UNIVERSIDADE ESTADUAL DA PARAÍBA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
DEPARTAMENTO DE LETRAS E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LITERATURA E INTERCULTURALIDADE

CAROLINNE TAVEIRA DE MELO

O DEVIR LÉSBICO NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA

CAMPINA GRANDE - PB

2021

CAROLINNE TAVEIRA DE MELO

O DEVIR LÉSBICO NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Orientador: Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves

CAMPINA GRANDE - PB

2021

É expressamente proibido a comercialização deste documento, tanto na forma impressa como eletrônica. Sua reprodução total ou parcial é permitida exclusivamente para fins acadêmicos e científicos, desde que na reprodução figure a identificação do autor, título, instituição e ano do trabalho.

M528d Melo, Carolinne Taveira de.
O devir lésbico na literatura brasileira [manuscrito] : entre a tradição e a ruptura / Carolinne Taveira de Melo. - 2021.
154 p.

Digitado.
Dissertação (Mestrado em Literatura e Interculturalidade) - Universidade Estadual da Paraíba, Centro de Educação , 2021.
"Orientação : Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves , Departamento de Letras e Artes - CEDUC."

1. Literatura brasileira. 2. Narrativa. 3. Lesbianidade. 4. Gênero. 5. Sexualidade. I. Título

21. ed. CDD 808.5

Elaborada por Luciana D. de Medeiros - CRB - 15/508 BCIA2/UEPB

CAROLINNE TAVEIRA DE MELO

O DEVIR LÉSBICO NA LITERATURA BRASILEIRA: ENTRE A TRADIÇÃO E A RUPTURA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Literatura e Interculturalidade da Universidade Estadual da Paraíba, área de concentração Literatura e Estudos Interculturais, na linha de pesquisa Literatura, Memória e Estudos Culturais, em cumprimento à exigência para obtenção do grau de mestