, de Henry James (1886) cuja trama narra a vida de mulheres que, sendo emancipadas econômica e politicamente, casavam-se entre elas, assim formando uma das primeiras comunidades acadêmicas lésbicas na universidade local (COSTA, 2010, p.4).

⁶⁹ A morte de Luana Barbosa, lésbica, negra, periférica, discutida em *Uma análise interseccional da morte: Luana Barbosa e a insubordinação às estruturas* é outro exemplo da lesbofobia ligada às performances (TORRES; JESUS, 2017, p.136).

negativos, em livros mais recentes há exemplos que legitimam a visão de Butler, em relação às lésbicas masculinizadas⁷⁰:

(...) em contraste com um “corpo feminino” culturalmente inteligível. É precisamente essa justaposição dissonante entre a tensão sexual gerada por sua transgressão que constituem o objeto do desejo. Em outras palavras, o objeto (e claramente não há só um) do desejo da lésbica *femme* não é nem um corpo de mulher descontextualizado, nem uma identidade masculina distinta, ainda que sobreposta, mas sim a desestabilização de ambos os termos, quando eles entram na interação erótica. (BUTLER, 2015, p.213)

Apesar dos signos negativos atribuídos à personagem de performance masculina é através de Bia que Flávia percebe os objetivos pouco sinceros de Núcia, e, além dela, a trama folhetinesca ainda conta com Fábio e seu orgulho masculino ferido:

Fábio continuava me assediando. Núcia, que a princípio não se importava, começou a se aborrecer e a insistir para que eu abrisse o jogo com ele. Fiquei indignada, ou melhor, contrariada: ninguém precisava atravessar a minha vida pessoal, devassar as minhas particularidades, penetrar o meu mundo; preferia disfarçar, passar despercebida; para que me tornar alvo de achincalhes? Sabia bem o que pensavam e falavam de gente como eu (...). (RIOS, 2006, p.64)

Em contraste com a escolha de “deixar o armário”, impulsionada pela exigência de exílio no conto *O Corpo*, aqui a situação é deflagrada pela representação do elemento masculino que busca a ordenação falocêntrica e heteronormativa. A ponderação não é sem motivos em uma sociedade que não costuma ser complacente com quem transgride as leis heterossexuais:

Vivera sempre pensando que não era preciso me dar a reconhecer (...). Mas percebi que tinha que seguir o meu caminho e me juntar às de minha classe. Não devia isolar-me e viver dissimulando, passando pelo que não era, e muito menos submeter-me à investida de homens. (RIOS, 2006, p.66)

A presença deste homem como rival desestabiliza ainda mais o relacionamento entre as duas. A rivalidade com o elemento masculino é comum em livros com protagonistas lésbicas, como se o desafio para viver a relação estivesse sempre atrelado à realização de duras provas externas, como uma constante recriação do mito de Eros e Psiquê, cujas provas, se vencidas, atribuiriam dignidade ao ser amante. Outra consideração importante é este elemento externo, geralmente masculino, como validador da força da relação. Havendo ou não a desestabilização do casal, como em *O Poço da Solidão*, cuja protagonista “abre mão” de seu amor para que sua esposa seja feliz com um homem ou *O Corpo*, em que ambas permanecem juntas, após o assassinato, vencer o masculino ainda parece ser o obstáculo a ser transposto pelas protagonistas lésbicas, seja ele exterior, na figura de outra personagem, seja

⁷⁰ Textos como *Exigência* e *Nu Masculino* de Leila Míccolis mostram a fluidez entre performance, sexo e desejo (MÍCCOLIS, 1997, p.10, 31).

na performance que muitas vezes transpõe para arena do afeto costumes atrelados às experiências heterossexuais. A disputa lésbica em relação ao rival heterossexual é, em geral, problemática, já que se trata de uma disputa socialmente desleal, que coloca como escolha a existência ou não em sociedade.⁷¹ Por isso, Núcia, após discussão enciumada com Fábio, exige que Flávia se enuncie lésbica. A protagonista hesita, talvez por inexperiência, mas sua namorada antevê as consequências possíveis desta enunciação:

(...) Fábio jamais contará o que houve. Seria um vexame para ele ser passado para trás por uma lésbica. (...) Ele voltará à carga, com mais veemência. Imagine se ele vai se dar por vencido! E por uma mulher! Ele jamais admitirá ser passado para trás por uma lésbica ... os homens não entendem isso ... não aceitam, não se dão por vencidos. (RIOS, 2006, p. 83)

Como esperado, Fábio retorna decidido a conquistar Flávia, apesar de sua clara recusa. O rapaz parece em busca de uma conquista maior, já não se trata da rejeição de uma mulher, mas sim de preservar a ordem heteronormativa, ordem das mulheres para fins reprodutivos e sob direitos exclusivos dos homens. Isso é perceptível na lesbofobia presente no trecho a seguir. Ele não fala sobre Flávia, mas sobre manter o poder sobre os corpos femininos:

(...) isso é coisa de mulheres ardentes, solitárias, celibatárias, mulheres que se preocupam com a emancipação, mas que agem de modo errado. (...) a mulher ardente, a que tem fogo nas veias, a que não aceita esses preceitos, que a limitam e cerceiam a sua liberdade, acaba procurando a sua amiguinha (...). (RIOS, 2006, p.84)

A pressão social sobre a lésbica é posta como conselho, porém tanto Bia, anteriormente, como Fábio, cujo objetivo era conquistar Flávia e desmascarar sua rival para manter a ordem heterossexual intacta, eram personagens suspeitas para a protagonista. Essa insistência na promiscuidade e na caracterização negativa da homossexualidade é descrita na confusão causada na personagem

Bia fora caso de Núcia. Fábio gostava de mim. Núcia e Eduardinho, Kênia e Eduardo, Marlene e Bia - elas e seus machos! Mundo porco. Gente nojenta. Sem escrúpulos. Fábio falando. Tentando me convencer que eu não era o que era, que aquilo de lésbica era desvio sexual, que era só querer e a mulher

⁷¹ Este trecho de *Le Corps Lesbien*, de Monique Wittig, demonstra a impossibilidade da existência lésbica: “E/u não tenho direito de cidadania no lugar onde tu vives. /Elas fabricaram um boneco semelhant a m/inha imagem./No momento ele queima na vasta praça, e/u o vejo, as chamas/ m/e atingem os pés a fumaça m/e envolve através das/ nuvens cor enxofre, e/u percebo a multidão compacta, e/u escuto as espécies de cantos alegres que lhes sobem aos lábios./ Elas desnudam o peito em sinal de contentamento. Tu não estás em parte alguma ou tu te escondes atingida pela dor e humilhação ou então procurando a sombra dos jardins e o barulho da água nas varandas, ou então tu és vigiada de perto detida em algum lugar restrita de as escutar em seu canto de morte onde membro a membro elas m/e rasgam. / Mas é melhor m/inha muito delicada que tu estejas cega do que olhar de olhos abertos aquilo que por ordem delas e/u suporte (...) e/u grito que elas façam se ela ousam /que elas m/e destruam com minúcia tão perfeita que não se encontre mais de m/im o mais secreto de m/eu corpo e/u escuto um rugido doce e furioso, teu nome m/e percorre e m/e orgulha, enquanto tu m/inha querida tu m/e retenhas e m/e guarde em ti, e/u vivo para sempre na memória dos séculos, que assim seja (WITTIG, 1973, p.149-50; DE LUCA, 2016, p.85-6).

se reintegrava ao certo e melhor. (...) Eu não fazia parte daquele clã, eu não era assim, não pensava assim. (RIOS, 2006, p.87)

Neste trecho, a oposição de pessoas com escrúpulos *versus* pessoas sem escrúpulos segue a linha binária traçada pela autora em relação à lésbica genuína. Mesmo que a bissexualidade seja representada no mesmo eixo semântico que a falta de escrúpulos, a exceção representada pela protagonista pode ter sido lida à época como a possibilidade da lésbica ter um papel positivo socialmente, não intrinsecamente ligada à tramas de traição e maldade que “piorariam” a imagem da homossexual.

Nas obras de Cassandra Rios os pares opostos como a personagem lésbica feminina/masculina, virtuosa/desqualificada, aceita socialmente/marginalizada dialogam com a discussão de Beatriz Briones sobre as teses freudianas do desejo. Para Briones, em Freud o desejo ativo erótico é masculino, assim a mulher que deseja outra mulher, ativamente, tenderia a masculinidade; isso explica, em partes, as representações lésbicas que performatizam masculinamente como caricaturas masculinas ou em rivalidade com estes. Essa imagem muito utilizada na literatura ocidental associa tais expressões de gênero culturalmente dadas como masculinas à imagem de alguém que solaparia “o pilar das famílias tradicionais”, ou seja, a recusa do papel feminino de submissão, ou da performance envolta em signos de feminilidade, lidos como próprios ao deleite dos homens, significaria romper o contrato de poder masculino sobre a performance das mulheres, mesmo que estas não se relacionem sexualmente com eles.

Os padrões de corpo, cabelo, roupas e adereços utilizados pelas lésbicas de expressão de gênero e performance masculinas em geral não pertencem aos atributos das personagens conhecidas como heterossexualmente sedutoras, não servindo, portanto, como objeto erótico. Talvez pela dupla desobediência como mulheres que desejam outras mulheres e ainda, não performam dentro da esperada feminilidade⁷², essas personagens, na obra de Cassandra Rios, pouco aparecem em cenas eróticas ou de amor; em *Eu sou uma lésbica*, Bia é um destes exemplos: fora do ideal de genuinidade, é mãe, e chantageada pelo ex-marido, vive de pequenas infrações e do dinheiro da prostituição da namorada. A associação negativa da imagem da mulher masculinizada teve forte emergência em personagens e propagandas contrárias às sufragistas no início do século XX. Isso resultou numa associação pejorativa a ponto de causar a extinção dos casamentos bostonianos devido ao ódio estimulado na

⁷² O termo equivale a um conjunto de regras impostas à mulher, pela sociedade patriarcal, de forma a torná-la atraente (quer em comportamento, quer na aparência) aos olhos masculinos (MACEDO; AMARAL, 2005, p.68).

população contra estas mulheres (BRIONES, 2013, p.23-5). Tais noções podem ser uma chave de leitura para as personagens em Cassandra Rios, como se lê no excerto abaixo

Núcia sob o corpanzil daquela caricatura que pusera no mundo talvez um veado, sei lá. Senti nojo dela. E o tal Eduardinho? Eduardo e Kênia. Eduardinho e Núcia. Uma desaforada coincidência, Núcia e suas amigas lésbicas. Eu, uma franguinha de leite debochada por uma prostituta sem escrúpulos. (RIOS, 2006, p.70)

A reprodução dos preconceitos sociais em relação à performance, à maternidade, à homossexualidade e à classes marginalizadas evidencia, como apontado por Santos (2003, p.23), os pontos de vista escolhidos na gênese das personagens. Pelos olhos inexperientes de Flávia, o preconceito de classe e performance preponderava sobre o pertencimento à categoria de homossexual, mulher e de quem sofre opressões similares. A diferenciação estabelecida por ela em relação às demais se modificaria futuramente, mas por ora a protagonista sentia-se

(...) judia no tempo de Hitler, obrigada a andar no meio das ruas, proibida de subir para as calçadas. (...). Me senti uma mulher, não uma menina, uma lésbica, uma homossexual, uma pessoa de caráter definido. (...) Para que a protuberância, o apêndice, o pênis, a vagina, o hímen? Estava tudo na mente. E a língua, guardada dentro da boca, como uma arma. (RIOS, 2006, p.72)

O processo de percepção dos preconceitos amalgamados na mulher lésbica, numa sociedade falocentrada e heteronormativa, coadunam com a ideia de diferença como forma de enunciação cultural. Um processo complexo de significações e práticas de grupos sociais (de acordo com geração, gênero, etnia, religião, classe) considerados “diferentes” em suas práticas discursivas e não discursivas, que sofrem discriminações sociais e institucionais, e que também se articulam contra a dominação, em forma de resistência (BHABHA, 1998, p.127-8). Dessa forma, torna-se a lésbica uma espécie de diferença dentro da diferença. Esse local de alteridade é reforçado quando a protagonista repensa sua sexualidade, dada as exigências de performance internas e externas. Se a um lado Núcia a pressiona para formar um par binário, sendo Flávia o elemento masculino, esta por sua vez refuta a reprodução de posturas heterossexuais, não obstante, também se sente em conflito com os elementos masculinos presentes como obstáculos para uma vivência afetiva plena. Pensar essa ordenação que hoje chama-se heteronormativa impulsiona a personagem a assumir o discurso homossexual guardado dentro da boca “como uma arma”. Ao perceber que enunciar-se como lésbica é finalmente integrar corpo e discurso política e socialmente, Flávia experimenta autonomia sobre o próprio corpo, transgredindo a ordem heteronormativa que vinha tanto dos homens como das relações homoeróticas binárias que vivera até então:

(...) O orgasmo crescendo com a dor arrepiante que me encurvava o corpo, como se as pernas quisessem dobrar-se até os joelhos para alcançar a cabeça. O salto adentrando, penetrando. Todo. Vencida a raiva. A vingança macabra contra a lésbica que destruía a menina. A lágrima pelas prostitutas, pela tristeza de acreditar que só me restariam sobras de mulheres desprezadas pelos homens ou insatisfeitas com eles. Tudo num vórtice de paixão, de autoflagelação, por sentir que no sangue manchando o salto da sandália, pingando no lençol, estava a prova da minha autodefinição, Eu, dona de mim: Uma lésbica que deflorara a si própria com o salto da sandália de uma mulher que se tornara uma fixação. Uma definição oca como a vagina. Uma definição que me encheu a cabeça de interrogações, como a vagina que se contraiu como se quisesse guardar para sempre, dentro do meu corpo, o salto fino da sandália de tirinhas coloridas. (RIOS, 2006, p.73-5)

A autodefloração de Flávia, após a decepção com Núcia, e a busca frustrada de afeto voltam a protagonista ao estágio de atração por Kênia, seu ideal romântico, e, considerando a importância dada na trama para a virgindade, este ato significa prescindir do casamento tradicional. Neste contexto de rupturas Flávia resolve vivenciar as liberdades do carnaval, tempo em que, conforme anuncia o título do capítulo, “as coisas acontecem muito rápido”.

Apesar do vaticínio de Bia acerca das lésbicas, Flávia vive experiências carnavalescas que aparentemente expandem suas noções sobre o assunto. Não sem receio, ela vai ao baile observando o mundo gay aberto diante de si. Pensar o carnaval como uma festa de liberação de costumes, cujo espaço permitia a formação de grupos homoafetivos de afirmação e resistência nos anos 1970 e 1980 no Brasil (GREEN, 2000, p.127), faz a personagem perceber, entre seus preconceitos, o pertencimento a uma classe diversa, como lésbica e como mulher:

(...) as mulheres aproveitavam o carnaval para usar suas calças compridas, camisas, gravatas, caracterizando-se de homem para serem melhor identificadas pelas outras mulheres, as "passivas". O carnaval nos clubes marcava momentos grandiosos na vida das lésbicas, que se fantasiavam de Zorro, de caubói, usavam máscaras, cortavam os cabelos rente na nuca, riscavam bigodes com lápis de sobancelhas e até costeletas. Era a liberdade. O diabo soltava-as pelas ruas e elas invadiam os salões. (...) as lésbicas confinavam-se no toalete. E para lá iam, atraídas, as que tinham tendências para eclodir durante os três maravilhosos dias festivos. (RIOS, 2006, p.95)

A possibilidade de extravasamento intensifica o erotismo neste curto período de uma pseudoliberalidade social, pseudo porque, se de certa forma, a saciedade dos desejos era “permitida” nestes espaços restritos, longe dos olhos da família tradicional, os preconceitos de classe e raça continuavam vigentes, tanto na visão binária de Flávia quanto na truculência dos seguranças em relação às lésbicas masculinizadas, conhecidas aqui como “paraíbas”⁷³:

⁷³ O preconceito exposto reúne a exclusão social da performance masculinizada, em analogia à música de Luiz Gonzaga (1950), que coloca o signo da “macheza” como atributo positivo de força e coragem ante à seca, em

Fortes mulheres, com volumosas tetas, voz grossa e pança de homem, com filhos e até amantes – falsas pervertidas, sempre dispostas a flertar, fosse comigo, com uma lésbica qualquer ou mesmo com homens -, essas machonas, sacudindo os tetões como se fossem suas armas, granadas que iriam explodir nada mais do que leite na cara de todo mundo, é que saíam à frente de um falso movimento de emancipação da mulher, ridicularizando e levando ao mais baixo nível tudo o que se pudesse pensar a respeito de lésbicas, confundindo um movimento de classe social por direitos iguais aos dos homens, no recebimento de honorários e no reconhecimento de méritos vocacionais, com liberdade sexual. (RIOS, 2006, p.96)

Eu as vi chegando, ressabiadas, como que disfarçadamente, de braço com homens, subindo as escadas que conduziam aos salões do aeroporto; de braço com bichas, para tentarem passar pela portaria. O comentário de que seria proibida a entrada de homossexuais no Arakan se espalhara havia meses. Eu já atravessara a porta e vi o homem descer correndo em direção ao grupo que entregava ao porteiro os ingressos, gritando, neurastênico, brecando a entrada delas: - Não deixe entrar, devolva os ingressos, devolva o dinheiro; paraíbas aqui não entram. (IDEM, p.97)

A caracterização da expressão de gênero da personagem lésbica no primeiro excerto demonstra o tom grotesco de representação literária desta performance (mesmo em um livro que busca representar positivamente a lesbianidade) e também reflete não apenas a opinião do senso comum sobre as lésbicas masculinizadas como desloca o leitor, por meio do estranhamento causado, a colocar-se no papel do preconceituoso, para, no decorrer da narrativa, por meio do fluxo de pensamento e das ações da narradora-protagonista acessar outra forma de pensar sobre estas mulheres. Rios, dessa forma, parte do pensamento comum, como estratégia de cativar o leitor pela similaridade de pensamentos, para conduzi-lo à uma visão mais humanizada da performance ao longo do texto. As lésbicas masculinizadas continuarão como personagens planas, porém Flávia, e junto a ela o leitor, vai assimilando outras dimensões a respeito do assunto. Além disso, Cassandra Rios retoma a fala de Hollanda (2016) sobre setores dos movimentos feministas dos anos 1970-80. A liberdade sexual era vista, mesmo em alguns setores progressistas, como algo menor em face da luta “de classe social por direitos iguais aos dos homens, no recebimento de honorários e no reconhecimento de méritos vocacionais”, desta forma, mesmo entre as mulheres e homossexuais percebia-se essa fragmentação que desconsiderava a potência da esfera sexual na luta pelos direitos individuais e coletivos (MÍCCOLIS; DANIEL, 1983, p.78).

oposição ao feminino, assim, o termo mulher-macho designaria a mulher valente. Ao transformar a metonímia Paraíba em designação de lésbicas, sobretudo pobres, percebe-se que esta mulher é vista como corpo pertencente ao patriarcado, não mais como o feminino, com vistas ao sexo e a reprodução, mas num pensamento neoescravista de apropriação da força corpórea, similar ao preconceito com o retirante (ABRANTES, 2009, p.6; SAMPAIO, 2012, p.4-6).

A restrição da entrada de homossexuais em espaços públicos também foi pauta polêmica. Desde os conflitos de Stonewall, em junho de 1968, até a ditadura nacional, a homossexualidade, restringida a guetos, sofria perseguições e restrições urbanas. A entrada do baile de carnaval do segundo excerto e fatos reais como o levante do Ferro's bar⁷⁴ denunciam ficcional e empiricamente a segregação das homossexuais nos espaços da cidade e registram o histórico da discriminação social sofrida:

(...) o sujeito que impedira que elas entrassem foi agarrado pela camisa e a machona desferiu sobre ele golpes que eram estupendos socos de *boxeur*. O homem caiu atordoado, a bicha pulou por cima dele e atravessou correndo em direção ao salão. Um grupo de guardas correu atrás da bicha e ergueu-a no ar pelos cotovelos. (...) Enquanto o cassetete descia sobre a machona, lá na porta, um tal Manville conseguiu sair de sob a massa fofa dos seus tetões. Ela entregou os pontos; erguendo os braços no ar, para proteger-se, e gritando: - De cassetete não, seus putos, ataquem que nem eu, de mãos limpas; aí, quero ver se sobra um. (...) O pau preto desceu na sua cabeça e as pernas da machona dobraram. Comprimi o peito com as mãos, sentindo algo estranho e violento. Revolta. Pena. Lástima, e acima de tudo vergonha. Meu carnaval estava estragado. (...) Manville, medindo a jovem que se encolhera em um canto, medrosa e disfarçando não estar com a machona, toda fresca no seu sarong, cheia de colares e olhares de fêmea acuada, disse, estufando o peito que não estufou, ao contrário, ficou sumido sob a camisa rasgada: *Você pode entrar...* Pensei que a moça fosse fazer meia volta e seguir os guardas que levavam a machona desfalecida. Quatro deles carregavam o seu fardo, e a sua bunda ia batendo os degraus, enquanto os saltinhos da sua linda companheira seguiram tictaqueando para o salão regurgitante. Acho que não vomitei porque engoli demais as palavras que me subiam pela garganta, querendo xingar a cadela que, sem pestanejar, preferia o baile de carnaval a saber para onde estariam levando a sua machona. (RIOS, 2006, p.97-8)

O susto de Flávia não se atém à violência que coíbe o acesso de homossexuais a espaços públicos, o que mais a surpreende é a desunião da classe discriminada. Tal desunião demonstrava a urgência de grupos como o posterior GALF, para o amparo e defesa destas mulheres. Intimamente Flávia observa com tristeza a volubilidade da parceira da “machona” agredida face à investida de Manville. Aqui a figura masculina heterossexual ressurge como alegoria do poder econômico. Manville é descrito como espécie de cafetão de garotas, capaz de torná-las Rainha do Carnaval. Flávia, envolta pela festa continua sua observação, porém, menos negativamente. A solidariedade de outras personagens lésbicas a alegra:

⁷⁴ Em 19 de agosto de 1983 houve a primeira manifestação nacional de lésbicas contra o preconceito no Ferro's Bar, em São Paulo. Policiais e donos do bar proibiram a venda do boletim do GALF ao público. Assim, grupos de lésbicas organizaram um ato com o apoio de feministas, outros grupos homossexuais, parlamentares e integrantes da OAB. Essa data foi demarcada como o Dia Nacional do Orgulho Lésbico no Brasil, o que à época foi chamado de "nosso pequeno Stonewall Inn" pelo *Lampião da Esquina*, em referência à resistência gay americana (PIASON; STREY; JULIO, 2010, p.3). O Ferro's Bar aparece como Aço's bar em *Mutreta*, de Cassandra Rios (1972, p.283).

(...) melhor seria começar a criar um clima alegre entre nós, já que nada poderíamos fazer por aquela pobre infeliz que fora barrada por ser lésbica. Perto de nós passou saracoteando uma linda mulata, que revelou suas *tendências*, dizendo-nos: - Se ela fosse meu caso, eu arrancava os olhos desse merda despeitado. Quero ver ele barrar uma negra! Capo ele! (RIOS, 2006 p.99)

A consciência de raça expressa pela foliã pode ser uma referência à atuação dos movimentos negros que se encontravam historicamente mais organizados que o movimento gay⁷⁵; porém, ao mesmo tempo pode-se ler como um pensamento interseccional⁷⁶ surgindo entre estas mulheres neste contexto opressor que vitimava a todas, cada uma a sua maneira. Neste ponto a narrativa se parte em dois planos: no núcleo principal Flávia continua entre flertes, e em um núcleo secundário trama-se a vingança contra a violência sofrida pela lésbica na entrada da festa. Disposta a aproveitar o que restava do baile, a protagonista observava lésbicas como Desirée, que,

(...) se virava. O que mais poderia fazer com aquela beleza toda? E eu? O que conseguiria, com o meu tipo? (...) - São todas de viração. Vêm das boates Lalicorne, Big Holliday, La Vie en Rose ... todas com os seus "coronéis". Depois, elas vão ao toalete e a gente papa uma por uma. (RIOS, 2006, p.101)

Este comentário advindo de uma voz misturada a tantas do salão informa Flávia sobre a origem do grupo em destaque no baile. A liberação dos desejos no contexto carnavalesco deixava expostas as “tendências” homossexuais daquelas que sobrevivem financeiramente a partir da lógica patriarcal que opõe santa e prostituta. Simone de Beauvoir compara essas mulheres a bodes expiatórios, nos quais “o homem descarrega sua torpeza e a renega” (BEAUVOIR, 2009, p.734), ou ainda como alguém que

(...) não tem direitos de uma pessoa, nela se resumem, ao mesmo tempo, todas as figuras da escravidão feminina (...) um trabalho penoso onde a mulher oprimida sexualmente e economicamente, submetida ao arbítrio da polícia, à uma humilhante vigilância médica, aos caprichos dos clientes, destinada aos micróbios e à doença, é realmente submetida ao nível de uma coisa. (BEAUVOIR, 2009, p.734-5)

⁷⁵ Organizados politicamente desde antes da abolição, os movimentos negros são apontados como exemplo de força e resistência no Brasil (GONZALEZ; HASENBALG, 1982, p.19-54).

⁷⁶ Glória Anzaldúa, “a partir de seu lugar de escritora chicana às margens do cânone”, trouxe contribuições das mulheres feministas negras, lésbicas, judias e do Terceiro Mundo, entre outras, para o centro do debate feminista norte-americano, branco, anglófono, heterossexual, protestante e de classe média. Com isso, “a discussão sobre diferença se desloca do plano de uma dicotomia de gênero (a diferença entre homens e mulheres, entre masculino e feminino) e caminha rumo à exploração das diferenças entre as mulheres e no interior das mulheres – tônica que marcou principalmente as preocupações intelectuais e práticas militantes feministas na década de 1980, revelando o reconhecimento de que o campo social está intersectado por várias camadas de subordinação que não podem ser reduzidas unicamente à questão de gênero” (COSTA; ÁVILA, 2005, p. 692).

Ela ainda afirma que, devido às violentas relações com os homens, muitas destas prostitutas buscam relacionamentos homoeróticos como refúgio em que haja equidade de afeto e de prazer (IDEM, p.524). Essa visão da sexualidade lésbica como abrigo do desgaste com o modelo heterossexual é percebida por Flávia ao abordar Desirée no banheiro. Conquistar essa mulher, ainda que por uma noite, significava para Flávia mais que estar com uma bela mulher, era tirá-la dos braços da cafetinagem heteronormativa que impediu a entrada da outra lésbica no baile. Era sua tentativa de vingança, era arrebatá-la a mulher do dono da festa:

(...) me senti em cima de um cavalo, pisoteando Manville. Eu não podia deixá-la sair dos meus braços para os braços dele; de jeito nenhum! Minha boca resvalou para os seios dela. Eu bem sabia o que as carícias de uma mulher fazem a uma mulher e continuei com as minhas mãos deslizando pelo corpo de Desirée, torturando-a com os meus frenéticos beijos e suspiros, empolgada pela idéia de, mais do que ganhar a Rainha do Arakan, tirar a mulher de Manville. (RIOS, 2006, p.104)

Mais importante que o sexo ligado ao amor, este ponto da narrativa demarca uma atitude nova da protagonista. Ali não estava implicado apenas o desejo sexual, mas a vontade de destruir um sistema que se apropria do corpo de mulheres. O fascínio pela beleza e este sentimento de vingança serão motores para as intenções da protagonista:

Beijei-a com toda sofreguidão e ímpeto de quem quer vencer uma batalha; porque, acima de tudo, o meu desejo por ela crescia; algo fervia dentro de mim, estava totalmente embriagada pela sua beleza e feminilidade. Ela começou a corresponder, ficou excitada; a música estourando ao longe trazia restos de frases, o lança-perfume que deixara seu aroma em mim e as nossas bocas se devorando elevaram ao clímax as suas emoções de mulher que sente atração por mulher, superando todas as suas resistências. (RIOS, 2006, p.105)

Retomando o aspecto erótico do livro, Cassandra Rios usa as cenas de sexo entre mulheres para demarcar esta relação como ato completo de prazer. Não se trata aqui de paliativo ou algo a recorrer após experiências heterossexuais frustradas, mas sim de algo reprimido por um sistema cultural heteronormativo que nega às mulheres o cogitar de tais experiências. Por mais que o mote do livro seja a vivência erótica da protagonista, a cena de sexo é entrecortada por acontecimentos externos do baile. Assim, mais urgente que despertar sensações aos leitores, era mostrar o desfecho da vivência erótica e afetiva lésbica. Se a representação da lésbica masculinizada até aqui fora em termos negativos, é através do conflito desta personagem que Flávia é tocada por uma consciência de coletividade. Enquanto as músicas continuavam, Flávia e Desirée voltam ao salão e a protagonista nota haver mais pessoas com objetivo de desconstruir as instâncias heteronormativas ali presentes:

(...) deliciando-me com o nervosismo de Manville, que nos seguia com seu olhar em brasa, vi, por trás dele, uma jovem de sarongue subindo as escadas do palanque. Ela estava com algo na mão e a sua atitude era suspeita, pois se esgueirava enquanto os foliões tentavam encobri-la. (...) Vi de relance o corpo de Manville tombando, os foliões descendo as escadas aos saltos, e aos gritos. A moça de sarongue desferira violentamente a garrafa de cerveja sobre a cabeça de Manville. A cara dele estava uma pasta vermelha de sangue, que esguichava como de um suíno em dia de matança. A gritaria e o corre-corre eram promovidos pela turma da machona, que lhe dera cobertura, fazendo-a escapar sem que os guardas ficassem sabendo quem desferira o violento golpe na cabeça do branquicelo e despeitado amante da Rainha do Carnaval, que saía de lá, nesse ínterim, correndo pelas escadas do aeroporto, puxando pela minha mão. (RIOS, 2006, p. 106-7)

Outra vez o elemento masculino é descrito como obstáculo para as relações das personagens lésbicas, algo como um modelo social que precisa ser reformulado ou uma cultura a ser destruída para que surja algo melhor. Na ausência do homem, quando as relações heteronormativas são evocadas, o são de forma grotesca, em linguagem pouco voltada à excitação do leitor. Se parágrafos antes havia uma Flávia confiante na potência de seu homoerotismo para seduzir Desirée, ao passar a noite com a prostituta ela percebe leis heteronormativas introjetadas na prostituta. Ainda que Desirée queira estar com Flávia, há uma gramática heterossexual na vivência deste desejo que frustra a protagonista novamente:

A vagina é oca. Nela cabe a mão inteira. A minha coube. Senti-a entrando, penetrando, alargando caminho. Dedos unidos, espremidos. Todos. Dentro da vagina de Desirée. Socando, socando. Era desse modo que eu valia para ela, como homossexual no sexo. E ela prendeu a minha cabeça com suas roliças coxas, movimentando o corpo com um ritmo frenético, simultaneamente eu lambia-lhe o ventre e o mais que podia, alcançando, com a língua esticada, o seu clitóris. Já me doía a garganta, até a raiz da língua. Os músculos dos cantos da boca, que prendem a língua à mandíbula, doíam tanto que já estava se tornando difícil estirá-la. Em nós havia um cheiro de resto de noite carnavalesca, poeira, lança-perfume, cerveja e sexo. Desirée revirou os olhos, gritou, fez gestos obscenos, disse palavrões e outras tantas delirantes exaltações, das quais deparei o coito, o ato sexual com homem.

- Descarrega... agora... esporra... me dá o seu leitinho ... põe tudo dentro de mim ... mete ...

Eu estava-mais chocada do que excitada, e, sob o comando incentivador da bela e ferosa Rainha do Carnaval, dava aos impulsos do braço toda a potência de um membro cavalgar, que não cuspiu o que ela pediu, (...) ela se agitava e se sacudia para chegar ao máximo do orgasmo. Cheguei a imaginar, num momento de loucura, que pelas pontas dos dedos o braço estava prestes a ejacular,

- Tira ... tira está me machucando... você meteu até o pulso ... tarada me chupa ... chupa a minha b ...

Gozou, estrebuchou, rolou na cama. Estava empapada de suor, saciada, e ainda mais histérica pelo que lhe surgiu à mente quando a embriaguez do gozo acabou e a modorra do após se fez. Caindo de sono e decepcionada, eu

analisava Desirée, achando-a vulgar e oca como a sua vagina, onde a minha mão coubera inteira. Meus dedos ainda estavam amortecidos pela pressão. Ela custava a gozar e parecia precisar ser machucada para chegar ao orgasmo. Não acreditei que houvesse no mundo um membro capaz de satisfazê-la, tão larga era a sua vagina; surpreendi-me balançando a cabeça, admirada com isso, enquanto ela se mostrava perturbada e aflita, inventando a sua história para ludibriar o amante. (...) Ela era sacana, e percebi que eu seria sempre apenas um instrumento para satisfazer taras e desvios de mulheres como Desirée (...). (RIOS, 2006, p. 110-12)

Destaque-se a enunciação de um *fist-fucking* por uma escritora que se dizia “moralista”. Esta enunciação do sexo não convencional, como o jogo especular de Cassandra, provoca uma ruptura na idealização de delicadeza do sexo lésbico. Deslocar o status central do falo para partes do corpo geralmente empregadas em outras vivências produz o estranhamento e a desestabilização de práticas que ou são fetichizadas e assim toleradas, ou dispensam a presença fálica e são socialmente combatidas. Desse modo, o *fist-fucking*⁷⁷, penetra no diálogo com Paul Preciado, em seu *Manifesto Contrassexual*, e na “genealogia do orgasmo” traçada pelo autor com objetivo de pensar as práticas sexuais e questionar o que é (ou onde se sente) um orgasmo? (PRECIADO, 2015, p. 90-1).

Portanto, a necessidade, sobretudo no contexto de escrita do livro, de criar uma gramática capaz de compreender o erotismo lésbico muitas vezes se evidencia pelas sequências narrativas de descrição do sexo entre duas mulheres. Numa sociedade heteronormativa a enunciação das palavras que remetem ao sexo feminino é tão pouco usual que ainda hoje, mesmo entre as mulheres, costuma causar abjeção. Neste ponto Rios explicita também que Desirée, habituada ao sexo violento em geral ligado à prostituição com homens, não dispunha de uma gramática de enunciação de desejo por outra mulher. Por conseguinte, Beatriz Briones, recuperando o pensamento de Monique Wittig, afirma a necessidade do “olhar lésbico como proposta epistemológica” (2013, p.28) em diálogo com a estética pederasta de Inácio (2010, p.144) em que se utilize uma perspectiva crítica homoerótica como forma de avaliar o mundo, e consequentemente de criar representações que, de fato, representem. Para tanto, Wittig em *Le Corps Lesbien* (1973, p.8) dá “adeus ao continente negro de miséria e pena” e vislumbra a ilha de Lesbos, em analogia a uma sexualidade feminina não mais freudiana, incompreensível ou misteriosa, mas sim, em diálogo com Beauvoir, uma relação em que

(...) as carícias destinam-se menos a apropriar-se da outra do que recriar-se lentamente através dela; a separação é abolida, não há luta, nem vitória, nem

⁷⁷ A prática do *fist-fucking*, ou penetração com o punho, desenvolvida no seio da comunidade lésbica e gay dos anos de 1970, é considerada como “exemplo de alta tecnologia contrassexual” (PRECIADO, 2015, p.32).

derrota; em uma mesma e exata reciprocidade cada uma é ao mesmo tempo o sujeito e o objeto, a soberana e a escrava, a dualidade e a cumplicidade. (BEAUVOIR, 2009, p.543)

Ou seja numa desejada equidade em que, ao contrário do que Flávia conclui com Desirée, não haja o mesmo movimento heterossexista de objetificação da mulher, ou da personagem lésbica, no caso. Ainda, pensando sobre “lesbianizar” o discurso, ou na validação de uma episteme lésbica, Monique Wittig e Sande Zeig em *Borrador para un diccionario de las amantes*, publicado em 1976, desenvolveram algo como um dicionário lésbico-feminista em que, por meio de verbetes discutem a ordem patriarcal e a resistência lésbica. Nesta obra, por exemplo, o verbete “fazer-se”⁷⁸ demonstra o jogo de performance entre amantes por meio de metáforas zoomórficas como “Aquele que emprega maior destreza em fazer-se sucessivamente cordeira, loba, égua, pássara, de perseguida se converte rapidamente em perseguidora, fazendo impossível qualquer regra de jogo” (WITTIG; ZEIG, 1981, p.100). Assim, a episteme lésbica forneceria outros signos para tratar deste corpo erotizado fora dos recortes genitais da heteronormatividade, como Butler aponta na leitura de Wittig:

O fato de o pênis, de a vagina, de os seios e assim por diante serem denominados partes sexuais corresponde tanto a uma restrição do corpo erógeno a essas partes quanto a uma fragmentação do corpo como um todo. Com efeito, a “unidade” imposta ao corpo pela categoria do sexo é uma “desunidade”, uma fragmentação e compartimentação, uma redução da erotogenia. (...) Há em *The Lesbian Body* a “derrubada” da categoria do sexo, por via da destruição e da fragmentação do corpo sexuado. Assim como o sexo fragmenta o corpo, a derrubada lésbica do “sexo” toma por alvo, como modelos de dominação, aquelas normas sexualmente diferenciadas da integridade corporal que ditam o que “unifica” e confere coerência ao corpo como corpo sexuado. (BUTLER, 2015, p.199)

Na obra de Rios a “episteme lésbica” ainda não era utilizada, seja por Desirée para evidenciar a heteronormatividade imiscuída na relação lésbica, seja por Flávia, que, na falta destes signos recorre às metáforas usuais como flores e borboletas para descrever o sexo entre mulheres: “Degustei o sabor da flor negra com cheiro de lança-perfume. Uma flor macia de pelinhos negros, que parecia tão pequena mas que abrigava tanto!”⁷⁹ (RIOS, 2006, p.113). Assim, explorando a sexualidade das personagens lésbicas sob diversas nuances, Rios, em uma de suas últimas obras ficcionais, intensifica suas características de escrita por meio de Flávia, que passa por descobertas infantis, por um amor idealizado pela vizinha adulta,

⁷⁸ “Aquella que emplea la mayor celeridad en hacerse sucesivamente cordera, loba, yégua, pájara, de perseguida se convierte rápidamente en perseguidora, haciendo imposible cualquier regla del juego.” (WITTIG; ZEIG, 1981, p.100).

⁷⁹ O livro não traz a ocorrência da palavra buceta, que, quando sugerida, é grafada no interdito da reticências “... chupa a minha b ...” (RIOS, 2006, p.110).

conflituosos namoros de adolescência, choques com uma sociedade misógina e lesbofóbica, para, no último capítulo, realizar uma autoanálise diante de um possível reencontro com Kênia. Então, após as experiências carnavalescas que findaram com o sentimento de objetificação por parte de Desirée, Flávia vai para casa, exausta e novamente pensando em Kênia:

Tudo sexo. Mas da lembrança de Kênia ressaltava um carinho maior e único que eu nunca conseguira substituir por outro sentimento. (...) Ela era a ilusão colorida do meu secreto mundo infantil, com o seu pirata mau, que não gostava de bichos nem de mim - seu Eduardo, sempre com aquela expressão carregada de quem estava de mal com a vida (...) Como estaria ela? (...) haviam passado quinze anos desde que ela saíra no fordeco velho com o homem que a levara embora para nunca mais voltar. (RIOS, 2006 p.116)

A oposição sexo/sentimento é resgatada na trama pelas lembranças da infância (e de aventuras eróticas) da protagonista. Neste ponto, Rios recorre à estratégia folhetinista de coincidência temporal dos eventos, casando a lembrança de Flávia à inesperada visita de Kênia na noite anterior, em que estava no baile. O regresso da vizinha, narrado pela mãe de Flávia, explica detalhes que preenchem lacunas mnemônicas da protagonista. A partida da mulher que tanto lhe despertara sentimentos agora é finalmente explicada pela mãe da personagem:

Foi muito triste e trágico; mais que isso, foi algo absurdo! Eduardo não devia ter feito o que fez. Foi horrível!
 - Mas, afinal, o que foi que aconteceu?
 - Ele se suicidou, Com tantos meios que poderia ter usado, sendo médico, foi fazer algo que dá até arrepio! O seu Eduardo tinha câncer, um dos piores carcinomas, estava desenganado. Você não lembra porque era muito pequena para atentar para essas coisas. Eles se desfizeram de tudo o que tinham. Iam viajar para a Itália, onde ele seria submetido a um tratamento (...). Ele deveria ter sido menos precipitado ou ter calculado melhor a coisa, para morrer em casa e não dirigindo o carro, pondo em risco a vida não só de Kênia, mas de tanta gente. Acho que ficou louco. (RIOS, 2006, p.119)

É a partir deste relato materno sobre a vizinha que Flávia rememora dois importantes episódios de sua infância, as primeiras práticas eróticas e o assassinato de seu rival:

Fui entendendo e revivendo aquele tempo, com as tripas, o coração, o sangue, tudo doendo dentro de mim, numa contração de horror. A garotinha precoce, ciumenta, esperta, e que gostava de brincar de gatinho, era um pequeno monstro (...). O que mais poderia sentir senão um grande susto, que me esfrangalhava? (...) O que eu fizera estava bem vivo em minha memória, mas nunca me ferira por parecer apenas uma peraltice, uma maldade inocente de uma criança que queria se vingar do homem com cara de mau (...) uma maldade que, eu pensava, não tivera conseqüências graves. Agora eu já não era apenas uma criança que sofria e que via em seu Eduardo o seu mais terrível inimigo - eu era a sua assassina. Eu não tinha noção nem sentido da gravidade do que estava fazendo. (RIOS, 2006, p.120)

A partir deste ponto Rios desenvolve, por meio de fluxos de consciência, uma aura de suspense a respeito do assassinato de Eduardo. Durante os preparativos da mudança, nem ele, tampouco sua esposa, Kênia, observaram as ações de Flávia, que embuída do prazer erótico despertado pela mulher desejada apressa a morte do rival. Transitando livre pelo quintal, a menina maceta lâmpadas encontradas, seguindo a receita supostamente feita por vizinhos para envenenar seu animal de estimação, pouco tempo antes. É com essa mistura despejada na última refeição de Eduardo que Flávia põe fim ao obstáculo masculino que a separa de Kênia.

“Minhas ideias ficaram confusas. Meu pensamento desfiou lembranças perturbadoras, num delírio de verdades que gritavam pavor dentro de mim. Meu Deus! O que eu fizera! Meu Deus! O quanto eu amara! Amara!” (RIOS, 2006, p. 121-2). A evocação do amor como ato libatório para o assassinato, visto em *O Corpo*, é recorrente na literatura e contém elementos a serem problematizados: o amor romântico salvaguardaria atos assassinos? Essas ações não igualariam Flávia, a lésbica genuína, às personagens marginalizadas, rechaçadas outrora no texto? A lógica do “crime passionnal” não reitera costumes heteronormativos tão nocivos socialmente? Questionamentos necessários ao pensar uma relação da qual se espera a reformulação da lógica amorosa adoentada, como em geral se vê entre casais heterossexuais na literatura (*Madame Bovary*, *O Primo Basílio*, *Dom Casmurro*, entre outros); porém, ao mesmo tempo se sabe que, sem a morte do elemento masculino (o deus nietzschiano), nos livros com protagonistas lésbicas, à época, nula era a possibilidade de um final feliz. Antes, porém, de encerrar a questão final em Cassandra Rios, há o importante desfecho erótico entre Flávia e Kênia, tanto em memória, quanto no tempo atual da narrativa:

Kênia estava ajoelhada, guardando louças num caixote. (...) eu pensei que nunca mais teria Kênia para mim. Eram as suas últimas horas naquela casa que, depois, iria ficar vazia - e eu não dormiria mais com Kênia. (...) no único jeito que eu tinha pra demonstrar a minha dor miei baixinho e pousei as minhas mãozinhas sobre os seus arfantes seios. Ela ficou me olhando, pensativa. Um olhar grande, foi o que pensei olhando pros olhos dela quando a senti me encarando do jeito que quase me deixou com medo. Seus lábios separaram-se lentamente e ela perguntou, com voz tão estranha quanto a expressão do seu rosto: - Você quer brincar de gatinho? Exultante, fiz sinal que sim. Ela não comentou nada, apenas pegou-me pela mão e me levou para o quatinho no fundo da casa. (...) Bateu a mão no colchão, para que eu deitasse ao seu lado. Subi na cama e ela tirou os seios para fora da blusa, que desabotoou, levando- os com as mãos para a minha boca: - Quer mamar? Tá com vontade? (...) Lambi os lábios e senti as mãos dela segurando, os seios contra mim para que eu os mamasse. Tirei as suas mãos e agarrei-os com as minhas diabólicas mãozinhas. (...) ela tirava a roupa e suspirava, movimentando-me, sobre o seu corpo, onde me colocou, erguendo-me e abraçando-me com força contra si. Eu ia me movimentando em cima de Kênia conforme ela me dirigia, até que senti no meu rosto os tufo dos pêlos que descobri entre as suas coxas. (...) por inexplicável que seja, eu sabia o

que estava fazendo, e agia incansavelmente até chegar ao fim, ou seja, quando a gata urrasse... (RIOS, 2006, p.123-4)

Flávia rememora o ocorrido na noite em que esteve na cama de Kênia, quando esta enunciou seu desejo, ao que parece, devido a eminência de deixar a vizinhança e na última oportunidade de deleitar-se com aquela criança cheia de desejo. Esta é a mais longa sequência erótica da obra, que ocupa mais de cinco páginas em que Flávia evoca a direção erótica de Kênia. A criança guiada, recebe poucas carícias e não fica claro se há reciprocidade posterior. O enunciado a seguir é o cuidado de Kênia em manter o segredo de ambas:

Não conte pra ninguém, nunca, viu, Flávia? Ninguém pode saber dessa brincadeira de gatinho, só nós duas. É o nosso segredo, você promete? Esquece isso que fizemos, porque eu vou embora pra muito longe e o Eduardo bate em você e em mim se descobrir que a gente fica brincando dessas coisas. Você jura que não conta pra ninguém? (IDEM, p.129)

Além dos problemas de idade que fogem à presente análise, Kênia demonstra a restrição heteronormativa e o medo diante da possível descoberta de seu marido. Assim, a lembrança de Flávia é interrompida pelo fim do relato materno sobre a volta de Kênia, que, apesar de ter sofrido um acidente grave de carro, lido como o suicídio (na verdade, envenenamento) de Eduardo, havia voltado à cidade e desejava rever Flávia:

(...) mamãe lhe mostrara fotografias. Disse que Kênia me achara bonita: Eu quis saber tudo, se ela realmente me achara bonita, se de fato insistira ao me convidar para ir vê-la, se estava esperando minha visita. A tudo mamãe disse que sim, sem desconfiar de nada - como poderia? Ficou feliz e me ajudou a escolher roupa para ir visitar Kênia. Por que eu não punha um vestido? *Blue jeans* era a moda padrão, a que vencera, a que fazia da gente um tipo mais descontraído e bem vestido para qualquer ocasião. Kênia queria me ver! Delirei! Gostava de mim como se eu fosse ... o quê? O instrumento que saciara sua sede de sexo nos dias de sofrimento, aguentando um marido doente, ou o instrumento que a livrara dele mais depressa do que o curto tempo de vida dele prometia? Kênia não teria tais sentimentos negativos e egoístas. (...) Talvez ela quisesse me ver para ler nos meus olhos que realmente tudo aquilo acontecera e que eu realmente fizera o que ela não queria ainda acreditar que uma menina de sete anos tivesse capacidade para realizar com tanta perfeição. O crime perfeito. O crime sem condenação. (IBIDEM, 2006, p.139)

A idealização da mulher amada, que perpassa o corpo e o sentimento, mais uma vez se reitera ao negar a possibilidade de Kênia ter desejado a morte daquele homem proibitivo das suas liberdades sexuais. Entretanto, para si mesma, Flávia não demonstra arrependimento ou culpa que a imobilize diante do reencontro. Ela percebe que o ódio infantil que sentira, pode ter sido inconscientemente incutido por Kênia nos comentários negativos a respeito do marido.

O reencontro de ambas, em clima de romance folhetinesco prescinde de diálogos e segue para a cena erótica final, como se a narrativa fechasse um círculo aberto nas “brincadeiras de gatinho” que iniciam o primeiro capítulo e encerram o capítulo final:

(...) Eu não me sentia. Eu não tinha vinte e dois anos, tinha sete. A caixa sob o meu braço continha a minha vida, na sandália de Kênia. Senti. Entendi, li, ela me transmitiu, não era preciso dizer nada, ela confirmava tudo, entendia tudo, sentia tudo, como eu. Kênia estava emocionada e me achava bonita, interessante, mais que isso, excitante, único instrumento capaz de satisfazê-la. Eu também tinha um significado importante para ela: amarrara a sua vida inteira na força da minha existência, não só pelo que houvera entre nós, mas pelo que eu fizera por um amor louco, jamais imaginado. Mudam as duas no meio do quarto. Ela, linda na sua camisola longa de tecido transparente, os seios sempre emoldurados pelo decote, soltinhos lá dentro da névoa negra que a envolvia suavemente, embelezando o seu corpo. Meus olhos, os mesmos olhos, agora num olhar grande e faminto, (...) na minha mente só vinham coisas de criança fixada em sandálias coloridas de tirinhas, como aquela sandália que eu tirei de dentro da caixa, num gesto impensado, e lhe mostrei, como se fosse o apêndice de nossa vida. O saltinho gasto, o metal reluzente que amassara as lâmpadas. (...). Eu sabia que ela estava entendendo tudo. (RIOS, 2006, p.141)

Durante toda a narrativa a oposição binária dentro dos casais de personagens lésbicas é colocado na chave opositiva ativa/passiva. Não se pode deixar de notar que as sequências narrativas sempre a colocam num papel de agente, no sentido de quem desempenha as ações, e, em termos de cenas eróticas, pouco há de carícias recebidas por Flávia. Essa posição de “instrumento” do prazer da outra é enunciado nesta parte, como um espelhamento do sexo responsivo feminino. Ela está ali para dar prazer, a enunciação de seu próprio prazer é velada:

E outra vez me ouvi perguntando, e parecia mesmo um miado rouco e longo de gata na hora do cio: - Vamos brincar de gatinho? Eu estava concentrada no seu corpo, nos seus seios, nas suas coxas; a sandália em minha mão era o nosso apêndice, e eu, o criptandro, estendendo raízes fortes para envolvê-la. Não seria possível distinguir essa emoção e paixão da loucura, (...) As mãos nos seios, a boca na boca, a sandália entre os nossos corpos, o fetiche assassino, o fetiche estuprador, o fetiche simbólico que procurava seu esconderijo, o corpo que se movia para engolir o salto, a sandália metida entre os nossos corpos, rolando na cama, tecido rasgando, gemidos e palavras soltas, sem nexos, sôfregos e dolorosos, entre lágrimas e suor, pernas cruzando, coxas ajeitando-se, borboletas de asas negras entranhando-se numa dança frenética e sensual (...). (IDEM, p.142)

A narrativa termina ao fechar o círculo com o convite de Flávia para Kênia brincar de gatinho, evocando o lúdico pedido de favores sexuais. Nesta obra Cassandra renuncia aos finais trágicos de suas narrativas e deixa um final aberto, a representar uma esperança ainda não enunciada, mas que poderá vir a ser, possivelmente relacionada ao fim da censura prévia

aos livros e uma abertura social para falar destes temas. Ainda sobre os finais dos livros de Rios, movimentos posteriores deste nicho da literatura às margens do cânone tentam valorizar a lesbianidade por meio de obras cujas protagonistas sejam exemplos positivos. Uma dessas iniciativas, as Edições GLS, surgiram no início dos anos 2000 com o propósito de fazer

parte de algo muito novo no Brasil: o movimento de igualdade para minorias sexuais. Pela primeira vez em nossa história, gays, lésbicas, bissexuais, travestis e transexuais estão indo – às centenas de milhares! – às ruas para se expor, para se afirmar como visível minoria, para exigir ser tratados como quaisquer outros cidadãos brasileiros (...). Temos orgulho de publicar livros dirigidos a minorias sexuais incentivando a auto-estima, a liberdade interna, a expressão da identidade legítima e natural de cada um. (SUMMUS, 2017)

Na página de divulgação da editora, os autores são alertados quanto ao recorte preferencial para finais felizes e cenas de sexo prazeroso e seguro. Esse incentivo às imagens positivas das personagens promovem a ideia de orgulho, mas ao mesmo tempo a restrição de enredo. O rechaço feito por alguns autores e autoras aos finais infelizes podem criar enredos inverossímeis em termos de representação, pois ao “criar um padrão em nome de uma visão positiva do homoerotismo feminino supõe a todas as lésbicas um final feliz, banindo outras possibilidades de reflexão sobre o tema” (PIOVEZAN, 2005, p.15). Esta determinação específica em relação à representação pode comprometer a divulgação dos livros, em geral “menosprezados pela academia em função da problemática do cânone literário” que separa de um lado a alta literatura, e oculta os livros com protagonistas lésbicas nos campos de “baixa literatura, paraliteratura, literatura de massa, desmerecidas e desvalorizadas no campo dos estudos literários.” (FACCO; LIMA, 2004, p.6). No entanto, o final de *Eu sou uma lésbica*, livro erótico encomendado por revista masculina, tem como desfecho um posicionamento crítico em acerca do papel da sociedade em relação às lésbicas.

E as perguntas continuaram renovando respostas a cada pensamento. Perguntas que torturam. Mas a gente vai seguindo, como borboletas sem rumo à procura de jardins. Eu sou uma lésbica. Deve a sociedade rejeitar-me? (...)

Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com as suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é? (RIOS, 2006, p.142)

O desfecho conduz o leitor a um pensamento crítico a respeito da vivência homossexual feminina. Isso se faz importante sobretudo pelo alcance atingido pela obra, seja no formato folhetim ou na versão definitiva como romance. Outro ponto importante

relacionado à toda obra de Cassandra Rios e particularmente ao livro em questão é o silêncio quase absoluto da crítica.

A escassa fortuna crítica das obras de Cassandra Rios se deve, entre outros fatores, à classificação destas como obras de menor complexidade, cujo reconhecimento feito por meio do resgate da crítica literária feminista e dos Estudos de Gênero tem se dado majoritariamente nas últimas duas décadas⁸⁰ (LIMA, 2009, p.21). Some-se isso ao fato de que a imprensa, à época do lançamento do livro, ocupava-se mais dos processos sofridos pela autora e de sua vida pessoal de que de sua obra literária, soterrada nos escombros maledicentes da censura. Exemplo disso é a entrevista de Cassandra Rios publicada em 1982 no jornal *Folha de São Paulo*, em que a própria afirma preferir ler as cartas de leitores que mudaram a forma de pensar a homossexualidade (própria ou alheia) “do que ler idiotas críticas que saem nos jornais me pixando de subliterated” (ALMEIDA, 1982, p.31). Curiosamente, o livro publicado neste ano, bem como os demais títulos, não são mencionados⁸¹. O enfoque do entrevistador está mais nas ações da entrevistada, como ela se porta ou o recebe de que em sua carreira literária. O provável apagamento crítico em relação à obra, cujas análises emergem a partir dos anos 2000 nas pesquisas de Santos (2003), Piovezan (2005), Vieira (2010), Lima (2009), Lira (2013), Vieira (2014) entre outros, pode ter ocorrido inclusive como tentativa de silenciar a mensagem propagada por uma obra que é considerada como “a obra mais chocante da autora”, em que se intensifica o abjeto na linguagem e as dicotomias entre os gêneros (MESTRE, 2017, p.8).

Em uma das suas últimas ficções, Cassandra Rios segue seu objetivo de representar a diversidade das protagonistas lésbicas, ou uma cultura lésbica em formação no Brasil, para de combater o preconceito (PIOVEZAN, 2005, p.9). Não por acaso, Rios finaliza *Eu sou uma lésbica*, questionando a vivência social deste grupo e difundindo para a grande massa questionamentos que pouco saem dos ambientes acadêmicos ou das leituras de grandes autoras clássicas, além de questionar a ambivalência das categorizações do cânone literário:

É corretíssimo que prestigiem e deem troféus aos grandes clássicos, mas que não se honre apenas os escolhidos pelas igrejinhas, que também respeitem o mais popular em vez de diminuí-lo e massacrá-lo, só porque foi um best-seller, que não permitiriam classificar como best-writer”. (RIOS, 2000, p.55)

⁸⁰ Em pesquisa no catálogo de teses da CAPES, ao refinar a busca de teses e dissertações na grande área de Letras, Linguística e Artes, em anos anteriores a 2000, não há registro de trabalhos sobre Cassandra Rios. A mesma busca efetuada em anos posteriores ao ano 2000 traz resultado maior a 500 trabalhos. Disponível em: <http://catalogo.deteases.capes.gov.br/catalogo-teses/#/>. Acesso em 19 dez 2017.

⁸¹ Em pesquisa ao acervo on-line dos jornais *O Estado de São Paulo* e *Folha de São Paulo*, no período entre 1979 e 1989 não constam notas sobre o lançamento de *Eu sou uma lésbica*. Respectivamente disponível em <http://acervo.estadao.com.br/procura/> e <http://acervo.folha.uol.com.br/busca/detalhada/>. Acesso em 19 dez 2017.

Assim, a luta pela representação de personagens lésbicas que enunciem seu modo de vida, em uma literatura muitas vezes algemada pelo cânone, passa pela censura falocêntrica e/ou de Estado, mas também pelas limitações impostas entre a alta literatura e a literatura popular, aquela que consegue tocar diversos públicos leitores.

4 DA VIVÊNCIA: MAIS QUENTE, AZUL

*Eu queria querer-te amar o amor
Construir-nos dulcíssima prisão
Encontrar a mais justa adequação
Tudo métrica e rima e nunca dor
Mas a vida é real e é de viés
E vê só que cilada o amor me armou
Eu te quero (e não queres) como sou
Não te quero (e não queres) como és*
(CAETANO VELOSO, 1984)

*Derrubamos uma frisa,
derrubamos paredes,
se for preciso derrubaremos o teto*
(MAIAKOVSKI, 1930)

Em diálogo com Inácio (2016, p.155) e Schnaiderman (1971, p.28-30), as obras discutidas até aqui demonstram que um texto transgressivo demanda formas igualmente “demolidoras” de seus limites. Assim, ao analisar a representação das protagonistas lésbicas na literatura, percebe-se que estas ultrapassam os limites da heteronormatividade bem como, em termos formais, reelaboram modelos de expressão como o faz *Azul é a cor mais quente* com o gênero romance, como forma estabelecida pelo cânone, para se fixar, com frequência, em textos que extrapolam os ditames literários e performativos. Cabe mencionar também a liberdade em relação ao cânone falocêntrico que gêneros literários menos tradicionais promovem. Com isso, é muito comum que os textos de autoria feminina, sobretudo aqueles com personagens que fogem às regras heteronormativas estejam representadas em gêneros literários pouco convencionais, ou ainda, que muitas escritoras do século XX ultrapassem os moldes (até dos gêneros literários mais fluidos) tornando sua escrita única e diversa, buscando, assim, uma singularização dentro do quadro estético. Seja no conto erótico de Clarice Lispector ou na novela “pornofolhetinesca” de Cassandra Rios, as narrativas com protagonistas lésbicas parecem não se moldar aos gêneros literários convencionais, preferindo formatos cuja elasticidade permita maior mobilidade para as representações da diversidade.

As Histórias em Quadrinhos, consideradas durante muito tempo produto da indústria cultural e de massa⁸², ou como menos importante artística e literariamente, nas últimas

⁸² Nesta perspectiva a cultura é vista como produto a ser consumido, para Adorno e Horkheimer (2004, p.57) a indústria cultural molda a produção de artes e cultura para ser facilmente reproduzida, tornando assim o consumidor não um sujeito, mas um objeto. No contexto influenciado pela revolução industrial e pela indústria cultural, as HQs se caracterizaram pela eficaz comunicação de massa; com alto poder de penetração junto ao grande público. Bibe-Luyten (1985, p.17, 29) e Eisner (2010, p.25) enfatizam a importância das HQs para além do entretenimento, pois discutem questões políticas, culturais e ideológicas e trazem em seus “elementos

décadas tem sentido a legitimação de sua circulação em livrarias, bibliotecas públicas, programas de incentivo à leitura e cadernos culturais (FIGUEIRA, 2013, p.1). As Histórias em Quadrinhos, ou HQs, são um espaço contemporâneo de representação de personagens e enredos diversos, inclusive devido ao seu grande potencial de comunicação. Este potencial motivou censuras e boicotes e por muito tempo classificou as HQs como “literatura imagética de entretenimento, superficial e descartável; ancorada, no máximo, ao dignificante papel de auxiliadora do aprendizado da leitura” (FERREIRA, 2012, p.73).

Tendo emergido na imprensa europeia e norte-americana no fim do século XIX, as HQs serviram como instrumentos pedagógicos de incentivo à leitura, sobretudo no segmento infanto-juvenil (BIBE-LUYTEN, 1985, p.12) e, posteriormente, estabelecendo-se também entre leitores jovens e adultos. Neste contexto de expansão e surgimento de autores e personagens renomados, irromperam estudos sobre a influência dos quadrinhos. A moral conservadora norte-americana do início do século XX, no intuito de proteger as crianças das influências “perniciosas” de certas HQs populares, baseou a censura na obra de Frederic Wertham, *A sedução dos inocentes* (1954), cuja hipótese era de que os quadrinhos da época

influenciavam os jovens a cometerem atitudes delinquentes e imorais. Foi nesse livro que Wertham sugeriu que Batman e Robin constituíam um casal homossexual e que a Mulher-Maravilha era lésbica. Essas suspeitas foram levadas tão a sério que vários pais fizeram fogueiras com gibis e até um grupo chamado Comics Code foi criado para definir parâmetros “éticos” para os quadrinhos (na prática, uma censura). (SILVA; GOMES, 2011, p.63)

A partir de então, pais e professores se posicionaram contra a leitura, consumo e divulgação das HQs. Foi posteriormente aos movimentos de Maio 1968, ao crescimento da Pop Art e à “revolução sexual”, que se estabeleceu afinidade entre quadrinhos e artes visuais, legitimando assim o discurso positivo em relação a eles (FIGUEIRA, 2013, p.10). Ainda que críticos como Umberto Eco já analisassem as HQs no início dos anos sessenta, só duas décadas depois a crítica cultural passou, de fato, a pensar este gênero (CORREIA; SILVA 2010, p.1). O final do século XX representou uma revolução para as Histórias em Quadrinhos devido ao desenvolvimento de personagens mais verossímeis e de espaços narrativos multifacetados. Com isso, autores e editoras começaram a combater a censura que pairava sobre as HQs (FIGUEIRA, 2013, p.14).

Se a princípio todas as Histórias em Quadrinhos eram colocados numa só categoria, fechando-as num mesmo gênero textual cujos elementos visuais predominavam sobre o texto,

internos (estética, forma, conteúdo, etc.) e externos (políticos, culturais, ideológicos, etc.) a potencialidade de duas artes distintas: o desenho e a literatura” (VASCO; PINHEIRO, 2015, p.7), sendo este um espaço indicado para a experimentação estética (SANTOS, 1995, p.57).

ou seja, potencializando a relação visual entre significado e significante, capitalizando o signo visual e voltando-se majoritariamente ao público infanto-juvenil, nas últimas duas décadas o enredo, a narrativa e o trabalho artístico-visual teve mais elaboração e atenção da crítica, surgindo assim, entre as HQs, novos gêneros avaliados pelo tipo de narrativa, como é o caso das *Graphic Novels* ou novelas gráficas^{83,84}. As HQs tradicionais tem suportes físicos menos elaborados, diálogos menos extensos e personagens planas (geralmente super-heróis) em narrativas curtas e pouco densas, já a novela gráfica traz ao público um projeto elaborado, em formato de livro, com narrativas densas e personagens esféricos, em equilíbrio visual e narrativo. Mesmo nas novelas gráficas cujas personagens são originárias de HQs, o trabalho de densidade as diferencia, se voltando para leitores mais experientes, ou, em outras palavras,

Herdeira da ilustração dos textos – e do complexo que sempre cercou a disputa entre a palavra e a imagem pela superioridade expressiva, contrariando a antiga crença horaciana no *ut pictura poesis* (ou na fraternidade entre os meios, defendida por Simonides de Ceos na famosa assertiva: “A pintura é poesia muda e a poesia é pintura eloquente”) –, esta arte vem saindo de seus redutos tradicionalmente ligados à cultura de massa: o ambiente dos jornais, onde circulavam as tirinhas de humor e sátira; e o das revistas de entretenimento, em geral destinadas ao público infanto-juvenil, com seus grandes heróis e desprezíveis personagens de costumes; para as prateleiras de livrarias especializadas, em publicações primorosas, bem produzidas, com conteúdos críticos e inegável qualidade estética. (FERREIRA, 2012, p.76)

Esta ascensão de cultura de massa para obras de interesse mais maduro, pode ser observada desde a publicação das novelas gráficas *Maus*, de Art Spiegelman sobre o antisemitismo e o nazismo, *Persépolis*, de Marjane Satrapi, sobre o Irã da Revolução Islâmica, e *Fun Home*, de Alison Bechdel, autobiografia que mescla narrativas clássicas com a história familiar e a descoberta de sua lesbianidade⁸⁵ (CORREIA; SILVA, 2010, p.15). Estas traduções publicadas no Brasil fizeram grande sucesso na primeira década dos anos 2000, desvinculando a imagem de quadrinhos para o público adulto como necessariamente pornográficos. Rótulo estabelecido nacionalmente pelo sucesso (e duradouro anonimato e

⁸³ *Azul é a cor mais quente* é considerada uma novela gráfica, categoria descendente das HQs, devido ao seu enredo possui “um menor número de personagens, conflitos e espaços (...) e ação no tempo mais veloz” de que um romance (GANCHO, 2006, p.9).

⁸⁴ Alguns críticos consideram as novelas gráficas ou romances gráficos uma estratégia editorial de expansão para o público adulto (SANTOS, 1995, p.53).

⁸⁵ *Maus* foi publicada inicialmente em duas partes, em 1986 e 1991, respectivamente, e ganhou o prêmio Pulitzer de literatura em 1992; *Persépolis*, publicado na França, também em duas partes; foi premiada já no primeiro volume, em 2001, como um fenômeno de crítica e público, após o prêmio do salão de Angoulême (CORREIA; SILVA, 2010, p.7). *Fun Home*, obra autobiográfica, de Alison Bechdel, foi publicada nos Estados Unidos em 2006 e apontado pela revista Time como o melhor livro do ano (única HQ a receber o título). Em 2007, recebeu o *Eisner Award*, o oscar dos quadrinhos (CAMARGO, 2013, p.16).

censura) de Carlos Zéfiro e suas HQs pornográficas também conhecidas como catecismos, impressos e distribuídos clandestinamente entre 1950 e 1980 (DA MATTA, 1983 p.14-15).

O impacto editorial neste gênero é um fator importante a ser analisado: a denominação novela gráfica e o formato mais elaborado no suporte físico e na arte visual e narrativa, bem como a diferenciação na distribuição nas livrarias e a inserção de paratextos como prefácio e dedicatória, orientam previamente o direcionamento do público leitor. Logo, quem opta por ler um romance gráfico está consumindo uma narrativa de uma nova forma, que demanda uma leitura não apenas de signos escritos, mas da disposição das artes nos quadros. Através deste rearranjo narrativo, o trabalho com os estereótipos na representação de personagens também se torna mais elaborado, assim “editoras e veículos de comunicação (...) corresponsáveis pela construção das imagens que uma cultura tem da outra” pela difusão positiva ou negativa, permite por meio destas novas maneiras de narrar que as representações da diversidade estejam em enredos mais dinâmicos e voltadas para um público leitor cada vez mais diverso (AZENHA JÚNIOR, 2006, p.57). Ou, como aponta Rosa “(...) por fazer parte da formação do leitor como indivíduo crítico e leitor do seu mundo, a *graphic novel* precisa ter suas potencialidades descritas e analisadas devido ao aumento de leitores que atraindo ao redor do mundo” (ROSA, 2013, p.7). Assim a dinamicidade das narrativas gráficas estimula a velocidade da leitura, favorecendo a disseminação de um discurso e a possibilidade de alcançar grandes públicos os quais nem sempre são alcançados pela literatura em formatos tradicionais.

Além disso, a mirada crítica, advinda também dos autores de HQs, revela uma modificação da recepção, outrora hostil, que relacionava a leitura de quadrinhos à “preguiça intelectual dos leitores e de decadência cultural de uma época.” (LEHMKUHL, 2016, p.3). A “ascensão e o estabelecimento dessa extraordinária forma de leitura que chamamos de revista em quadrinhos” (EISNER, 2005, p. 7) se deu ao longo de mais de meio século. Para Eisner as novelas gráficas trouxeram a “sofisticação literária por parte do escritor e do artista maior do que nunca.” (2005, p. 9-10). Em consonância com esta perspectiva, Ferreira afirma que:

(...) não é possível negar uma existência diferenciada para o romance gráfico, que amadureceu e recompôs seu discurso perante a sociedade e a crítica (...).

Os quadrinistas mais jovens começaram a se insurgir. Sobretudo aqueles oriundos de experiências e formação prioritariamente plásticas e visuais, com passagens pela pintura, desenho e cinema. O impulso de narrar – e a competência para tanto – levou esses artistas a produzir releituras mais independentes e autônomas do gênero (...). As obras que mais se destacam

atualmente no universo dos romances gráficos são autorais: criadas por um mesmo artista responsável pelo enredo e pelo grafismo. (2012, p.76)

Muitas autoras aproveitam o inovador suporte dos quadrinhos, voltado por décadas ao entretenimento de massa (sobretudo masculina), para transgredir por mensagem e forma os discursos patriarcais e falocêntricos e, com isso, atingir mais e em maior quantidade o público jovem e adulto. O rápido impacto da leitura de quadrinhos, sua capacidade tanto de formação quanto de reformulação de estereótipos, bem como a grande demanda de traduções deste gênero nas últimas duas décadas têm evidenciado o potencial de representatividade de que estas narrativas são capazes (ROSA, 2013, p.8). Dessa forma, a novela gráfica *Azul é a Cor mais Quente*, de Julie Maroh (2013) será lida como qualquer outra obra literária, em pé de igualdade, dada a consonância de “elementos que as constituem, como por exemplo, a sua temática engenhosa capaz de disseminar ou transgredir estereótipos” (IDEM, p.5).

A novela gráfica como objeto cultural tende a acompanhar o ritmo do leitor contemporâneo e auxilia, em muitos casos, a propagação do discurso de ruptura de estereótipos por meio de seus diálogos breves e seu alcance a um público nem sempre aberto às narrativas tradicionais. O discurso anti-estereótipo pode ser utilizado pelo autor de diversas formas; Julie Maroh, autora de *Azul é a cor mais quente*, por exemplo, afirma que como lésbica “queria contar uma história de amor homossexual que pudesse ser tratada como uma história de amor heterossexual, com as mesmas problemáticas” (MAROH, 2014), Will Eisner também aponta que “o estereótipo é uma ferramenta essencial na narrativa dos quadrinhos, é dever do autor reconhecer seu impacto no julgamento social (...) (2010, p.41). Assim, partindo destas premissas de ruptura de padrões sociais por meio dos quadrinhos, é relevante considerar uma onda de mulheres desenhistas que emerge num cenário até então majoritariamente masculino. Com grande potencial de problematização dos papéis de gênero e por meio de personagens com estreita ligação autobiográfica, estas autoras promovem mudança no perfil de autores de novelas gráficas, a partir das primeiras décadas do século XXI, por se tratar de um gênero

(...) que desafia as instituições ao questionar os cânones literários clássicos, nos quais figuram poucas mulheres; e ao fazer da imagem seu texto primordial, destinando à palavra, em muitos casos, uma participação equivalente e dialógica, quando não meramente “ilustrativa” do desenho. A imagem silenciosa, nestas obras, deixa de ser decorativa e prazerosa ao olhar para se investir de significados. Ela corrobora, como um elemento estético “feminino” emancipado, a luta da mulher em busca de direitos e de reconhecimento na sociedade. Talvez por isso, algumas das obras mais destacadas no gênero foram produzidas por artistas que se colocam como porta-vozes de mulheres em situações de risco. (FERREIRA, 2013, p.86)

As narrativas sobre os papéis de gênero contemporâneos e a vulnerabilidade de determinados grupos de mulheres, como no Irã de *Persépolis*, ou da vivência lésbica em *Fun Home* e em *Azul é a Cor mais Quente*, apontam para um nicho editorial de personagens diversas que, se antes habitavam contos como *O Corpo* ou livros designados como cultura de massa, a exemplo de *Eu sou uma lésbica*, nas últimas décadas têm na novela gráfica um importante veículo de discursos que questionam a heteronormatividade e o falocentrismo. Esta particularidade entre gênero textual e o gênero performatizado pelo corpo que escreve, ou seja, as estratégias narrativas buscadas por autoras devido às pressões do cânone literário e do mercado editorial, já pensada por Woolf, em *Um Teto Todo Seu* (1991, p.112-14), é pensada também pela crítica literária feminista como ferramenta válida para

escrever as forças que dividem um campo cultural individual das escritoras. Uma crítica ginocêntrica iria também situar as escritoras com respeito às variáveis da cultura literária, tais como os modos de produção e distribuição, as relações entre autor e público, as relações entre arte de elite e arte popular, e as hierarquias de gênero. (HOLLANDA, 1994, p.53)

Lembrando-se sempre que

O estudo da imagem biológica na escrita das mulheres é útil e importante na medida em que compreendemos que outros fatores além da anatomia estão envolvidos. As ideias a respeito do corpo são fundamentais para que se compreenda como as mulheres conceptualizam sua situação na sociedade; mas não pode haver qualquer expressão do corpo que não seja mediada pelas estruturas linguísticas, sociais e literárias. A diferença da prática literária das mulheres, portanto, deve ser baseada “no corpo de sua escrita e não na escrita de seu corpo”. (IDEM, p.35)

Desse modo, quando escritoras-roteiristas-ilustradoras como Alisson Bechdel, Julie Maroh ou, mais recentemente, Anne-Charlotte Gautier, com *O enterro das minhas ex* (2016) publicam novelas gráficas com enredos em que predominam a discussão dos papéis de gênero (em relação à sociedade e no interior dos relacionamentos lésbicos), essas autoras criam um

reduto próprio de insubordinação. A beleza da mulher-musa, outrora passiva e inócua no papel de “modelo” dos artistas e escritores, adquire surpreendente virulência no papel ativo que se atreve a assumir como “Medusa”: escritora, desenhista e produtora ela mesma.” (FERREIRA, 2013, p.98)

Tal “reduto” dissemina além do discurso feminista, a luta contra

cenários adversos em culturas repressoras, que submetem as personagens (em geral inspiradas em suas próprias biografias) a constrangimentos advindos de preconceitos não apenas de gênero, mas também raciais, étnicos e religiosos (IDEM, 2013, p.99)

proporcionando aos leitores e às leitoras experiências complexas de representação política, histórica e social, além de “atestar a sua flagrante adequabilidade como suporte à explosão de talento, criatividade e inovação que vem trazendo, para o campo das letras, estas fascinantes

mulheres.” (IBIDEM, 2013, p.99). Com toda a potência discursiva, estas jovens autoras-roteiristas-ilustradoras rompem a tradição masculina de representar heróis em violentas sagas que dominavam os quadrinhos do século XX para ocupar os espaços em emergência com a representação de grupos sociais hegemonicamente pouco representados. Com isso, as novas autoras de quadrinhos exploram o potencial máximo da linguagem escrita e visual, marcando com traços originais suas criações, em oposição às produções regidas unicamente pela cultura de massa. Porém, apesar do notável crescimento das manifestações ainda são escassas as análises relacionadas aos

aspectos históricos, estéticos, culturais e filosóficos das HQs, tanto como arte quanto como fenômeno cultural, e isso acontece em função de muitos a considerarem como uma espécie de “subliteratura”, isto é, por representar uma linguagem “menor”, “empobrecida” e, assim sendo, não conter os elementos estéticos e as informações consideradas eruditas e imanescentes a uma obra literária, (...) de acesso fácil à população de modo geral e, assim, consideradas como forma inferior de leitura, pois seu público tende a ser considerado, de forma equivocada, como rude, acrítico, ingênuo e, portanto, distintos daqueles pertencentes à “alta cultura”. (VASCO;PINHEIRO, 2015, p.2)

Assim, faz-se necessária a leitura crítica e analítica destas novas formas de literatura em que mensagem tem impactado leitores e aberto a discussão de novos temas e personagens cuja representação até então encontra-se circundada pelos padrões sociais heteronormativos e falocêntricos, como é o caso da narrativa *Azul é a Cor Mais quente*, de Julie Maroh.

4.1 Às garotas que gostam de sorrir

Azul é a Cor mais quente foi criada como uma tirinha para concorrer a um festival de quadrinhos com o tema “ter quinze anos”. Ao vencer o festival, em 2004, Julie Maroh começou a trabalhar o enredo, tratar os desenhos posteriormente aquarelados e, após 5 anos, conciliando a produção de roteiro e desenho da novela gráfica à sua graduação em Artes Aplicadas, publicou o livro pela editora Glénat (MAROH, 2014). Em 2011, a obra foi premiada no Festival Internacional de Quadrinhos de Angoulême, na França e, em 2012 foi adaptada para o cinema pelo diretor Abdellatif Kechiche, estreando no Brasil no fim de 2013.

A novela gráfica de Julie Maroh, para além das semelhanças biográficas das personagens e dos cenários geográfico e político contemporâneos à autora, traz em sua narrativa traços ideológicos da autora feminista, ativista na luta pelos direitos homossexuais e

queer. Estes dados autobiográficos e ideológicos podem ser vistos em seu blog⁸⁶, plataforma em que Maroh desenvolve críticas feministas sobre assuntos do universo artístico em geral, expõe seu processo de produção de desenhos, se posiciona em relação às respectivas críticas (do livro e do filme), além de divulgar seus outros livros cuja temática mantém diálogo com *Azul é a cor mais quente*. (MAROH, 2010, p.2)

O conteúdo do blog atua como espécie de paratexto da narrativa, mencionado na dedicatória do livro e em diálogo direto com os posicionamentos de Maroh. Nele fica evidente a preocupação com alcance do público⁸⁷ da obra e a delimitação do período de premiação e de divulgação da novela gráfica, para deixar a obra falar por si mesma:

Estou de volta do festival de Blois com pedaços de sorriso e ... um prêmio para *Azul é a cor mais quente*: o prêmio do Conselho Regional por seu alcance cívico. Ufa! (...) Quero dizer que é um fim muito bonito para esta novela gráfica. Claro que continuará seu caminho alegre, sem mim, mas me sinto tranqüilizada, como se um objetivo fosse atingido: toquei meus parentes, editores, livreiros, público e profissão. (MAROH, 2010)

Eu tinha chegado em Angoulême dizendo que certamente seria o último festival de que participo com *Azul*, que seria uma bela conclusão para esta aventura. E agora que este prêmio foi concedido a ele, eu mesma virei uma página pessoal muito pesada. Este prêmio é bonito porque o álbum agora pode fazer barulho sem que eu fale (...). *Azul...* são 5 anos da minha vida e 10 meses de promoção. (...) *Azul* está no passado, eu não quero/não posso falar sobre isso, agora sou a pessoa menos indicada para defendê-lo, está fora de mim. (...) Obrigado pela equipe Glénat, a todos aqueles que apoiaram *Azul* e todos os eleitores para o Prêmio. Foi uma bela história⁸⁸. (IDEM, 2010)

A preocupação da autora acerca de como o trabalho artístico de representação das afetividades lésbicas chegaria ao público geral, bem como a independência da obra depois de publicada, fica evidenciada nos trechos acima, publicados no blog em posts do ano de 2010. Na sequência encontra-se também o posicionamento de Julie Maroh diante da adaptação da narrativa para o cinema, sobretudo após os holofotes da premiação com a Palma de Ouro. No

⁸⁶ <http://www.juliemaroh.com/>. Acesso em 23 jan 2018.

⁸⁷ Me voilà de retour du très bon festival de Blois avec des bouts de sourire et... un prix pour le Bleu est une couleur chaude: le prix Conseil Régional pour sa portée citoyenne. Pfiou! J'ai envie de dire que c'est une très belle fin pour ce roman graphique. Bien sûr il continuera son bonhomme de chemin, sans moi, mais je me sens rassérénée, comme si un but était atteint: j'ai touché mes proches, les éditeurs, les libraires, le public, et la profession (MAROH, 2010) [Ambos excertos são traduções minhas].

⁸⁸ J'avais posé les pieds à Angoulême en me disant que ce serait certainement le dernier festival auquel je participerais avec Le Bleu, que ce serait une belle conclusion à cette aventure. Et maintenant que ce prix vient de lui être attribué, j'ai moi-même tourné pour de bon une très lourde page personnelle. Ce prix est magnifique car l'album peut désormais faire du bruit sans que j'ai à prendre la parole (...). Le Bleu c'est 5 ans de ma vie et 10 mois de promo. Le Bleu est totalement derrière moi, je ne veux/peux plus en parler, je suis maintenant la moins bonne personne pour le défendre, il est hors de moi. Merci à toute l'équipe Glénat, tous ceux et celles qui ont soutenu Le Bleu et tous les votants pour le prix du Public. Ce fut une bien belle histoire (MAROH, 2010).

texto publicado em 27 de maio de 2013 e editado em 06 de junho do mesmo ano, a autora contesta boatos criados pela mídia a respeito da “trivialização da homossexualidade”.

Neste post Maroh intensifica o discurso de responsabilidade em face da representação das denominadas “minorias”, mesmo ao fazer uma narrativa próxima à autobiografia, sua intenção primeira era fazer uma história sobre “a perda do Grande Amor. Eu tinha perdido o meu no ano anterior. Quando penso em voltar para a última parte da *La Vie d'Adèle*⁸⁹ encontro o gosto amargo da ferida” (MAROH, 2010)⁹⁰. Não obstante Maroh se coloca no texto também como espectadora, feminista e lésbica, enunciando claramente seu local de fala a partir de sua vivência homossexual.

Assim, o blog, outro dado que foge à norma do gênero literário, atua como espécie de hiperlink que favorece o diálogo entre autor, leitor e obra na discussão da representação das protagonistas lésbicas frente a um cenário em que a heteronormatividade não é delimitada apenas por uma sociedade patriarcal, mas também na reprodução de certos problemas no interior dos relacionamentos lésbicos. Ainda que o post mencionado acima analise a produção cinematográfica e seus desdobramentos, Maroh escreve contrapondo suas intenções autorais às diferenças do filme, o que fornece ao leitor mais uma chave de leitura para a história triste de amor que é dedicada “às garotas que gostam de sorrir” (MAROH, 2013, p.5).

4.2 Uma adolescência colorida de Azul

Publicado no Brasil em 2013, *Azul é a Cor Mais Quente* foi lançada simultaneamente à adaptação cinematográfica. O enredo sobre o amor entre duas mulheres foi rapidamente associado às polêmicas cenas eróticas do filme, reacendendo a problemática da representação lésbica nas artes como fetiche masculino. Periódicos de grande circulação nacional optaram por analisar apenas o filme, e sob um recorte sexualizado, criando uma imagem distorcida da narrativa e acrescentando pouco ao debate da representação homoafetiva nas artes⁹¹. Não obstante, a novela gráfica possui dois potenciais fatores que podem ter corroborado para o silêncio seletivo da crítica: o gênero novela gráfica ser menos reconhecido do que o cinema e

⁸⁹ A adaptação para o cinema francês chama-se *La Vie d'Adèle*, as versões em inglês e português conservaram a tradução de *Le bleu est une couleur chaude*, intitulando-se da mesma forma que o livro.

⁹⁰ On a parlé de la perte du Grand Amour. J'avais perdu le mien l'année précédente. Lorsque je repense à la dernière partie de *La vie d'Adèle*, j'y retrouve tout le goût salé de la plaie (MAROH, 2010).

⁹¹ Optando por resumir o filme às cenas de sexo consideradas longas e demasiadamente realistas, boa parte da imprensa nacional apostou no recorte raso em detrimento às temáticas da representação homoerótica do filme. Exemplo disso é a matéria *Entre aplausos e ataques, 'Azul é a Cor Mais Quente' estreia no Brasil*, de Patrícia Villalba, para a Revista Veja. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/entre-aplausos-e-ataques-azul-e-a-cor-mais-quente-estreia-no-brasil/>. Acesso em 01 jan 2018.

outras formas tradicionais de literatura e o seu enredo tratar de amor entre lésbicas, o que em uma sociedade heteronormativa é o bastante para associar o enredo a um conteúdo erótico.

É possível que parte do público tenha visto inicialmente o filme e só então, procurado a novela gráfica, devido, inclusive, ao apelo midiático de um em detrimento do outro. Fato é que, diferentemente do apontado pela crítica fílmica, no livro o lirismo da história de amor se sobrepõe ao erotismo, além de tentar ressignificar modelos heteronormativos de narrativas ao problematizar questões familiares e políticas da vivência lésbica contemporânea, ao passo que o filme atende a uma demanda de mercado e a um nicho do cinema francês: o erotismo.

O diário de Clémentine é o fio que entrelaça toda a narrativa, ele une os planos temporais presente e passado. No início da narrativa, Emma se dirige à casa de Clémentine para realizar seu último desejo: a leitura de suas memórias. É por meio do diário que a protagonista narra, desde os quinze anos, a descoberta do amor e do desejo por Emma. A leitura do diário funciona como um recurso diegético que direciona as ações de Emma e, a partir da leitura de Emma, o leitor de *Azul é a cor mais quente* é conduzido por uma sobreposição de cenas narrativas: no presente, Emma acessa as memórias de sua ex-companheira, que, trazidas pelo diário, conduzem o desenvolvimento do enredo culminando circularmente no presente, rompendo, portanto, a linearidade tradicional.

(MAROH, 2013, p.8)

A narração prossegue simultaneamente ao acesso de Emma ao diário, até então, sob os cuidados da mãe de Clémentine. É neste ponto que a cor azul surge como potente chave de análise da narrativa:

(MAROH, 2013, p.9)

A evocação de diversas tonalidades de azul no texto permite múltiplas perspectivas de leitura. Partindo do paradoxo entre o calor evocado pelo título e uma cor reconhecidamente fria⁹², percebe-se a rasura que a autora pretende realizar por meio do símbolo. Na narrativa, todos os eventos importantes: o diário, presente de aniversário de 15 anos, a camiseta do garoto da escola, os cabelos e os olhos e as sensações de desejo pela então desconhecida vista na rua, são destacados nas imagens através dos tons de azul.

(MAROH, 2013, p.10-15)

(MAROH, 2013, p.15)

⁹² Ao separar “cores quentes e frias no círculo cromático definimos os azuis e verdes enquanto frias e os laranjas e vermelhos como quentes. Nossas referências neste caso são as sensações experimentadas na nossa vivência com a natureza. A similaridade com o mundo natural onde água e ar são relacionados com o esfriamento e o fogo e o sol com o aquecimento, são conceitos universais. (...)” Sensações relacionadas à temperatura e à distância também podem variar, aparentando as cores frias como mais distantes e as quentes, mais próximas (LOTUFO, 2010, s.n.).

(MAROH, 2013, p.19-20)

O destaque da cor, portanto, tem interpretações diversas. Partindo da ligação entre o azul (*bleu* na cultura francesa, *blue* em culturas anglófonas) com a melancolia, essa lembrança seria “aquecida” pelas reminiscências evocadas pelo diário, e, além disso, num primeiro plano, seu uso poderia estar relacionado à divisão heteronormativa das cores por gênero, sendo azul, na maioria das culturas ocidentais, uma cor ligada à masculinidade. Ao narrar a relação entre duas mulheres com símbolos importantes destacados em tons de azul, Maroh subverte a tradicional associação do azul ao masculino, colocando-a no diário, na pintura dos cabelos, nas roupas; signos culturalmente ligados à “feminilidade”. Assim, a autora, através de símbolos sutis, mas muito fortes na narrativa, começa a subverter a tradição, aplicando a cor aos símbolos femininos, mas também em destaque na camiseta de Thomas.

Atribuir gêneros sexuais às cores serve para manter a separação heteronormativa visível o suficiente, de modo que estabeleça uma matriz de inteligibilidade binária. Isso determina socialmente, desde o nascimento, a que gênero e a que papel sexual o indivíduo deve obedecer. A partir da subversão deste signo, Maroh rasura a questão de temperatura da teoria cromática e os padrões sociais que gendram cores e dividem binariamente as pessoas. A leitura deste tom presente nos momentos importantes de Clémentine não se resume a estes dois pontos: sendo Maroh uma ativista da luta pelos direitos homossexuais, cabe também a análise do azul em relação ao símbolo internacional do movimento gay. Na bandeira criada em 1978 por Gilbert Baker para a *San Francisco Gay and Lesbian Parade*, as cores, na forma de um arco-íris representam aspectos diferentes da vida homossexual:

rosa, para o sexo; vermelho, para o fogo; laranja, para a cura; amarelo, para o Sol; verde, para a natureza; azul turquesa, para a arte; azul índigo, para a harmonia; violeta, para o espírito. (...) Reconhecido pelo International Congress of Flag Makers, o arco-íris voltaria às oito cores originais em 2003; já então representava os homossexuais praticamente no mundo todo. (TEIXEIRA, 2010, p.72)

(MAROH, 2013, p.134)

Assim, dada a ligação da personagem Emma com as Artes (estudante do quarto ano de Belas Artes, no início da narrativa) e sua ligação com os movimentos em prol dos direitos homossexuais, a importância do azul pode ser lida também por esta ótica. Não obstante, a importância do azul na cultura popular francesa, relacionado às cores tradicionais de Paris e à Queda da Bastilha, quando o branco representava o clero, o vermelho a nobreza e o azul, a burguesia. Além disso, na Revolução Francesa a cor foi usada em associação aos três elementos do lema revolucionário, sendo o azul o símbolo da liberdade (GUERREIRO, 2002, p.201). Assim, utilizar uma cor tradicional para a cultura francesa num romance lésbico perpassado por questões da política conservadora em ascensão na França⁹³ significa também posicionar-se em resistência e luta por visibilidade, uma vez que é flagrante o alijamento da participação das mulheres na maioria dos projetos de nação. Assim o foi nos processos colonizatórios do hemisfério sul e nos países europeus, como a França de Olympe de Gouge, que atribuiu às mulheres “a vocação no matrimônio e a felicidade individual [que] só poderia ser alcançada mediante a firme separação entre as esferas masculina e feminina” (HOLLANDA, 1994 p.103), distanciando assim a vivência feminina das decisões políticas da nação. Além de todos estes símbolos e da importância deles no enredo, é importante destacar que o azul vai, ao longo da narrativa e do amadurecimento da relação entre as duas, desaparecendo dos cabelos de Emma, ao passo que a felicidade conjugal entre ambas também fenece.

E, ainda em relação à cor, note-se o recurso de Maroh em relação aos tempos narrados. Nas páginas da adolescência de Clém predominam tons em preto, branco e sépia, em uma

⁹³ A novela se passa entre o fim da década de 1990 e a segunda década do século XXI, período em que uma política conservadora impactou a luta por direitos homossexuais na França (BARROS, 2011, s.p.).

alusão às lembranças evocadas na leitura do diário. No duro amadurecimento de Clèm, posterior à sua expulsão pela família predominam os tons ocres e lilases sombreados e taciturnos, bem como o verde hospitalar, utilizado em seus últimos momentos em vida. Assim, na novela gráfica verifica-se a noção da passagem temporal também por meio das tonalidades empregadas. Tal hibridismo textual e imagético das novelas gráficas exigem uma leitura hábil, ou ainda,

os quadrinhos possuem a capacidade de produzir significados por meio da organização temporal e espacial de elementos que a mente é capaz de estabelecer, ou seja, a leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e esforço intelectual que faz com que o leitor exercite suas competências de interpretação visuais e verbais. As regências da arte (por exemplo, perspectiva simetria, pincelada) e as regências da literatura (por exemplo, gramática, enredo, sintaxe) superpõem-se mutualmente. A leitura da revista de quadrinhos é um ato de percepção estética e de esforço intelectual. (EISNER, 2010, p.71)

Dessa forma, as cores, além dos múltiplos significados evocados desde o título, também formam, junto ao texto, a noção temporal da narrativa, fornecendo ao leitor a percepção imagética de passagem de tempo de acordo com os cenários, os tons predominantes, além, é claro, dos desenhos e escritos do livro.

4.3 O amor que despertamos continua a seguir o seu caminho

Os recursos visuais e narrativos conduzem o enredo pelo sutil caminho de descoberta adolescente do amor. Além disso, *Azul é a cor mais quente*, ao narrar o envolvimento entre lésbicas, fala sobre o percurso de vivência no mundo heteronormativo em que o amor torna-se, mais que um símbolo de resistência, um ato político revolucionário.

O período narrado revela o amadurecimento do relacionamento e dos respectivos caminhos pessoais, profissionais e políticos de ambas. No espaço diegético de *Azul é a cor mais quente* os escritos do diário de Clémentine são recebidos por Emma como verdade que complementa o entendimento dos fatos vividos, até então ponderados apenas por sua ótica particular.

Os primeiros relatos falam da volta às aulas de Clémentine em série equivalente ao primeiro ano do ensino médio brasileiro. Para a protagonista, começam a surgir “amizades muito mais fortes e ternas” (MAROH, 2013, p.11), o que conduz à partilha de sentimentos e confissões entre amigas. As primeiras pressões heteronormativas incomodam a jovem que sente-se pouco à vontade com as insistências das amigas em flertes e encontros amorosos. O interesse por garotos parte mais desta pressão, do que de Clèm, como se vê neste excerto:

(MAROH, 2013, p.14)

A pressão social que costuma pesar sobre as personagens lésbicas retorna nos relatos de Clèm. A demanda de relacionar-se criada pelas amigas é intrinsecamente heteronormativa e está ligada à “ideologia do romance heterossexual, irradiada na jovem desde a sua mais tenra infância por meio dos contos de fada, da televisão, do cinema, da propaganda, das canções populares e da pompa dos casamentos” (RICH, 2010, p.33). Dessa forma, o espaço para se entender lésbica numa sociedade heteronormativa é pequeno e permeado de juízos de valor baseados no senso comum, geralmente originados na educação familiar tradicionalista. Tais fatores dificultam o processo de entendimento interno, sobretudo na ausência de modelos positivos de representatividade, como a narrativa aponta. Porém, dificultar não significa impedir, e é nesta sequência, em que Clémentine vai ao centro da cidade encontrar Thomas, que se vê tomada pela visão de Emma, entre pedestres, atravessando a rua, abraçada à Sabine.

O impacto ao ver Emma excede a análise rasa do amor à primeira vista. Além do encantamento e da retribuição de olhares, se descortina para a jovem a possibilidade de outros modelos relacionais nos quais ela poderia sentir-se plena. Ainda que ela esteja em vias de relacionar-se com Thomas, Clémentine começa a observar outras perspectivas de relacionamento, já que personagem masculino já não representa um obstáculo à vivência lésbica, como visto nas obras de Lispector e Rios. É provável que as lutas feministas e pelo reconhecimento da lesbianidade tenham impactado socialmente na transformação deste paradigma. Se nas representações literárias anteriores o elemento masculino precisou ser um corpo eliminado, combatido pelo discurso e pela enunciação reiterada da lesbianidade, nesta representação mais contemporânea há leveza e sensibilidade no personagem, que não exerce domínio sobre Clémentine. Ainda que socialmente os preceitos heteronormativos persistam, na intimidade dos dois há uma equidade, mesmo diante do desencontro do desejo. O grupo de amigas, por exemplo, exerce um controle heteronormativo maior, talvez por reflexo do controle social exercido sobre os corpos femininos e em idade reprodutiva (FOUCAULT, 2014, p.33).

Culturalmente estabelecido e institucionalizado, esse controle muitas vezes é reproduzido entre as mulheres como manutenção da heteronormatividade. Isso faz com que o desejo lésbico que começa a surgir em Clémentine seja deslocado para a esfera do inconsciente, lugar em que Clémentine se abre aos desejos lésbicos:

(MAROH, 2013, p.20-1)

A sensualidade erótica é “o fato mais violentamente apagado da experiência feminina” (RICH, 2010, p.40), portanto, para Clèm, uma adolescente francesa do fim do século XX, o amálgama da eclosão de um desejo considerado diverso, no sonho, por uma desconhecida e ainda por meio da masturbação, a coloca em conflito com a heteronormatividade esperada. A norma social a impele a testar a heterossexualidade, como tentativa desesperada de caber nos padrões estipulados. É este sentimento que a direciona para a relação sexual com Thomas.

A experiência frustrada de tentar viver uma verdade de outrem, confunde Clèm e Thomas, sugerindo assim que o peso compulsório da heterossexualidade afeta tanto os sujeitos homossexuais, como aqueles a seu redor. Não obstante, a cultura falocêntrica pode converter a subjetividade lésbica em veículo interno de opressão. Para Briones (2013, p.43), Wittig (1992, p.31) e Rubin (1993, p.32) o desejo homossexual só é visto como exceção por conta de discursos que o circunscrevem como “anormal” ou tabu, tornando-se assim, mais que o desejo de uma pessoa por outra, uma resistência à norma”. Porém, até que se chegue à autoaceitação, como no caso de Clèm, as personagens lésbicas costumam reagir negativamente aos impulsos, dando vazão a preconceitos internalizados durante sua formação pessoal.

Se a representação do personagem masculino como obstáculo a ser transposto parece algo resolvido (Thomas sofre mais pela rejeição, do que pela orientação sexual tácita de Clèm), a relação de Clémentine consigo se mostra conflituosa. Ela enuncia em seu diário que:

(MAROH, 2013, p.27)

É importante considerar a superposição temporal e de vozes do livro. Nesta sequência de quadros as partes em preto e branco mostram Clémentine escrevendo seu diário. Essa escrita é colocada como metanarrativa até o quadro final, cujo texto está em contiguidade aos dois anteriores, mas o que se vê no último quadro é Emma, anos depois, a ler o diário da amada. Esta transição temporal também evoca a mudança de costumes sociais. Os primeiros quadros, datados de 1.º de maio de 1995, estão há 15 anos da leitura de Emma, agora adulta, pode afirmar sobre a vivência homossexual: “Essa vida não serve para todos, meu bem” (IDEM, p.27).

A segurança de Emma em face das dúvidas de Clémentine evidencia uma autoaceitação maior do que no passado narrado no diário, porém, esta autoaceitação da lesbianidade tem como contraponto o convívio com a família de Clémentine, que, na novela representa os preconceitos que as personagens lésbicas sofrem nas relações. Se Thomas pode representar homens de uma nova geração, que já não simbolizam a masculinidade que pesa sobre o homem e as demais personagens, Daniel, o sogro de Emma, ainda carrega o ranço de uma sociedade conservadora que atribui aos homossexuais desvios de caráter e toda sorte de má conduta.

(MAROH, 2013, p.29)

Ainda que hoje haja, ainda, tendências editoriais que evitem narrar situações ruins como a dos quadros acima (até pela grande incidência de aspectos negativos em obras com personagens lésbicas do passado), em *Azul é a cor mais quente* nota-se uma abordagem diversa desta questão. A representação das personagens em âmbito familiar já não é centrada no conflito, mas na formação do indivíduo: a família de Emma se mostra mais compreensiva em relação à homossexualidade, já a de Clémentine, bastante conservadora, demonstra seus preconceitos intensificando a dificuldade da protagonista em aceitar-se.

Outra dimensão pouco explorada nas protagonistas lésbicas e que emerge na obra de Maroh é a preocupação política. Na sequência da leitura do diário, Emma lê os relatos do final de 1995; neles Clèm afirma se sentir “viva de novo, tanto como “pessoa” quanto como “cidadã” (MAROH, 2013, p.31). A passeata descrita na narrativa se refere à uma das maiores greves francesas daquele ano⁹⁴. Participar deste movimento provoca em Clémentine o sentimento de pertença social, de luta por direitos, até então desconhecido, tal amadurecimento social acompanha o processo gradual de aceitação da lesbianidade da personagem.

Logo após os relatos políticos de participação na marcha, Clémentine volta a ter sonhos eróticos com a desconhecida de cabelos azuis. O amadurecimento, pelo convívio político e social diverso abre em Clémentine esperanças de encontrar, quem sabe, outra garota que se sinta como ela. Essa esperança torna-se expectativa após ser beijada por uma colega; forjando em si mesma a possibilidade da partilha de afeto. Essa expectativa é desmantelada já no dia seguinte, pela recusa da colega em dar continuidade aos carinhos do dia anterior. O sentimento de humilhação diante da recusa faz a autoaceitação de Clémentine regredir.

A vergonha apenas arrefece diante do espaço de compreensão da amizade. Ao sair da escola aos prantos, após a decepção amorosa, Clémentine encontra Valentin, seu melhor amigo, que a acompanha e a ajuda no processo de autoaceitação da sua homoafetividade. Este outro personagem masculino é essencial na trama e representa uma nova juventude masculina, não mais símbolo de uma cultura a ser destruída. É por meio de Valentin que Clèm repensa seus preconceitos. A aliança entre as homoafetividades é importante para as personagens e demonstra a relevância da amizade na construção do indivíduo e sua autoaceitação.

⁹⁴ As greves de 1995 se deram contra um projeto de cortes no repasse de verbas para universidades e nos direitos relacionados à Saúde e a Securidade Social, como aumento de tempo de contribuição para aposentaria, por exemplo. A greve contra o Plano Juppé foi a maior desde os protestos de maio de 1968 e agregou diversos movimentos sociais em suas marchas (LAMOUREUX, 1997, p.240).

(MAROH, 2013, p.41)

Descobrir que Valentin teve uma experiência homoafetiva e ainda, rever seus conceitos sobre amor e amizade, transformam a perspectiva enrijecida de Clém sobre as relações. Ou ainda, de acordo Ortega, a amizade, neste contexto representa

(...) uma alternativa à despolitização, ao esvaziamento do espaço público, característico da sociedade contemporânea. Nesse contexto, a amizade pode constituir uma forma de re-traçar e re-inventar o político. Ante uma sociedade que limita e prescreve as formas de relacionamento, a amizade seria a experimentação de novas formas de sociabilidade. (2000, p.13)

É por meio desta sociabilidade nova e leve que Clém é conduzida por Valentin de volta às preocupações típicas de sua idade: “parei de escrever para me concentrar nas aulas, no simulado do vestibular, nos meus amigos, nas baladas e nas descobertas” (MAROH, 2013, p.45), até que Clém recebe um novo desafio: o amigo a convida para uma “balada gay”. Ir a um bairro voltado ao público homossexual representa um espaço de liberdade, mas também o estranhamento em face do desconhecido. Ao adentrar neste espaço gay, Clém se sente protegida e ciceroneada por Valentin, porém ainda perdida num segmento majoritariamente masculino. O contato com a vivência de lésbicas se dará ao perder-se do amigo e encontrar um bar lésbico.

Em *O Corpo*, de Clarice Lispector, primeira obra analisada do *corpus*, a lesbianidade é algo que sequer é dito, as protagonistas são mulheres mais velhas, pertencentes a um tempo em que a vivência feminina em bares e boates era pouco comum. Na obra de Rios, surgem eventuais experiências de sociabilidade lésbica, mas a protagonista, ainda não frequenta espaços abertamente homossexuais, então considerados marginalizados. Em *Azul é a cor mais quente*, cuja narrativa se passa cerca de vinte anos depois ao espaço narrado em *O Corpo*, a sociabilidade parece mais acessível, embora ainda predomine uma divisão lésbica binária, ou

seja, caminha-se do ato inefável ao corpo político, perceptível no espaço social e discursivo. E é neste contexto que Emma e Clémentine se (re)conhecem:

(MAROH, 2013, p.52)

O improvável encontro com a desconhecida de cabelos azuis vista no centro da cidade retoma a questão da lésbica curiosa. Já não se trata do preconceito em relação às bissexuais, discutido em *Eu sou uma Lésbica*, mas sim, do medo relacionado às descobertas sexuais e afetivas *versus* levandade, a que tantas personagens lésbicas vivenciam nas narrativas⁹⁵. Este flerte inicial é entrecortado pela namorada de Emma, que surge como enciumada antagonista. Sabine é companheira de Emma afetiva profissionalmente e representa uma mulher mais velha, mais livre e que, posteriormente enredará Clémentine numa trama de ciúmes. Porém, mesmo com a intervenção de Sabine, após reencontrar Emma, Clémentine sente “luz correndo” em suas veias. Este encontro abre a narrativa para os conflitos externos da representação lésbica.

Ao reencontrar Emma na saída da escola, Clémentine percebe a dificuldade de vivenciar uma performance livre dos padrões sociais impostos. Reconhecer e seguir em direção à Emma, apesar dos comentários discriminatórios de seus colegas, representa o embate entre o senso comum e uma nova forma de existir no mundo, seja pela performatividade (simbolizada pelos traços adróginos do desenho e pelo cabelo azul) ou pela orientação sexual (suposta pelos colegas). Se Emma, pela cor dos cabelos, simboliza a liberdade frente ao conservadorismo, os colegas de Clémentine configuram o ideário do senso comum a respeito das lésbicas. Isso faz com que o reencontro seja marcado pela vergonha e pelo medo.

⁹⁵ No texto *Fábula lésbica: quando a vaca foi para o brejo*, El-Jaick retoma de forma cômica este recorrente tema entre protagonistas lésbicas (EL-JAICK, 2003, p.136).

Em *A Epistemologia do armário*, Sedgwick afirma que “se ela não se disfarça, a lésbica enfrenta discriminação quando procura aluguel ou, então, perseguição e violência nas ruas” (2017, p.19). Ou seja, expor-se, ato político deliberado ou não, acarreta violências simbólicas e não-simbólicas de rechaço às vivências femininas que transgridem as leis falocêntricas. Lembrando que, para Bourdieu, o simbólico não se opõe ao real. Essa violência simbólica não significa violência imaginada, pois, mesmo ocorrendo subjetivamente, ela interfere no real de maneira objetiva. Nessa relação, as marcas de poder são apagadas e força-se uma naturalização social dos processos de dominação (BOURDIEU, 2014, p.55). Não se trata aqui, obviamente, do elogio ao disfarce, tampouco de ignorar mudanças contextuais entre os trabalhos de Maroh e de Rich, mas, sim, de demonstrar quanto, no espaço diegético de Emma e Clèm, a performance daquela é uma resistência ante um cenário lesbofóbico e conservador, algo que para quem está se descobrindo lésbica causa impacto e medo.

Tais conflitos, contudo, não desbotam o encontro das duas, que passam a tarde juntas apesar de Sabine, da turma de Clèm e dos compromissos de ambas. Neste encontro as duas se conhecem melhor e Emma fala sobre sua ligação com as Artes, retomando a personagem lésbica intelectualizada, assim como Clèm fala sobre sua vida de Ensino Médio, retomando a jovem na condição de aprendiz das artes eróticas lésbicas. Nesta narrativa, como em tantas no universo heterossexual, há o pungente impeditivo do relacionamento vivido por Emma, embora neste o triângulo se forme exclusivamente por mulheres.

(MAROH, 2013, p.61)

A narrativa de Julie Maroh alterna cenas de lirismo entre Emma e Clèmentine, com a homofobia sofrida por elas. Uma destas transições se dá no dia seguinte ao encontro das duas. Ao voltar à escola após ter saído acompanhada pela garota de cabelos azuis, uma turba de colegas exige explicações. Esta é uma experiência difícil para Clèm, não bastasse o conflito público nessa importante esfera de convívio social, ainda há o sentimento de violação de um segredo, uma vez que os comentários são embasados pela ida ao bar gay com Valentin:

(MAROH, 2013, p.63)

A infâmia, os insultos e a exclusão do grupo revivem os problemas de autoaceitação de Clèm. Imersa em conflitos, a personagem vocifera não ser lésbica. Considerando a carga negativa em torno das jovens que, ainda hoje, se autoproclamam assim, é provável que não se trate aqui do regresso à mentalidade das personagens cassandrianas, mas da confusão de quem não deseja para si o estigma social. O efeito de antinatureza que o termo “lésbica” adquire neste contexto de imaturidade e conservadorismo, toma proporções que se estendem à vida adulta posterior. Talvez ainda não esteja em *Azul é a cor mais quente* a personagem que se enuncie lésbica “como rechaço do poder econômico, ideológico e político”, idealizada por Monique Wittig (BRIONES, 2013, p.58). Ou seja, tanto Clèm, quanto Emma ainda não representam o ideal de lésbica como ser político em face da sociedade conservadora. Elas ainda, em maior ou menor grau, são produtos de uma cultura que dificulta o fortalecimento e a emancipação emocional e política das lésbicas:

(MAROH, 2013, p.69)

O conflito em torno da lesbianidade faz com que Clémentine atire sobre Emma uma série de preconceitos forjados culturalmente. Enunciar o respeito aos homossexuais pela resposta de Emma demonstra o trabalho de quebra de estereótipo por meio da novela gráfica.

Criar uma personagem no limiar entre o senso comum e o desejo homossexual, como Clémentine, faz com que, por meio de Emma, seu contraponto, a autora promova a discussão do tema, atingindo tanto o público conhecedor da questão, quanto aquele que se identifica com esta primeira fase de Clèm. Esta estratégia narrativa, encontrada anteriormente em *Eu sou uma lésbica*, é mais profundamente trabalhada em *Azul é a cor mais quente*.

Mesmo que depois da tentativa de diálogo, Clémentine não queria ouvir os argumentos de Emma. Dias depois a protagonista é instada por Valentin a, ao menos considerar uma participação na Parada do Orgulho Gay; este chamamento conduz Clèm a repensar este movimento como uma luta pelos direitos individuais de pessoas que, como ela, não querem ser estigmatizadas. Para além da confusão entre o desejo e a heteronormatividade, a personagem percebe a existência de uma luta de resistência travada consciente ou inconscientemente pelo sujeito homossexual, como uma revalidação do lema feminista da Segunda Vaga “o pessoal é político”⁹⁶. O convite de Valentin é recusado, mas instiga Clémentine a acompanhar a cobertura televisiva da Parada. No noticiário ela reconhece Sabine Decoq, companheira de Emma, e uma das organizadoras da manifestação. Em posse desta informação, ela pesquisa o endereço de Sabine e consegue reencontrar Emma para se desculpar pelo diálogo tempestuoso. Este reencontro sensibiliza Clémentine e a faz ouvir Emma:

⁹⁶ “O pessoal é político” foi um lema dos movimentos feministas da década de 1970 que questionava a dicotomia estabelecida pelos papéis de gênero através da oposição entre público/privado, racional/irracional, masculino/feminino, entre outros (MACEDO; AMARAL, 2005, p.159-60).

(MAROH, 2013, p.78)

O espaço de acolhimento da lésbica na família, já na adolescência, conforme dito por Emma, demonstra que apesar de conflitos iniciais, estas personagens encontram menos barreiras a transpor do que, por exemplo, na obra de Cassandra Rios. A compreensão familiar que Emma recebe é importante em seu percurso pessoal e denota uma das maiores diferenças entre as personagens analisadas até aqui. Com isso, parte dos traumas que algumas protagonistas trazem por tentar enquadrar-se em padrões que não lhes cabem é eliminado, além de garantir, dentro da narrativa, uma vivência social saudável e não marginalizada. A compreensão recebida por Emma em oposição ao ambiente familiar hostil da casa de Clèm cria dois núcleos distintos de análise das personagens lésbicas: enquanto Clémentine é crivada de valores heteronormativos, patriarcais e conservadores que causam conflitos em sua descoberta de si como lésbica, para Emma a acolhida dos pais é um fator de equilíbrio na vivência de sua lesbianidade. Este confronto de perspectivas permeará toda a narrativa.

Os conflitos internos de Clémentine em relação à sua homossexualidade são postos em movimento em um gradual processo de amadurecimento a partir dos frequentes diálogos com Emma. Ao passo que os preconceitos de Clèm diminuem, o desejo entre as duas cresce e com isso a necessidade de estarem juntas. O tênue vínculo inicial da relação de ambas não dá à Emma a segurança para somar seu desejo aos afetos de amizade e companheirismo. Elas permanecem, neste ponto da narrativa, nesta fronteira entre amizade e desejo. Este lusco-fusco afetivo poderia configurar um *continuum lésbico*, ou seja,

um conjunto – ao longo da vida de cada mulher e através da história – de experiências de identificação da mulher, não simplesmente o fato de que uma mulher tivesse alguma vez tido ou conscientemente tivesse desejado uma experiência sexual genital com outra mulher. Se nós ampliamos isso a fim de abarcar muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior mais rica, um vínculo contra a tirania masculina, (...) A existência lésbica inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. (...)

uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência. (...) a existência lésbica tem sido vivida (diferentemente, digamos, da existência judaica e católica) sem acesso a qualquer conhecimento de tradição, continuidade e esteio social. A destruição de registros, memória e cartas documentando as realidades da existência lésbica deve ser tomada seriamente como um meio de manter a heterossexualidade compulsória para as mulheres, afinal o que tem sido colocado à parte de nosso conhecimento é a alegria, a sensualidade, a coragem e a comunidade. (RICH, 2010, p.34-6)

A vivência do *continuum lésbico* a partir dos encontros com Emma proporciona à protagonista a experimentação deste local de afeto e confiança, no entanto, não sem dor. Vivenciar a companhia, os primeiros abraços e aconchegos em espaço público, ainda que entre ambas o desejo esteja ainda latente, já evoca nos olhos de terceiros o fetiche, problema do qual as protagonistas lésbicas, aparentemente ainda não estão libertas:

(MAROH, 2013, p. 91)

O corpo das mulheres como propriedade masculina, conforme aponta Rich (2010, p.34), é percebido nesta cena como se o afeto entre as duas moças fosse convite para desconhecidos. A violência desta invasão da intimidade continua presente nas narrativas lésbicas, como forma de intimidação de um afeto que exclui o elemento masculino. Não bastassem os conflitos interiores ao relacionamento, estas personagens ainda precisam enfrentar a vigília constante dos fetichizados olhos heteronormativos.

O desejo latente entre as duas não demora a eclodir. Ao saírem do bar (e do alcance da visão masculina), Clémentine questiona Emma sobre o motivo de não irem à sua casa, uma vez que este espaço seria um território seguro de privacidade, porém Emma ainda namora Sabine e com ela divide o apartamento. Não bastasse esse elemento sobressalente à relação, Emma ainda tem dúvidas em relação aos sentimentos de Clém. Essa dúvida aparenta ser o resquício da ideia de “genuinidade lésbica”, isto é, Emma sabe de seu desejo, porém não há certeza, em meio a tantos conflitos, se as intenções de Clém são afeto ou curiosidade. Este ainda parece ser um entrave para as personagens lésbicas diante de uma sociedade

compulsoriamente heteronormativa. Emma parte da ideia de que, quando Clèm se apaixonar “...esse cara vai ser o mais sortudo do mundo” (MAROH, 2013, p.93). O impulso do desejo tende a ser refreado pela dúvida de servir como potência erótica ou esvaziado objeto. Para Lorde, esta dúvida é gerada pela desvirtuação do erotismo, sobretudo nas (e entre as) mulheres, pois,

Quando desviamos o olhar da importância do erótico no desenvolvimento e sustentação de nosso poder, ou quando desviamos o olhar de nós mesmas ao satisfazer nossas necessidades eróticas em acordo com outras, nós usamos umas às outras como objetos de satisfação ao invés de compartilharmos nosso gozo no satisfazer, ao invés de fazer conexão com nossas similaridades e nossas diferenças. (...) essa carga erótica não é facilmente compartilhada por mulheres que continuam a operar sob uma tradição exclusivamente masculina europeia-americana. Eu sei que ela não estava disponível pra mim quando eu tentava adaptar minha consciência a esse modo de vida e sensação. Somente agora, eu acho mais e mais mulheres-identificadas-com-mulheres bravas o bastante para arriscar compartilhar a carga elétrica do erótico sem ter que desviar os olhos, e sem distorcer a natureza enormemente poderosa e criativa dessa troca. Reconhecer o poder do erótico em nossas vidas pode nos dar a energia para alcançar mudança genuína dentro de nosso mundo, ao invés de meramente acomodação a uma mudança de personagens no mesmo teatro tedioso. Pois não só nós tocamos nossa fonte mais profundamente criativa, mas fazemos aquilo que é fêmeo e autoafirmativo em face a uma sociedade racista, patriarcal e antierótica. (LORDE, 1997, p.281-2 Tradução minha)

Somente quando Clémentine de fato se apropria de seu desejo por Emma é que as duas dão vazão à enunciação dos sentimentos nutridos durante os meses que separam a primeira visão da moça de cabelos azuis até este dia:

(MAROH, 2013, p.96-7)

O encontro sexual entre Clémentine e Emma acontece envolto na enunciação de juras de amor e da aceitação de Clém quanto à sua vivência lésbica. Diferentemente da protagonista de Cassandra Rios, a virgindade aqui não representa um dilema maior ou equivalente à vivência amorosa. Esta é a primeira das sequências eróticas do livro, descrita com intensidade e delicadeza pelo desenho de Julie Maroh. Ainda que o objeto da análise seja a novela gráfica, cabe citar a polêmica gerada pela exploração visual do sexo lésbico no livro e principalmente, no filme. Para a autora:

falamos muito disso devido ao viés do diretor. Considero que Kechiche e eu temos um tratamento estético oposto, talvez, complementar. (...) Sua maneira de filmar essas cenas é, na minha opinião, diretamente relacionada à outra, onde vários personagens discutem o mito do orgasmo feminino, que seria místico (...) Como espectadora feminista e lésbica, não posso seguir a direção de Kechiche nesses tópicos. (MAROH, 2010)

Enquanto a exploração da intensidade sexual em Maroh está a serviço da potência do sentimento, o filme explora o sexo entre lésbicas de um modo passível de fetichização, muito embora, essa representação (fílmica ou literária) caminhe sempre entre estes dois pólos. Se de um lado, numa narrativa lésbica a evocação do sexo intenso pode inserir novamente essas personagens no campo do fetiche masculino, mantê-lo numa redoma de sigilo, mistério, delicadeza ou inexistência alimenta a ideia do sexo real falocêntrico como única forma plena de sexo. A discussão contemporânea do erotismo entre lésbicas, em termos teóricos também gira em torno destes dois pólos: a delizadeza e o possível apagamento ou a intensidade e a fetichização heteronormativa. Ou, tecendo um paralelo teórico entre Adrienne Rich e Monique Wittig:

Se a lésbica de Wittig assalta o *pensamento heterossexual*, o feminino marcado na identificação entre mulheres de Rich, quebra a instituição da heterossexualidade compulsória. O *continuum lésbico* rasura a paixão do encontro sexual entre mulheres. Essa importante dimensão é enfraquecida. Em sua obra *El cuerpo lesbiano*, escrita em 1973, Wittig põe em palavras, de um modo não usual, o poder arrebatador do encontro lésbico. (...) Distanciando-se conscientemente da visão romântica de amor, se afastando da concepção do lesbianismo como amizade assexual entre mulheres, Wittig dá vida textual à comoção da carne na relação lésbica, à violência da paixão lésbica habitualmente ignorada, ocultada⁹⁷. (BRIONES, 2013, p.76 tradução minha)

⁹⁷ “Si la lesbiana de Wittig asalta el pensamiento heterosexual, el femenino marcado en la identificación entre mujeres de Rich, rompe la institución de la heterosexualidad obligatoria. El continuum lésbico rasura la pasión del encuentro sexual entre mujeres. Esta importante dimensión se debilita. En su obra *El cuerpo lesbiano*, escrita en 1973, Wittig pone en palabras, de un modo no usual, el poder arrebatador del encuentro lésbico. (...) Distanciándose conscientemente de la visión romántica de amor, alejándose de la concepción del lesbianismo como amistad assexual entre mujeres, Wittig da vida textual a la conmoción de la carnosa relación lésbica, a la violencia de la pasión lesbiana habitualmente ignorada, ocultada” (BRIONES, 2013, p.76).

Desse modo, a representação do erotismo entre lésbicas ainda caminha contemporaneamente entre uma e outra posição, sem jamais passar incólume, como acontece a um sem número de cenas eróticas heterossexuais ao longo da história da literatura. O sexo lésbico, por rasurar as instâncias de dominação masculina, heterossexualidade compulsória, negação da reprodução e o tabu da homossexualidade, aparece, na maioria das vezes, como um estigma, ou, como afirma Erving Goffman, demandando sempre uma explicação, que a heterossexualidade prescinde (2014, p.111-2).

Aliás, muitas características comuns em enredos heterossexuais demandam um enfoque outro quando surgem em narrativas homossexuais ou lésbicas. Uma delas é o triângulo amoroso. Se para Clémentine finalmente seu sentimento alinhava-se ao desejo, para Emma a vivência com a jovem requer a tomada de outras decisões, como deixar Sabine e assumir responsabilidades da vida adulta que Clém ainda não partilha. Assim, o conflito entre o amor romântico e a vivência real - além da experiência lésbica e o impacto disso na vida prática - surge como obstáculo para o relacionamento das duas. Não seria apenas deixar Sabine, mas mudar-se de endereço, arriscar o prestígio acadêmico, profissional e no movimento gay, além de enfrentar a família tradicional de Clém, que até então, sequer sabia da lesbianidade da jovem.

(MAROH, 2013, p.103)

O peso de “sair do armário”, enunciar-se lésbica, tão jovem e em situação de dependência financeira retoma as questões exploradas por Woolf, em *Um teto todo seu*, sobre

a independência necessária para a vivência autônoma de uma mulher (1991, p.8,47). Este impeditivo etário e econômico dificultou por muito tempo o surgimento de personagens homossexuais adolescentes com verossimilhança e fora da trama de sofrimento e morte. *Azul...*, entre as narrativas contemporâneas, abre espaço para que esta vivência, ainda que tocada por esta perspectiva, não esteja focada centralmente neste ponto.

Assim, o que se segue às cogitações de “assumir-se” é uma festa surpresa organizada por Valentin em comemoração aos 16 anos de Clèm. Durante a festa ela recebe um telefonema de Emma, retomando o contato após a briga e o silêncio de meses. Além das felicitações pelo aniversário, Emma convida Clèm para jantar. Na ocasião, inicialmente ambas “trocam farpas” enciumadas pela festa organizada por Valentin e pela continuidade do relacionamento de Emma e Sabine. A inconstância atribuída à homossexualidade reverbera nos discursos de insegurança de uma em relação à outra. Enquanto Clèm sente-se mal no papel de amante, Emma assevera:

(MAROH, 2013, p.107)

A reincidência da insegurança evidencia que, para de fato viver uma experiência homoafetiva, tais personagens ponderam o impacto em várias esferas de sua vida, estruturalmente controladas pela heteronormatividade: convívio com a família e amigos, trabalho, moradia, vida acadêmica e engajamento político, entre outros. Na vida de Emma, por exemplo, o impacto desta decisão implica na vivência anteriormente estabelecida com Sabine:

(MAROH, 2013, p.115)

Sabine é uma mulher mais experiente, engajada em lutas homossexuais, porém a reivindicação de direitos e liberdade, provavelmente acompanhada de embasamento teórico não a impede de repetir padrões reconhecidamente heterossexuais. Diminuir Clémentine, na condição de sua rival, à entretenimento sexual de Emma, bem como reconhecer a dupla moral de infidelidades, tendo tido outros casos e negando a possibilidade de Emma vivenciar também outros relacionamentos, demonstra o abismo entre a teoria e a prática amorosa de Sabine. Ademais, reinsere a protagonista no círculo de desconfiança quanto ao relacionamento com Emma. Nesta perspectiva, Sabine toma para si uma postura binária, que legitima a um dos parceiros (em geral, aquele mais experiente e autônomo financeiramente) usufruir de liberdades e privar o outro delas, estabelecendo uma hierarquia que, via de regra, é utilizada em pares heterossexuais pelo elemento masculino. Concomitantemente, Emma, ao sair do relacionamento com Sabine, pensa sobre seu futuro profissional:

(MAROH, 2013, p.117)

As demandas profissionais do meio artístico de Emma são pouco tangíveis para Clémentine, que adolescentemente parece esperar um “derramamento” romântico da amada.

Esta expectativa é quebrada, não há uma cena⁹⁸ por parte de Emma que demarque a transição entre o antigo e o novo relacionamento, ocasionando outro desentendimento entre as duas.

A insegurança despertada em Clèm pela ex-namorada de Emma, pano de fundo desta nova briga, reacende uma questão que, se não estava no conto *O Corpo*, devido ao contexto de apagamento social das lésbicas, em *Eu sou uma lésbica* começa a ser enunciado, e, em narrativas contemporâneas com protagonistas lésbicas como *Azul...* tende a ser recorrente: a convivência dentro de um círculo relativamente restrito em que, dada a circulação em ambientes comuns (bares, boates e outros espaços de encontro entre lésbicas) torna usual o estabelecimento de parcerias afetivas e sexuais com mulheres que já estiveram relacionadas anteriormente (ou estarão, num futuro próximo) com pessoas de seu convívio íntimo como namoradas, amigas, entre outras, ou seja, o popular “rebuceteio”⁹⁹.

A insegurança nas relações entre personagens lésbicas pode ser compreendida como um fenômeno mais social que pessoal, que ocorre devido à lesbianidade ser uma resistência à heteronormatividade. Em sociedades patriarcais e falocêtricas a tendência é que estas mulheres sofram pressões cotidianas para adequarem-se ao mundo heteronormativo. Desde o discurso familiar até forças da lei, que não garante direitos legais igualitários aos casais homo e heterossexuais, essas mulheres são coagidas pela cultura a manter comportamentos heterossexuais e acabam por temer que suas parceiras sucumbam a tais pressões e cedam ao falocentrismo. Assim, o “rebuceteio” seria um espaço relativo de segurança afetiva para o trânsito de relações lésbicas, uma vez que todas ali, em maior ou menor grau, se habituaram à resistência anti-heteronormatividade.

Esta resistência ainda está em formação em Clémentine, ao passo que em Sabine, parece muito estabelecida. Essa oposição aumenta a insegurança do casal principal da trama: Clèm teme por sua inexperiência em comparação à Sabine e Emma, pela instabilidade emocional da jovem parceira que pode não resistir às pressões sociais. Não obstante, Emma se mostra por suas condutas emocionais, mais equilibrada em relação aos seus sentimentos, não precisando ocupar no namoro este ou aquele papel relacionado à performance. Já Clémentine, em contraponto à ex-namorada de Emma, ainda se desvencilha de uma cultura em que as

⁹⁸ Entenda-se aqui a cena, como em Barthes, um recurso, não necessariamente interrompível, utilizado na comção do ser amado, ou ainda como provocação para um conflito ou rompimento (BARTHES, 1999, p.38).

⁹⁹ O termo “rebuceteio”, comum à oralidade lésbica, tem registro em *Balada para Meninas Perdidas*, de Vange Leonel: “a força dos ventos revoltos faz com que as meninas sejam jogadas de volta para perto, bem perto, umas das outras (...) as meninas perdidas ficam sempre bem próximas, como planetas em órbitas concêntricas (...) o famoso rebuceteio, a sapatofera (LEONEL, 2003, p.13), ou seja, trata-se de recorrentes reencontros entre mulheres que já participaram, em graus diferenciados de intimidade, da vida afetiva umas das outras.

Dois anos passados desde o início da narrativa e após sucessivos desentendimentos, Clèm e Emma se reencontram. Emma se mostra mais resiliente na reconciliação e as duas, agora juntas, enfrentarão a família conservadora de Clèm. Este jantar em casa retoma entre as duas a necessidade de contar sobre a relação para seus pais. Neste ponto fica evidente as diferenças familiares:

(MAROH, 2013, p.125)

A aceitação da família de Emma em oposição à de Clémentine é o estopim que detona uma mudança drástica em suas vidas. Clèm tem 17 anos, quando seus pais, ao descobrirem que Emma não era uma amiga, mas sim, namorada da filha, expulsam-na de casa. As cenas deste conflito trazem poucos recursos textuais e muita expressividade facial e nos movimentos:

(MAROH, 2013, p.131)

A transição da adolescência para uma vida adulta é abrupta para Clèm. Ser acolhida na casa dos pais de Emma, até então desconhecidos, forçar a estreiteza dos vínculos, como morar juntas, em uma relação até então instável, bem como, conciliar trabalho, estudos e vida afetiva aos 17 anos torna-se uma experiência que causa cicatrizes profundas. Para Clèm essa “foi uma realidade bem diferente dos meus sonhos de menina” (MAROH, 2013, p.132). Se a família já não representava um impeditivo para a relação outras questões se abrem. Entre Clèm e Emma se acirram questões políticas sobre engajar-se ou não como homossexuais publicamente:

(MAROH, 2013, p.133-4)

Clémentine não possui formação política, espírito combativo ou mesmo a tranquilidade interna para se manifestar publicamente como lésbica. As demandas da vida pública requerem uma força que Clémentine não parece possuir para suportar os estigmas sociais. Os traumas provocados pelo alijamento familiar, pela não aceitação de sua condição homossexual e pelos entraves que este engajamento provocaria em sua relação como professora primária se unem ao desgaste de uma relação cujo desabrochar inexistiu. O desejo de Clèm por Emma parece esvair-se à medida que os tons de azul saem de seus cabelos. É como se aqueles ideais de juventude, liberdade e ruptura já não mais fizessem sentido.

Estes fatores somados durante os anos que passaram juntas são colocados na narrativa como relação causal da infidelidade de Clèm. Ao descobrir-se traída, Emma expulsa

Clémentine de casa, tal qual sua família anos antes. Esta ruptura representa um desgaste profundo na protagonista. As pressões heteronormativas que sempre a rodearam, causaram o fim de uma relação que, embora desgastada pelo embate “público/privado” representava o vínculo mais forte vivido pela personagem. A insistência do jovem colega de trabalho em continuar o caso dos dois intensifica a dor de Clémentine, que recorre a Valentin em busca de abrigo e compreensão. Com isso, a preocupação do amigo aumenta diante do estado de saúde da jovem, que atormentada pela culpa da traição, pela pressão heteronormativa e por questões internas mal resolvidas, se degrada rapidamente, tendo como única preocupação reatar a relação com Emma. Valentin desiste de aconselhar a procura de um médico, pois aparentemente a única salvação para a amiga debilitada é resolver, ainda que parcialmente, sua culpa com a ex-companheira. É, então, pelo intermédio de Valentin que acontece uma nova reconciliação. O reencontro é uma surpresa para Clèm e um susto para Emma, que vê a antiga companheira definhada pela tristeza:

(MAROH, 2013, p.143-4)

A sequência da narrativa, que se encaminha para o final, é o reencontro de Emma e Clémentine, ou ainda, de uma mulher mais madura e racional, diante de uma jovem que conserva desejos de conciliar seu amor por uma mulher e a satisfação de demandas heteronormativas sempre em conflito com sua lesbianidade. Complementar a felicidade do reencontro com uma criança, como surge na imaginação de Clèm, pode sim, ser apenas o desejo de formar uma família com a mulher amada, mas quanto deste desejo não reflete uma necessidade de, por meio da reprodução, tornar-se menos estigmatizada socialmente? Este pensamento esmaece ao enlaçar-se novamente com Emma:

(MAROH, 2013, p.146)

O abrupto mal-estar de Clèm é utilizado para problematizar uma questão lésbica pouco vista em literatura: a lesbofobia institucionalizada no contexto hospitalar. Ao conduzir Clémentine ao socorro médico, as informações sobre seu estado de saúde são negadas à companheira, submetendo Emma a um reencontro ainda mais doloroso com a mãe de Clémentine em circunstâncias emocionais especialmente complicadas, uma vez que a narrativa não deixa claro se houve reaproximação entre elas após Clèm ser expulsa de casa.

É no hospital, durante seus últimos dias, que Clèm termina de escrever o diário. A narração se abre em um texto de despedida para Emma, como um desejo de força e vida. Semelhante à ciência da catástrofe barthesiana, “sem resto, sem troco: me projetei no outro com tal força que, quando ele me falta, não posso me retomar, me recuperar, estou perdido para sempre” (BARTHES, 1999, p.34-5), ou seja, Clèm, ao projetar-se toda no relacionamento com Emma, é destruída pelos conflitos heteronormativos que conduzem ao rompimento:

(MAROH, 2015, p.155-6)

Assim, o final do diário marca também para Emma, mais que a realização do último desejo de Clémentine, o acesso a uma verdade circularmente completa. Para Foucault (2014, p.20-2), a confissão em diário pode ser relacionada à necessidade não apenas de dizer a verdade, mas também de penetrar na verdade alheia, de escrutinar os fatos vividos em busca de uma verdade que seja completa. Para Emma, tocar a completude da história só foi possível após a morte de Clèm, uma vez que a dinamicidade da existência de ambas a todo momento modificaria as perspectivas dos fatos, alterando o que se entende por verdade. Além disso, apenas no momento da despedida final é que Clémentine reconhece o peso dos preconceitos heteronormativos sobre seu relacionamento. Esse reconhecimento não vem atrelado à dor ou à culpa, mas como uma mensagem de valorização da vida e da coragem do enfrentamento, para que o fim chegue “sem remorsos ou arrependimentos”. Assim, a narrativa se encerra com o reconhecimento do potencial negativo das normas sociais que restringem os afetos entre mulheres e com considerações a respeito da inconstância do amor, que, permeado pelas questões sociais, culturais e heteronormativas, dispõe de pouco espaço para o desenvolvimento pleno do amor como ascese individual.

4.4 A representação do corpo de amor ou A enunciação da lésbica mais azul

Azul é a cor mais quente foi recebido por uma crítica mais voltada aos aspectos eróticos das cenas cinematográficas do que ao enredo da novela gráfica e seus possíveis desdobramentos. Traduzido em mais de 10 idiomas, o livro, assim como o filme¹⁰¹, sofreu

¹⁰¹ As críticas voltadas ao conteúdo sexual entre lésbicas silenciaram outras perspectivas abordadas tanto no filme como na novela gráfica, conforme se pode ler em: <http://escrevalolaescreva.>

rechaço em vários países, sobretudo no Irã, de forte tradição islâmica. Esta censura ocorreu em relação à versão da novela gráfica para o idioma persa, feita pela poeta Sepideh Jodeyri e publicada em Paris. A poeta e tradutora iraniana é ligada a movimentos em prol de direitos civis de mulheres e homossexuais, e, por ter traduzido a obra de Maroh, teve toda a sua obra anterior banida do Irã. De acordo com a matéria publicada pelo jornal El País,

“A mídia conservadora recriminava o novo ministro da Cultura por ter permitido a publicação da obra, (...) o serviço de inteligência interveio de imediato e cancelou o evento; o diretor do museu foi despedido; o Ministério da Cultura questionou meu editor, e suspendeu a licença do meu livro”. A partir de agora, *And Etc.* não poderá ser distribuído, e ninguém mais vai se atrever a publicar outros títulos da autora. “Até a mídia reformista do Irã retirou as entrevistas que havia realizado sobre meu novo livro de poemas, e o mesmo ocorreu com as críticas literárias sobre o meu trabalho. Parece que tanto minha caneta quanto meu nome foram proibidos na minha terra”, lamenta. Ironicamente, a represália contra Jodeyri pune a tradução de uma história em quadrinhos que nem sequer foi distribuída no Irã. A versão persa de *Azul é a Cor Mais Quente* foi publicada em Paris. (CONSTENLA, 2015)

A censura à novela gráfica por movimentos conservadores (restrição da distribuição do filme em Blu-Ray, alta limitação etária nos cinemas, protestos de religiosos conservadores contrários à obra) retomam a problemática do incômodo frente à sexualidade das mulheres, principalmente, quando estas prescindem da participação masculina. Esta é uma das características dos enredos com protagonistas lésbicas que une, de certo modo, as três obras analisadas no *corpus* deste trabalho. Contudo, este não é o único fio que as enlaça: ao analisá-las em conjunto há uma espécie de eixo ao redor do qual *O Corpo* e *Azul é a cor mais quente* orbitam; este eixo formado por *Eu sou uma lésbica* atua como elo entre a representação da lesbianidade em três momentos distintos na literatura, estabelecendo conexões no nível representacional das personagens, do desencadeamento do enredo e na perspectiva das obras em relação ao cânone literário e ao público consumidor.

Iniciando por *O Corpo*, de Clarice Lispector, que, num recorte cronológico, pode representar lésbicas nascidas na primeira metade do século XX, espera-se um público restrito, não apenas devido aos costumes sociais, mas também à censura que, em conluio com parte da crítica, foi responsável pelo apagamento desta obra clariceana, até hoje menos prestigiada que as demais. Não obstante, há o assombro de parte dos leitores clariceanos ao vê-la escrever literatura erótica, considerada por muitos nicho de menor prestígio canônico, sobretudo quando escrita por mulheres. Como se não bastassem estas transgressões, Lispector traz para

seu conto o erotismo entre lésbicas, que rompem, em um só golpe, a heteronormatividade compulsória, o falocentrismo e os papéis de gênero voltados à reprodução.

A personagem lésbica, esta mulher que, de dentro das páginas literárias tem a possibilidade de negar uma estrutura social feita para atender aos desejos masculinos, já causou uma série de censuras e apagamentos de obras, escritores e, sobretudo, escritoras, na história da literatura. Conforme visto no primeiro capítulo, trazer essas personagens em enredos literários demanda de quem escreve soluções que ludibriem o conservadorismo de cada contexto cultural e social, uma vez que, em determinados momentos a simples aparição de uma personagem lésbica na trama pode render ao livro a classificação de pornográfico, e, com isso, proibido.

Na Literatura de Língua Portuguesa, desde o *Cancioneiro Geral de Garcia e Rezende* (MOTT, 1987, p.66), essas personagens emergem e muitas vezes são ocultadas como forma de obliterá-las do conhecimento público, assim como as índias descritas por Gandavo, que raramente são referenciadas em ambientes escolares. Um exemplo de resistência diante do apagamento são os escritos de Safo, reconstituídos graças a um trabalho em face à censura ao longo de séculos.

As estratégias para que essas personagens cheguem ao conhecimento do público variam desde a eufemização de títulos, como em *Le Fleurs du Mal*, de Baudelaire, que originalmente se chamaria *Les lesbiennes*, pseudônimos e até edições clandestinas, como muitos livros de Cassandra Rios publicados às escondidas. Outro recurso usado por muito tempo foi a dissolução destas personagens nos enredos, delineando-as de forma ambígua, ou em espaços secundários na trama, como forma de não chamar atenção da moral conservadora da época.

Ambíguas ou deliberadamente lésbicas, essas personagens, salvo a exceção das escritas por Safo, sobreviveram, mais ou menos ocultas nas obras de escritores respeitados por um cânone falocêntrico, porém, nem sempre as escritoras gozaram da mesma sorte que seus pares masculinos. Virgínia Woolf apontou as diferenças de condições de escrita entre homens e mulheres, desde o espaço imediato de criação, que requer intimidade e silêncio, luxo que poucas mulheres puderam dispor ao longo da história da Literatura, até o prestígio e a aceitação entre os pares, num cânone cujas normas são estabelecidas por e para os homens. Assim, quando escritoras resolvem amalgamar não apenas a ousadia de escrever, mas de escrever sobre sexualidade e, entre mulheres, prescindindo da participação masculina, as condições de escrita, de venda e principalmente de recepção da crítica tendem a não ser das mais favoráveis.

Quando uma mulher escreve sobre sexualidade, de forma livre dos ditames impostos pela sociedade que a circunda, a tendência é de que se confunda a criadora com a criatura. Confusão essa, geralmente fomentada mais pela crítica que pelos leitores. Portanto, considere-se a crítica contemporânea à Lispector e Rios, imersa num rígido controle de Estado: chocar-se-iam militares, críticos e leitores conservadores, muito mais com o amor e o sexo entre mulheres de que com a opressão social que priva pessoas de se verem representadas positivamente em livros e outros bens culturais.

Ao assumir o risco de representar personagens lésbicas, escritoras como Lispector, Rios, e de certa forma a contemporânea, Julie Maroh - posto que tanto há a se fazer por uma representação que fuja aos estereótipos -, tomam para si a mesma postura encontrada em *Novas Cartas Portuguesas*: “virá quem agrida e de todos os lados surgirão gumes e farpas e nas nossas costas cairão nomes como pedras; mas putas ou lésbicas, tanto se nos faz que nos nomeiem, desde que se lute e não se perca.” (BARRENO, HORTA, COSTA, 2010, p.272). Ou seja, assumir uma luta pela liberdade de escrita e de representação da diversidade em signos positivos, por mais arriscada em termos de projeto literário que fosse.

Deste modo, Lispector parte do rótulo de escritora hermética para romper em temática e linguagem com o cânone, trazendo personagens maduras que se descobrem lésbicas; Cassandra Rios, num jogo especular, resiste à censura com enredos cada vez mais provocadores, não apenas de sensações eróticas, mas de questionamento do papel das lésbicas na sociedade e Maroh arrisca, em seu primeiro livro, utilizar um suporte por tanto tempo dado como masculino e secundário, em face da literatura tradicional, para trazer uma história de amor representativa de toda complexidade da vivência afetiva entre lésbicas.

Estas três obras representam, portanto, um panorama temporal da representação das protagonistas lésbicas. Começando por Carmem e Beatriz, que, pressionadas pela heteronormatividade compulsória ao se descobrirem lésbicas são intimidadas a eliminar os traços de uma cultura falocêntrica para viver seu amor num contexto de dependência financeira, pressão social e pouca autonomia feminina. Essa impossibilidade causa o banimento do espaço em que viveram até então, como mulheres de um bígamo, para um local em que, desconhecidas, não choquem a sociedade com seu amor “que não ousa dizer o nome”.

Na sequência temporal, representando as personagens lésbicas do fim dos anos de 1970 -1980, influenciadas pela Segunda Onda do feminismo, encontra-se Flávia, protagonista de *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, que se descobre homossexual cedo e assim se enuncia, trazendo mais questões como a patologização e a segregação social. Contudo, Flávia

ainda se mostra enredada no discurso de promiscuidade homossexual *versus* o ideal de amor romântico, tal oposição dá margem à separação de tipos: se Carmem e Beatriz, de *O Corpo*, estão em equidade no relacionamento, em uma lesbianidade tão íntima que os conflitos giram em torno da possibilidade da vivência entre as duas, Flávia encontra-se num pequeno círculo social de lésbicas que demanda papéis sociais que findam por hierarquizar as lésbicas em categorias binárias, como uma espécie de reprodução da vivência heterossexual. As performances começam a ser evocadas pela distinção entre lésbicas “genuínas”, bissexuais e “curiosas”. Tais performances, via de regra, alinhavam a orientação sexual, a performance estética e afetiva às práticas sexuais, separando assim “machonas” e “femininas” em pares opositivos e binários relacionados ao estilo de vida e aos comportamentos afetivos e sexuais, muitas vezes reprodutores de lógicas machistas. Não obstante, o combate à heteronormatividade se mostra um pouco mais leve na obra: se Lispector simboliza a morte do patriarcado recorrendo ao incontornável mariticídio, em *Rios* o embate se dá majoritariamente por formas transgressivas de discurso e de sexualidade, como o enfrentamento de Fábio ou a conquista de Desirée, embora Flávia recorra ao homicídio, esta não seria a única saída para sua vivência afetiva, mas sim consequência de seu ciúme. Se as protagonistas de *Lispector* matam como “possibilidade única de viver seu amor”, simbolizando a necessária destruição de um sistema falocêntrico para a emergência da afetividade lésbica, em *Rios*, a protagonista mata para viver um amor, mas este amor é socialmente impossível devido à idade que Flávia tem neste momento da trama. Assim, esse assassinato reafirma a necessária morte falogocêntrica, mas evidencia a existência de outros fatores sociais proibitivos da relação, não sendo a lesbianidade o motivo preponderante de separação destas mulheres.

Portanto, ao comparar o contexto social das personagens de *Lispector* ao das personagens cassandrianas, nota-se a repercussão nacional de eventos como a Revolução Sexual, Maio de 68 e das diversas manifestações pelos direitos homossexuais como Stonewall Inn. Se em *O Corpo* não se imagina o futuro do amor entre Carmem e Beatriz, em *Eu sou uma lésbica*, o final igualmente aberto conduz os leitores por um caminho mais esperançoso, dada a trama centrada na afirmação da vivência lésbica como modo tão legítimo de vivenciar erotismo e afetividade como qualquer outro, não como fase ou recurso último após experiências heterossexuais frustradas.

Os conflitos vivenciados pelas personagens das obras anteriores se mostram parcialmente resolvidos no enredo de *Azul é a cor mais quente*, apesar dos traços do conservadorismo e da heteronormatividade que se mostram incrustados nas culturas

ocidentais influenciando comportamentos e reverberando nos problemas enfrentados pelas personagens em sua vivência afetiva e erótica. Clémentine já não precisa recorrer a eliminações drásticas do masculino como em *O Corpo* e *Eu sou uma Lésbica*, além de contar com a amizade de Valentin, também homossexual, para enfrentar o hostil ambiente escolar. No entanto, é dentro de si e com sua família que a pressão heteronormativa se fará presente, desencadeando conflitos com sua futura companheira e em relação à sua vivência política no mundo.

Emma por sua vez retoma conflitos do círculo social de lésbicas, como a insegurança da relação face às pressões heteronormativas socialmente impostas. Se relacionar com Clémentine (diferentemente de Carmem e Beatriz, já maduras, ou Flávia e sua suposta “genuinidade”) é apostar nos sentimentos, por si só instáveis e acreditar num desejo forte o bastante que suporte a pressão diária da heteronormatividade, os rompimentos de vínculos por sua orientação sexual, além do amadurecimento que transforma continuamente os seres e as vivências. Se a experiência familiar de Emma é positiva, pautada no acolhimento e na compreensão, Clèm, ao ser descoberta pelos pais, é expulsa de casa.

Esta oposição das famílias é importante no conjunto da análise, pois a afetividade lésbica na primeira obra do *corpus* é restrita à vivência imediata de Carmem e Beatriz, não mostrando relações familiares ou com amigos, uma vez que naquela época tal união dificilmente seria aceita (vide a forma encontrada de se desvencilhar do proibitivo elemento masculino). Já na segunda obra a lesbianidade de Flávia tem impacto em seu círculo de amigas, mas os conflitos continuam relacionados à esfera sexual, sem envolver a família, e, em *Azul é a cor mais quente*, ao representar a vivência lésbica contemporânea, ambas nascidas no fim do século XX e se relacionando, em maior medida, na primeira década dos anos 2000, as possibilidades de visibilidade e representatividade positivas de lésbicas são maiores. Logo, para estas personagens “sair do armário” é algo menos complexo e talvez até um imperativo. Essa possibilidade engloba vários aspectos da vida de Emma e Clèm, a vivência de sua homoafetividade é permeada e permeia todas as suas relações: familiares, políticas, profissionais, escolares, de amizade, entre outras.

Nesta perspectiva, a autora mostra o impacto da não-aceitação familiar na construção de Clémentine, cuja sexualidade não é plenamente vivida devido aos traumas causados pela homofobia. Entretanto, o foco do enredo não é este conflito, traço recorrente em diversas obras e combatido por tendências editoriais com objetivo de mudar tal perfil; este problema é um, entre muitos, vividos pelo casal. Tanto Emma quanto Clèm (e as personagens das obras anteriores) são mostradas em suas complexidades, em momentos felizes e tristes, como

quaisquer personagens literárias. Até Sabine, antagonista na trama, é explorada não apenas como rival de Clémentine, mas como alguém mais experiente, engajada na luta pelos direitos dos homossexuais. Sabine inicia Emma artística e politicamente e, apesar disso, exerce uma postura aparentemente abusiva no relacionamento com sua companheira.

Dentre as personagens analisadas, Clém talvez demonstre mais problemas na aceitação da sua lesbianidade. A intimidade de Carmem e Beatriz, pouco exposta num contexto em que a homossexualidade sequer era falada, de certa forma, encoraja suas vivências. No caso de Flávia, nota-se a intenção autoral de enfatizar a lesbianidade como modo de afirmação dessa existência diante de uma sociedade conservadora e heteronormativa, e, mais de duas décadas depois, Maroh mostra que a lesbianidade como uma força mais conhecida socialmente, com movimentos políticos em prol de direitos igualitários. Esta exposição das personagens lésbicas, natural a qualquer vivência humana, traz consigo embates familiares, na escola, no trabalho, enfim, nos diversos círculos sociais frequentados por estas mulheres, nota-se com isso uma mudança na perspectiva da visibilidade lésbica. Se Carmem e Beatriz foram impelidas ao exílio, Flávia consegue circular com alguma desenvoltura, mesmo num contexto de repressão e Clém e Emma já podem, de mãos dadas, participar de reivindicações políticas, por exemplo.

A importância desta representação se dá inclusive pela verossimilhança das personagens ao longo das obras analisadas. Cada autora, ao seu modo, dentro de seu projeto literário, buscou criar personagens que fogem aos estereótipos das lésbicas até então recorrentes na literatura. Por muito tempo comemorou-se a imagem de uma lésbica nos enredos - mesmo que esta fosse caricaturada, marginalizada ou que ao final, desaparecesse, por morte ou invalidação de seu relacionamento, com uma das duas recorrendo à heterossexualidade -, porém, atualmente, se pode e se exige mais. Não basta a emergência lésbica na literatura: se espera a possibilidade de uma vivência saudável, integrada à sociedade e complexa como qualquer outra personagem, tal complexidade muitas vezes é trabalhada nos romances (heterossexuais ou homossexuais) pela vivência amorosa. Assim, o ponto culminante deste trabalho é a vivência afetiva da lesbianidade. Esta é uma das perspectivas que mais demonstram a progressão na representação das personagens lésbicas, estabelecendo um paralelo entre a ficção e a realidade social.

A afetividade lésbica, por tanto tempo restrita ao fetiche nas representações literárias, consegue hoje surgir neste limiar que desmonta a crença suavizada e assexuada de lésbicas como mais amigas que amantes, sem necessariamente recair em excessos patológicos e/ou fetichizados. Assim, o amor entre estas mulheres, que superou as barreiras de uma cultura que

sequer o enunciava, como em *O Corpo*, percebeu as doçuras e agruras da liberdade sexual em um ambiente repressor com Flávia, de *Eu sou uma Lésbica* e atinge seu ápice em *Azul é a cor mais quente*, na descoberta do amor e da sexualidade, com todas as expectativas adolescentes e os problemas sociais que um casal, de modo geral, experimenta.

É fundamental pensar que além das personagens e do enredo as três narrativas utilizam suportes de amplo alcance de público: Clarice Lispector publica *A Via Crucis do Corpo* após alcançar, por meio das crônicas de jornal, um público leitor mais diverso. Cassandra Rios, com recordes nacionais de vendas de livros, apesar da censura (e talvez por causa dela também), foi símbolo de best-seller até alcançar, com *Eu sou uma lésbica*, públicos ainda mais diversos, por meio da *Revista Status*, e Julie Maroh, lançando mão de um gênero de grande alcance de público, subverte as tradicionais histórias em quadrinhos, para dar vazão a um enredo de amor entre protagonistas lésbicas. Este alcance foi alavancado pela adaptação cinematográfica que, na versão brasileira homônima à novela gráfica¹⁰², foi simultaneamente lançada no Brasil.

Tal alcance de público significa uma representatividade positiva maior, o que, por sua vez, atinge mais leitoras, identificadas com as personagens ou não, e provoca um deslocamento de pensamento em leitores que, no caso de Lispector, acessam o texto pelo sucesso da escritora, no caso de Cassandra, buscam textos eróticos e se deparam com problematizações sociais sobre as lésbicas e em Maroh, que se pese a diferença de contexto internacional não tão distante pela globalização, encontram na novela gráfica a representatividade de um grupo social ainda pouco visibilizado. Assim, estas representações além de diversificarem a literatura, abrindo o leque de gêneros narrativos e sexuais, demandam novas perspectivas do cânone e do público.

A representação das afetividades lésbicas em face de uma sociedade heteronormativa é importante para a literatura e para o público, como mensagem política de alto alcance de um debate que muitas vezes se restringe aos meios universitários. A imagem positiva das personagens lésbicas é capaz de modificar socialmente percepções e preconceitos. A visibilidade muitas vezes rompe com a crença do homossexual como um outro da sociedade, promovendo assim, a quebra dos estereótipos e preconceitos em direção a uma sociedade mais justa, igualitária, e principalmente, um terreno mais fértil em que estas brutas flores queiram e floresçam, em liberdade e igualdade de direitos.

¹⁰² *O Corpo* possui também uma adaptação cinematográfica, realizada por José Antônio Garcia, porém as características analisadas no conto são dissolvidas pelo tom humorístico do filme (*O Corpo*, 1991).

CONSIDERAÇÕES FINAIS (OU O DESCANSO DOS CORPOS GOZANTES)

O percurso da escrita de um objeto tão próximo à vivência pode ser um arriscado exercício de análise a quem pesquisa, mas pode ser igualmente, um caminho de descobertas teóricas que embasam conflitos empíricos comuns a quem escreve e a quem circunda esta escrita. Percorridas tantas páginas em busca de representações positivas destes corpos marcados como mulheres e como lésbicas, a junção de estereótipos negativos e de preconceitos de gênero, é também símbolo de dupla resistência, de escrita e de corpo, pois há que se perceber que o apagamento de eras transborda um trabalho de Mestrado.

A seleção do *corpus* (e dos corpos) representados aqui se abre em possibilidades mil de análises de acordo com a perspectiva daquela que lê. Sim, é um trabalho sobre representação literária de personagens, em obras contemporâneas. Suas autoras, com maior ou menor reconhecimento canônico, compuseram seus objetos artísticos e é dentro dos limites estabelecidos pela academia que se trava o combate de análise e comparação entre escritoras e obras de espaços-tempos relativamente distantes. Mas não só.

Este trabalho veio falar de amor: ao evocar espectros que uma crítica falocêntrica teima em esquecer, há muito do desejo de trazer consigo, para as letras acadêmicas, a história de muitas mulheres apagadas em sua potência de amor e escrita. Para amar e escrever se usam as mãos, os lábios, a voz e o corpo, do texto. Ainda há muito por se fazer para que mulheres, lésbicas ou não, assim como todas as pessoas, se vejam representadas de forma respeitosa, verossimilhante, complexa e bonita.

No decorrer da pesquisa surgiram obras citadas no texto e que dialogam perfeitamente com o recorte, mas, “quem quer todas as notas...”, como diria o poetinha, “fica sempre sem nenhuma”. Assim, estas obras com protagonistas lésbicas e seus respectivos amores foram escolhidas e analisadas para que se demonstrasse este recorte temporal de representação em face de uma heteronormatividade que também sofre modificações com o tempo.

Para tanto foi imprescindível dispor de uma crítica literária de perspectiva feminista. Entre a profusão de possibilidades, teóricas como Elaine Showalter e outras, não apenas do campo literário, como Wittig, Butler e Foucault, foram amparos importante para ler com mais profundidade as obras que, pétala a pétala, vão se abrindo.

Bem verdade que ao despertar uma flor, por bruta que seja, nem sempre se tocam as pétalas todas, caindo algumas pelo caminho. As personagens analisadas, bem como as demais lésbicas da literatura, possuem outras perspectivas a serem trabalhadas mais profundamente, tanto em termos de suporte do texto, quanto de enredo e aceitação do cânone e do público,

além argúcias utilizadas pelas autoras para criar personagens que rompam com séculos de semi-invisibilidade, ou mesmo de visibilidade negativa.

Contudo, este trabalho se desabrocha em possibilidades futuras. As três obras: *O Corpo*, *Eu sou uma lésbica* e *Azul é a cor mais quente* representam um recorte de vivências afetivas em face à heteronormatividade que, se a um lado se coloca como obstáculo, por outro, é o terreno, mais ou menos permeável, por onde teimosamente esses afetos irrompem em desejo e novidade. É importante falar de amor em tempos sombrios. É necessário que se fortaleçam, pela literatura e outros veículos, mensagens de afetos positivos entre mulheres. Já durou tempo demais as crenças de rivalidade, disputa e desamor entre mulheres. É importante que se observe que o discurso amoroso pode ser tóxico quando calcado em valores apodrecidos pela história, mesmo entre vivências transgressoras, entre lésbicas, mas não só. É preciso repensar novas formas diárias de afeto. O novo precisa brotar, fortalecido pelo desejo, pela ética e pela consciência da necessidade de ascese individual que os relacionamentos implicam. Resistir é preciso, em corpo, letras, lábios, voz, papéis e margens.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, Alômia. Paraíba masculina: honra e virilidade na revolução de 1930. In: ANPUH –XXV Simpósio Nacional de História, 25, 2009, Fortaleza. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://anais.anpuh.org/wp-content/uploads/mp/pdf/ANPUH.S25.0681.pdf>. Acesso em 12 nov. 2017.
- ACSELRAD, Marcio; ALEXANDRE, Ilo Aguiar Reginaldo. A charge como agente transformador da realidade: uma análise de sentido do humor gráfico de Henfil no livro “Diretas Já!”. **Visualidades Revista do Programa de Mestrado em Cultura Visual**. Goiânia, v. 8, 2012. p. 231-249. Disponível em: <https://www.revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/18284/10922>. Acesso em: 12 nov. 2017.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: Fragmentos Filosóficos. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.
- ALMEIDA, Miguel de. Mistério e Fascínio nas noites de Cassandra Rios. **Folha de São Paulo**. São Paulo, p. 31-31. 24 nov. 1982. Disponível em: <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1982/11/24/21/4218509>>. Acesso em: 19 dez. 2017.
- AMADO, James. Gregório de Matos. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- ARANGO, Ariel C. **Os palavrões**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- ARÊAS, Vilma. **Clarice Lispector, com a ponta dos dedos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- AZENHA JÚNIOR, João. Goethe e a tradução: a construção da identidade na dinâmica da diferença. **Literatura e Sociedade**, São Paulo, v. 9, n. 1, p.44-59, 6 dez. 2006. Universidade de São Paulo Sistema Integrado de Bibliotecas - SIBiUSP. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/lis/article/view/19711>>. Acesso em: 25 dez. 2017.
- AZEVEDO, Aloísio. **O Cortiço**. Porto Alegre: L&PM Pocket, 2015.
- BARRENO, Maria Isabel; HORTA, Maria Teresa; COSTA, Maria Velho da. **Novas cartas portuguesas**. 9. ed. Alfragide: Publicações Dom Quixote, 2010.
- BARROS, Diana Luz Pessoa de. **A construção discursiva dos discursos intolerantes**. 2011. Disponível em: <[http://diversitas.fflch.usp.br/files/Texto Profa. Diana Luz Pessoa de Barros \(1\).pdf](http://diversitas.fflch.usp.br/files/Texto%20Profa.%20Diana%20Luz%20Pessoa%20de%20Barros%20(1).pdf)>. Acesso em: 01 jan. 2018.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1981.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita. **Estudos em literatura popular**. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.
- BEAUVOIR, Simone. **O Segundo Sexo**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2009.
- BELLINI, Ligia. **A coisa obscura**. Mulher, sodomia e Inquisição no Brasil Colonial. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BENSIMON, Carol. **Todos nós adorávamos caubóis**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.
- BHABHA, Homi. **O local da cultura**. 2. ed. Belo Horizonte: Ed.UFMG, 1998.
- BIBE-LUYTEN, Sonia M. (Org.). **História em Quadrinhos: Leitura crítica**. São Paulo: Paulinas, 1985.

BORELLI, Olga. **Clarice Lispector: esboço para um possível retrato**. São Paulo: Nova Fronteira, 1981.

BORGES, Ricardo. O Fetichismo na Lírica de Camões. In: Anais do V Seminário dos Alunos dos Programas de Pós-Graduação do Instituto de Letras, Estudos de Literatura, UFF, no 1, 2014. Rio de Janeiro. **Anais eletrônicos**. Disponível em www.anaisdosappil.uff.br/index.php/VSAPPIL-Lit/article/download/214/120. Acesso em 12 nov. 2017.

BOURDIEU, Pierre. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bestbolso, 2014.

BOSI, Alfredo. **História Concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 2006.

BRIONES, Beatriz Suárez (Ed.). **Las Lesbianas (No) Somos Mujeres**: En torno a Monique Wittig. Barcelona: Icaria, 2013.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. 8ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

CALDAS, Waldenyr. **Literatura da cultura de massa**. São Paulo: Musa, 2000.

CAMARGO, Débora C. F. **Fun Home**: Os efeitos de referencialidade na autobiografia de Alison Bechdel. 2013. 112 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Programa de Pós-graduação em Linguística, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

CAMPELLO, Myriam. **Como Esquecer**: anotações quase inglesas. São Paulo: Escrituras, 2003. 130 p.

CANDIDO, A. et al. **A Personagem de Ficção**. 10. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. 95 p.

CARNEIRO, Ailton José dos Santos. **A morte da clínica**: Movimento homossexual e luta pela despatologização da homossexualidade no Brasil (1978-1990). Disponível em: <http://www.snh2015.anpuh.org/resources/anais/39/1439866235_ARQUIVO_Artigo-Amorte-daclinica.pdf>. Acesso em: 01 set. 2017.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANTE, Alain. **Dicionário de símbolos**. 14. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

CIXOUS, Hélène. Extrema fidelidade. In: LISPECTOR, Clarice. **A hora da Estrela**. São Paulo: Rocco, 2017. p. 131-164.

CORREIA, Isabel Peixoto; SILVA, Sandra Raquel. Identidade, resistência e sobrevivência – do local ao global nos romances gráficos Maus e Persepolis. In: VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2010, Minho. **Anais Eletrônicos**. Universidade do Minho: VI Congresso Nacional Associação Portuguesa de Literatura Comparada, 2010. p. 1 - 16. Disponível em: http://ceh.ilch.uminho.pt/publicacoes/pub_i. Acesso em: 01 out 2017.

COSTA, Claudia de Lima; ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, mestiza consciousness, and feminism of difference. **Revista Estudos Feministas** 13.3 (2005): 691-703. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-026X2005000300014. Acesso em: 11 out 2017.

COSTA, Jussara Carneiro. Entre o feminino e o masculino, a recusa ao heterossexismo: aspectos do discurso sobre a diferença no feminismo lésbiano. *Fazendo Gênero: diásporas, diversidades, deslocamentos*, Santa Catarina, n. 9, 2010. **Anais eletrônicos**. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278279957_ARQUIVO_FazendoGenero9-versaofinal.pdf. Acesso em: 12 nov 2017.

COSTALLAT, Benjamim. **Mademoiselle Cinema**: novela de costumes do momento que passa. Casa da Palavra, 1999.

CONSTENLA, Teixeira. Represália contra a poesia: Irã proíbe a divulgação da obra da tradutora para o persa de 'Azul é a Cor Mais Quente' História em quadrinhos conta a história de amor de duas mulheres. **El País**. São Paulo, 24 fev. 2015. Disponível em: <https://brasil.elpais.com/brasil/2015/02/20/cultura/1424457516_336851.html>. Acesso em: 05 jan. 2018.

CRUZ, Lílían R.; GABRIEL, Glória C. O feminino e o masculino nas letras de Chico Buarque de Hollanda. **Travessias**. v.1 n.2 p.1-9. 2008. Disponível em: <http://www.portalintercom.org.br/anais/nordeste2015/resumos/R47-0821-1.pdf>. Acesso em 12 nov. 2017.

DAL FARRA, Maria Lúcia. Gilka Machado e Judith Teixeira: o maldito no feminino. **Boletim, Araraquara**: UNESP/Centro de Estudos Portugueses Jorge de Sena, ano XV, n. 25, p. 157-186, jan./dez. 2007.

DE GOUVEIA, Martim et al. Lesbianismo e interditos em Judith Teixeira. **Forma Breve**, n. 7, p. 45-59, 2009. Disponível em: <https://revistas.ua.pt/index.php/formabreve/article/download/2285/2145>. Acesso em 12 nov. 2017

DELUCA, Naná. Em vias de existir: uma leitura de le corps lesbien, de monique wittig. **Non Plus**, n. 9, p. 67-88, 2016. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/nonplus/article/view/110265>. Acesso em: 12 nov. 2017.

DEL PRIORE, Mary (org.) e BASSANEZI, Carla (coord.). **História das Mulheres no Brasil**. São Paulo: Ed. UNESP, 2007.

DEMARCHI, Cristiane. **Uma Safo à francesa**: estudo das representações de Safo em imagens pictóricas na França do século XIX. 2013. 365 f. Tese (Doutorado) - Curso de Pós-graduação em Educação, . Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2013. Disponível em: <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/250988?mode=full>. Acesso em: 01 abr. 2017.

DERRIDA, Jacques. The Law of Genre. In: **Critical Inquiry**. The Johns Hopkins University Press. 1980 v. 7, no. 8.1, Autum. 55-80. Disponível em: www.mission17.org/documents/Derrida_LawOfGenre.pdf. Acesso em: 12 dez 2017.

DUARTE, Constância Lima. Feminismo e literatura no Brasil. **Estud. av.**, São Paulo, v. 17, n. 49, p. 151-172, Dec. 2003. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142003000300010. Acesso em: 02 fev 2017.

EAGLETON, Terry. **Teoria da Literatura**: uma introdução. 6. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

EISNER, Will. **Narrativas Gráficas**. São Paulo: Devir Livraria, 2005.

EISNER, Will. **Quadrinhos e arte sequencial**: Princípios e práticas do lendário cartunista. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

EL-JAICK, Ana Paula. **Faz Duas Semanas que Meu Amor e Outros Contos para Mulheres**. São Paulo: Edições GLS, 2003.

FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea**. São Paulo: Edições GLS, 2003.

FACCO, Lúcia. As Identidades Homoeróticas Na Literatura: De Hadclyffe Hall A Aretusa Von. **Palimpsesto - Revista do Departamento de Pós-Graduação em Letras da UERJ**. v. 4, ano 4. p. 33-42. 2005

FACCO, Lúcia. LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. **Labrys**, S.I., v. 6, n. 6, p.11-16, dez. 2004. Disponível em: <<https://www.labrys.net.br/labrys6/lesb/bau.htm>>. Acesso em: 01 fev. 2016.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. A novela gráfica como releitura do Bildungsroman:: emancipação da imagem, do feminino e da infância no texto em quadrinhos. **Intersemiose**, Recife, v. 3, n. 2, p.63-85, jun. 2013. Disponível em: <<http://www.neliufpe.com.br/wp-content/uploads/2013/07/05.pdf>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

FERREIRA, Ermelinda Maria Araújo. Novela Gráfica: A emancipação do “gibi”. In: XIII Encontro da ABRALIC, 2012, Campina Grande. Anais. Campina Grande: ABRALIC, 2012. p. 2-13. Disponível em: <www.abralic.org.br/anais/arquivos/2012_1434241977.pdf>. Acesso em: 26 dez. 2017.

FERREIRA, Teresa Cristina Monteiro. **Eu sou uma pergunta**: uma biografia de Clarice Lispector. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

FIGUEIRA, Diego Aparecido Alves Gomes. Romance gráfico e discursos sobre o amadurecimento das histórias em quadrinhos. In: 2.^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2., 2013, São Paulo. Anais Eletrônicos. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, 2013. p. 1 - 15. Disponível em: <<http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/anais/3-ARTIGO-DIEGOAPARECIDOALVESGOMESFIGUEIRA-HQEMERCADO.pdf>>. Acesso em: 12 out. 2017.

FLAUBERT, Gustave. **Madame Bovary**: Costumes de província. 3. ed. São Paulo: Nova Alexandria, 2007.

FONTES, Joaquim Brasil. **Eros, Tecelão de Mitos**. São Paulo: Estação Liberdade, 1991.

FOUCAULT, Michel. A escrita de si. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V**: Ética, sexualidade, política. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: A vontade de saber. 1.^a ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. 12.^a ed. Rio de Janeiro : Graal, 1995.

FOUCAULT, Michel. Uma estética da existência. In: FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos V**: Ética, sexualidade, política. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006b.

FRANÇA, Patrícia. “Livros para os leitores” 1: a atividade literária e editorial de Benjamin Costallat na década de 1920. **Cadernos de História**, p. 121-140, 2010. Disponível em: <http://www.ichs2.ufop.br/cadernosdehistoria/ojs/index.php/cadernosdehistoria/article/view/152>. Acesso em 12 nov. 2017.

FREITAS, Angélica. **Rilke Shake**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FREITAS, Angélica. **Um útero é do tamanho de um punho**. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

GANCHO, Cândida Vilares. **Como Analisar Narrativas**. 9. ed. São Paulo: Ática, 2006.

GANDAVO, Pero Magalhães. **História da Província de Santa Cruz e Tratado da Terra do Brasil**. São Paulo: 1964.

GAUTIER, Anne-Charlotte. **O enterro das minhas ex**. São Paulo: Nemo, 2016.

GEISER, Paulo. **Novíssimo Aulete dicionário da língua portuguesa**. Lexikon: Digital Ltda, 2011. 1488 p. Dicionário contemporâneo da língua portuguesa.

GENS, Armando. Botas, casaco, luvas, peruca, sapatos: fetichismo e questões de gênero. XII Seminário Nacional Mulher e Literatura e III Seminário Internacional Mulher e Literatura – Gênero, Identidade e Hibridismo Cultural, do GT Mulher e Literatura da ANPOLL (Associação Nacional de Pós-Graduação em Letras e Linguística). Florianópolis, 2007. **Anais eletrônicos**. Disponível em: <http://www.uesc.br/seminariomulher/anais/index.htm>. Acesso em: 12 nov. 2017

GILMAN, Charlotte Perkins. **O papel de parede amarelo**. 1.^aed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2016. 110 p.

GLAAD. Glaad Media Institute (Ed.). **Still Invisible**. 2017. Disponível em: <<https://www.glaad.org/stillinvisible-todaviainvisible>>. Acesso em: 10 ago. 2017.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. 2004. Tradução: Mathias Lambert. Disponível em: <<https://we.riseup.net/assets/212390/versions/1/ErvingGoffmanESTIGMA.pdf>>. Acesso em: 02 jan 2018.

GOMES, Natalia de Oliveira Ribeiro Candido. **Violette Leduc**: a travessia do deserto ao arco-íris. 2017. 118 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Letras, Estudos Linguísticos, Literários e Tradutológicos em Francês, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos Alfredo. **Lugar de negro**. Marco Zero, 1982.

GOTLIB, Nádia Battella. **Clarice: uma vida que se conta**. São Paulo: EDUSP, 2011.

GREEN, James. **Além do carnaval**: homossexualidade masculina no Brasil do século XX São Paulo: UNESP, 2000.

GUERREIRO, Mario. **Igualdade ou liberdade?** Porto Alegre: PUC-RS, 2002.

HALL, Radclyffe. **O poço da solidão**. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HELENA, Lucia. **Nem Musa, nem medusa**. Niterói: Eduff, 1997.

HIGHSMITH, Patrícia. **Carol**. Porto Alegre: L&PM, 2015.

HILST, Hilda. **Fluxo-floema**. São Paulo: Globo, 2003.

HOLANDA, Sergio Buarque de. **Visão do Paraíso**: os motivos edênicos no descobrimento e colonização do Brasil. São Paulo, Brasiliense/Publifolha, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Ana Cristina César e Clarice Lispector na FLIP 2016**. Realização de Flip. Parati: Flip, 2006. (66 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=NWIfQTHvJA>>. Acesso em: 13 out. 2017.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

INÁCIO, Emerson. **Do corpo o canto, perfumada presença: o corpo, Fluxo Floema e Novas Cartas Portuguesas**. 2016. 173f. Ensaio (Livre-docência) – Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

INÁCIO, Emerson. Para uma Estética Pederasta. IN: COSTA, Horácio et al. (org.). **Retratos do Brasil homossexual: fronteiras, subjetividades e desejos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo: Imprensa Oficial, 2010. p. 111-125.

INÁCIO, Emerson. **O corpo das formas e a forma do corpo**. 04 de jul de 2017. 3 p. Notas de Aula.

KANT, Immanuel. **Crítica da Faculdade do Juízo**. 2.ed. Rio de Janeiro: Forense, 1993.

KATZ, Jonathan. **A invenção da heterossexualidade**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

KLOBUCKA, Anna M. A propósito de Violante de Cysneiros: Orpheu, Nova Sapho e as poéticas e políticas de gênero no Modernismo português. **Revista Estranhar Pessoa** Lisboa, n.2, out. p 120-136, 2015. Disponível em: <https://static1.squarespace.com/static/51d2b64ae4b0a433e9c0c726/t/5628bfbbe4b0ace1ab73c5be/1445511099402/Revista+Estranhar+Pessoa+n2.pdf#page=120>. Acesso em 26 jul 2017.

KORICH, Hanna. **A Safo de Perdizes**. Direção de Hanna Korich. São Paulo: 2013. DVD 1h 02min. Son. Color.

LA MOUREUX, Diane. Hommes et femmes dans le mouvement social. **Recherches Féministes**, Paris, v. 2, n. 10, p.239-242, dez. 1997. Disponível em: <<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/1997-v10-n2-rf1656/057953ar.pdf>>. Acesso em: 29 dez. 2017

LEITE, Letícia Batista Rodrigues. **Sobre os fragmentos poéticos de Safo de Lesbos e idéias da existência de uma voz feminina**: reflexões sobre História, Linguística e Literatura. 2009. 182 f. Dissertação (Mestrado) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, São Paulo, 2009.

LEHMKUHL, Elisângela Hammes. **A relação visual – verbal na tradução de uma história em quadrinhos francesa contemporânea**. 2016. 69 f. TCC (Graduação) - Curso de Letras – Tradução – Francês, Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução, Universidade de Brasília, Brasília, 2016. Disponível em: <<http://bdm.unb.br/handle/10483/16033>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

LEONEL, Vange. **Balada para as meninas perdidas**. 2003. São Paulo: Edições Gls, 2003.

LIMA, Maria Isabel de Castro. **Cassandra, rios de lágrimas**: uma leitura crítica dos inter(ditos). 2009. 82 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Teoria Literária, Literatura, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 2009. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/93291/267494.pdf>>. Acesso em: 07 out. 2017.

LISPECTOR, Clarice. **A Descoberta do Mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

LISPECTOR, Clarice. **A hora da estrela**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 2008.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **Entrevistas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2007. 231 p.

LISPECTOR, Clarice. Entrevista com Ziraldo et al. **Pasquim**. Rio de Janeiro, 3-9 de junho, 1974.

LISPECTOR, Clarice. **Laços de Família**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. **Outros Escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. **Todos os Contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016.

LOBO, Luiza. Dez anos de literatura feminina brasileira. **Letras de Hoje**, v.21. n.4. p.107-125, 1985. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/17475/11210>. Acesso em 08 out 2016.

LONDERO, Rodolfo Rorato. Caçadores canibais e cabeças perigosas: a censura e o mercado de literatura pornográfica no regime de 64. **Literatura e Autoritarismo**, v. 1, n. 25, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/LA/article/view/20620/pdf> . Acesso em: 26 jul 2017.

LOPES, Denilson. **O homem que amava rapazes e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LOPES JÚNIOR, Jose M. **A rubrica como literatura de cena: semiologia da didascália em Querô (Uma Reportagem Maldita), de Plínio Marcos e El Coordenador, de Benjamin Galemiri**. 136 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Letras – Estudos Literários da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007. Disponível em: www.bibliotecadigital.ufmg.br/dspace/handle/1843/ECAP-6ZFGQ6. Acesso em 20 mai 2017.

LORDE, Audre. Uses of the erotic: the erotic as power. In: MEDINA, Nadia; CONBOY, Katie; STANBURY, Sarah (Ed.). **Writing on the body: female embodiment and feminist theory**. New York: Columbia University Press, 1997. p. 267-282. (A Gender and culture reader).

LOTUFO, Edith. Cor e comunicação”. **Universidade católica de Goiás, Departamento de Artes e Arquitetura, curso de design, Goiânia**, v. 10, 2008. Disponível em: https://s3.amazonaws.com/academia.edu.documents/48916700/O_que_e_cor.pdf?AWSAccessKeyId=AKIAIWOWYYGZ2Y53UL3A&Expires=1514418867&Signature=3f6W2jNFm2hZ%2BZnVsfkY9ucqyLA%3D&response-content-disposition=inline%3B%20filename%3Dintroducao_a_Teoria_da_Cor.pdf. Acesso em 27 dez 2017.

LUNA, Fernando. A perseguida. **Tpm**. São Paulo: Trip Propaganda e Editora, n.3, p.9, jul.2001. MACEDO, Ana Gabriela.; AMARAL, Ana Luísa. (Orgs). **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACEDO, Joaquim Manoel. **As mulheres de Mantilha**. Rio de Janeiro, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. **O discurso pornográfico**. São Paulo: Parábola Editorial, 2010.

MARCELINO, Douglas A. **Salvando a pátria da pornografia e da subversão: a censura de livros e diversões públicas nos anos 1970**. 2006. 300 f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006. Disponível em: http://www.dominiopublico.gov.br/pesquisa/DetalheObraForm.do?select_action=&co_obra=118888. Acesso em 18 abr 2016.

MAROH, Julie. **Azul é a cor mais quente**. 1.^a ed. São Paulo: Marins Fontes, 2013.

MAROH, Julie. **Coeurs-forêts**. 2010. Disponível em: <<http://www.juliemaroh.com/category/le-bleu-est-une-couleur-chaude/page/2/>>. Acesso em: 27 dez. 2017.

MAROH, Julie. **No fio do Bigode**. S.i.: Quadrinhos Para Barbados, 2014. (22 min.), son., color. Legendado. Programa de narrativa gráfica para o público adulto com ou sem barba. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=VyqQO6py3sw>>. Acesso em: 23 dez. 2017.

MATOS, Gregório de. **Antologia**. Porto Alegre: L&PM, 1986.

MESTRE, Débora. Presença lésbica na literatura brasileira: As estratégias de Cassandra Rios. In: **Seminário Internacional Desfazendo Gênero**, 3., 2017, Campina Grande. Anais . Campina Grande: 2017. p. 1 - 9. Disponível em: <<http://desfazendogenero.com/wp-content/uploads/2017/07/Débora-Mestre-ARTIGO-DF.pdf>>. Acesso em: 19 dez. 2017.

MÍCCOLIS, Leila. **Sangue Cenográfico** (poemas de 1965 a março de 1997). Rio de Janeiro: Editora Blocos, 1997.

MICCOLIS, Leila; DANIEL, Herbert. **Jacarés e lobisomens**: dois ensaios sobre a homossexualidade. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.

MORAES, Eliane Robert. **Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina**. Iluminuras, 2006.

MORAES, Eliane Robert & LAPEIZ, Sandra M. **O que é pornografia**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MOREIRA ALVES. **Direito Romano**, 14ª ed., Rio de Janeiro, Forense, 2007.

MOSCOVICH, Cíntia de. **Duas iguais**. São Paulo: Record, 2004.

MOTT, Luiz. **O Lesbianismo no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MUNIZ, Diva do Couto Gontijo. Proteção para quem? O código penal de 1940 e a produção da “virgindade moral”. **Labrys, estudos feministas**, Brasília, v. 1-2, p. 1-14, jan./jun. 2005. Disponível em: <<http://www.tanianavarrosuain.com.br/labrys/labrys7/liberdade/muniz.htm>>. Acesso em: 12 nov 2017.

MURARO, Rosie Marie. **Libertação sexual da mulher**. Rio de Janeiro: Vozes, 1970.

NIETZSCHE, Friedrich. **A Gaia Ciência**. São Paulo: Escala, 2006.

NÓBREGA, Isabela Silva. **(I)moralidade e censura**: prazeres desviantes e sexualidade na obra de Cassandra Rios. (1968-1977). 2015. 216 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado em História, História, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2015. Disponível em: <<http://tede.biblioteca.ufpb.br:8080/handle/tede/8363>>. Acesso em: 21 fev. 2015.

NUNES, Benedito. **O drama da linguagem**. São Paulo: Ática, 1995.

O CORPO. Direção de José Antonio Garcia. [s.i]: **O Corpo**. Cinearte Produções Cinematográficas, 1991. (80 min.), son., color. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=QEv2VtRrI>>. Acesso em: 07 jan. 2018.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da Amizade**. São Paulo: Iluminuras 2002.

ORTEGA, Francisco. **Para uma política da amizade**: Arendt, Derrida, Foucault: Relume Dumará. Rio de Janeiro: 2000.

PAIM, Mariana Souza. **A noite tem mais luzes: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios**. 2014. 86 f. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014. Disponível em: http://tede2.uefs.br:8080/handle/tede/65?locale=pt_BR. Acesso em: 02 jun 2016.

PERETTI, Cristina de. Entrevista com Jacques Derrida. **Política y Sociedad**, Madrid, v. 2, n. 3, p.101-106, mar. 1989.

PIASON, Aline da Silva; STREY, Marlene Neves. Mulheres que amam mulheres: Perspectivas acerca do processo de auto-reconhecimento e visibilidade social. **Temáticas**,

Campinas, 20 (40):105-136. Ago./dez. 2012. Disponível em: <https://www.ifch.unicamp.br/ojs/index.php/tematicas/article/view/2207>. Acesso em 12 nov. 2017

PIASON, Aline da SILVA; STREY, Marlene Neves; JULIO, Ana Luiza DOS SANTOS. 2010, Florianópolis. Mulheres que amam mulheres: trajetórias e vivências nas militâncias feministas: **Fazendo Gênero 9 Diásporas, Diversidades, Deslocamentos**. Florianópolis: Ufsc, 2010. 8 p. Disponível em: <http://www.fazendogenero.ufsc.br/9/resources/anais/1278291376_ARQUIV_O_fazendogenero9_Aline_Piason.pdf>. Acesso em: 12 Nov 2017.

PIOVEZAN, Adriane. Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2006. 157 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006. Disponível em: <<http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/6057>>. Acesso em: 12 nov. 2017.

POLESSO, Natália Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2016.

PÓLVORA, Hélio. **Da arte de mexer no lixo**. Jornal do Brasil. São Paulo. 13/08/74. Fonte: <https://news.google.com/newspapers?nid=0qX8s2k1IRwC&dat=19740813&printsec=frontpage&hl=pt-BR>. Acesso em 12/07/2017.

PORTINARI, Denise. **O discurso da homossexualidade feminina**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto Contrassexual**. São Paulo: N-1 Edições, 2014.

RAGUSA, Giuliana. Safo de Lesbos. **Hino a Afrodite e outros poemas**. 2011.

REGUERA, Nilze Maria de Azeredo. **Clarice Lispector e a encenação da escritura em a Via Crucis do Corpo**. São Paulo:Unesp, 2006.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas**. 2010. n. 05. p.17-44. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742>. Acesso em 26 jul 2017.

RIOS, Cassandra. **Eudemônia**. São Paulo: Edições Skiper, 2 ed. 1959.

RIOS, Cassandra. **Censura: minha luta, meu amor**. São Paulo: Global, 1977.

RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. 2.^a ed. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

RIOS, Cassandra. **Maria Padilha**. Rio de Janeiro: Record, 1979.

RIOS, Cassandra. **Mezzamaro, flores e Cassis: O pecado de Cassandra**. São Paulo: Pétalas, 2000.

RIOS, Cassandra. **Mutreta**. São Paulo: Edições MM, 1972.

RIOS, Cassandra. **Volúpia do Pecado**. São Paulo: A voz dos livros, 3^a ed. 1955.

ROSA, Gisele Marion. As Potencialidades de criação, legitimação e ruptura de estereótipo na tradução de histórias em quadrinhos. In: 2.^{as} jornadas internacionais de histórias em quadrinhos, 2., 2013, São Paulo. **Anais Eletrônicos**. São Paulo: 2.^{as} Jornadas Internacionais de Histórias em Quadrinhos, 2013. p. 1 - 14. Disponível em: <http://www2.eca.usp.br/anais2ajornada/anais2asjornadas/eixo_hq_generos_textuais.php>. Acesso em: 23 dez. 2017.

RUBIN, Gayle. **O tráfico de Mulheres:** notas sobre a "economia política" do sexo. Recife: SOS Corpo, 1993. 32 p. Disponível em: <<https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/1919?show=full>>. Acesso em: 26 out. 2017.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero – Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG**, v.4, n.1, 1 sem. 2003, Niterói: EDUFF,2003.

SANTOS, Roberto Elísio dos. O Caos dos quadrinhos modernos. **Comunicação e Educação**, São Paulo, v. 2, n. 2, p.53-58, abr. 1995. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/comueduc/article/viewFile/36135/38855>>. Acesso em: 25 dez. 2017.

SAMPAIO, Juciane de Oliveira. Nem “cabra macho”, nem “paraíba masculina”: discutindo travestilidade e regionalidade em perspectiva interseccional. In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, v. 10, 2012. Florianópolis. **Anais Eletrônicos**. Disponível em: http://www.fazendogenero.ufsc.br/10/resources/anais/20/1385563548_ARQUIVO_JucianedeOliveiraSampaio.pdf. Acesso em: 12 nov. 2017.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cad. Pagu** [online], Campinas, v. 28, p.19-54, jan. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332007000100003&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 12 nov. 2017.

SCHNAIDERMAN, Boris. **A Poética de Maiakóvski**. São Paulo: Perspectiva, 1971.

SILVA, Bárbara Cristina Almada da; GOMES, Nataniel dos Santos. As quatro adaptações recentes de o alienista, de machado de assis em quadrinhos. **Soletras**, São Gonçalo, v. 22, n. 11, p.61-82, dez. 2011. Semestral. Disponível em: <<http://docplayer.com.br/55122969-Departamento-de-letras.html>>. Acesso em: 9 out. 2017.

SILVA, Deonísio. **Nos bastidores da censura: sexualidade, literatura e repressão pós-64** São Paulo: Estação Liberdade, 1989.

SILVA, Fabio M; VILELA, Ana Luísa. Homo(lesbo)erotismo e literatura, no Ocidente e em Portugal: Safo e Judith Teixeira. **Navegações**. v. 4, n. 1, p. 69-76, 2011. Disponível em: <https://dspace.uevora.pt/rdpc/handle/10174/3526>. Acesso em 26 jul 2017.

SOIHET, Rachel. **Preconceitos nas charges de O Pasquim:** mulheres e a luta pelo controle do corpo. ArtCultura, vol. 9, n. 14, jan.-jun. de 2009, p. 39-53. Disponível em: https://www.redeb.org/recursos/Record/oai_articulo195101-preconceitos-charges-pasquim-mulheres-luta-con-trole-corpo. Acesso em 26 jul 2017.

SONTAG, Susan. **A vontade radical:** estilos. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SOUZA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector:** Figuras da escrita. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUZA, Lilia MM. A Importância de Clitemestra, Cassandra e Helena na Realização do Trágico Agamemnon, de Ésquilo. **Revista Vernáculo**, v. 1, n. 5, 2002. Disponível em: <http://revistas.ufpr.br/vernaculo/article/view/18459>. Acesso em 12 nov. 2017.

STARLING, Carlos Cássio. **Bernardo Bertolucci:** O último tango em Paris. São Paulo: Moderna, 2011.

SUMMUS, Grupo. **Edições GLS:** Nossa História. 2017. Disponível em: <https://www.gruposummus.com.br/edgls/edgls_nossa.php>. Acesso em: 09 nov. 2017.

SWAIN, Tânia Navarro. **O que é lesbianismo**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

SWAIN, Tânia Navarro. Feminismo e lesbianismo: quais os desafios. **Labrys: Estudos Feministas**. (1-2) 1999. Disponível em: http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys1_2/index.html. Acesso em 27 out. 17.

TEIXEIRA, Antonio Claudio Engelke Menezes. A vanguarda conservadora: aspectos políticos e simbólicos do movimento LGBT. **Desigualdade & Diversidade: Revista de Ciências Sociais da PUC-Rio**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 7, p.63-80, dez. 2010. Disponível em: http://desigualdade-diversidade.soc.puc-rio.br/media/artigo3_7.pdf. Acesso em: 28 dez. 2017.

TORRES, Igor Leonardo de Santana; JESUS, Lilian Alves Moura de. Uma análise interseccional da morte: Luana Barbosa e a insubordinação às estruturas. **Revista Periódicus**, v. 1, n. 7, p. 134-156, 2017. Disponível em: <https://portalseer.ufba.br/index.php/revistaperiodicus/article/view/21819>. Acesso em 12 nov. 2017.

VASCO, Edinei Oliveira; PINHEIRO, Veralúcia. Tradução intersemiótica e indústria cultural: clássicos da literatura brasileira no formato de histórias em quadrinhos. In: XIII Semana de Letras, XV Semana de Pedagogia e I Simpósio de Pesquisa e Extensão (SIMPEX) – Educação e Linguagem: (re)significando o conhecimento, 4., 2015, Inhumas. **Anais eletrônicos**. Inhumas: IV Semana de Integração, 2015. p. 1-10. Disponível em: <http://www.anais.ueg.br/index.php/semintegracao/article/viewFile/5495/3281>. Acesso em: 27 dez. 2017.

VIEIRA, Kyara Maria de Almeida. **Onde estão as respostas para as minhas perguntas?:** Cassandra Rios — a construção do nome e a vida escrita enquanto tragédia de folhetim (1955 2001). 2014. 234 f. Tese (Doutorado) - Curso de História, História, Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2014. Disponível em: <http://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/314>. Acesso em: 12 nov. 2017.

VIEIRA, Pedro de Castro Amaral. **Meninas más, mulheres nuas:** Adelaide Carraro e Cassandra Rios no panorama literário brasileiro. 2010. 159 f. Tese (Doutorado) - Curso de Letras, Programa de Pósgraduação em Letras da Puc-rio, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/16167/16167_1.PDF. Acesso em: 12 nov. 2017

VALLE, Maria Ribeiro do. **1968, o diálogo e a violência:** movimento estudantil e ditadura militar no Brasil. Campinas: Editora Unicamp, 1999.

VELOSO, Caetano. O quereres. In: _____. **Velô**. Polygram, 1984, faixa 7.

VILLARES, Laura. **Vertigem**. São Paulo: Ed. Antonio Tisi, 1926.

ZECHLINSKI, Beatriz Polidori. **Três autoras francesas e a cultura escrita no Século XVII**. 2012. 227 f. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em História - Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal do Paraná, Paraná, 2012. Disponível em: <http://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/27579?show=full>. Acesso em: 19 dez 2015.

WALDMAN, Berta. Por linhas tortas: o judaísmo em Clarice Lispector. Arquivo Maaravi: **Revista digital de Estudos Judaicos da UFMG**. Belo Horizonte, v.5, n.8, mar. 2011. Disponível em: <http://www.periodicos.letras.ufmg.br/index.php/maaravi/article/view/1780>. Acesso em 26 jul 2017.

WILDE, Oscar. **De Profundis e outros escritos do cárcere**. Porto Alegre: L&PM, 1998.

WITTIG, Monique. **Las guerrilleras**. Barcelona: Seix Barral, 1971.

WITTIG, Monique. **Le corps lesbien**. Paris: Éditions de Minuit, 1973.

WITTIG, Monique. **The Straight Mind and other Essays**, Boston: Beacon, 1992.

WITTIG, Monique; ZEIG, Sande. **Borrador para un diccionario de las amantes**. Barcelona: Lumen, 1981.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, 1991.

YALOM, Marilyn. **Como os franceses inventaram o amor**: Nove séculos de romance e paixão. São Paulo: Editora Prumo, 2013.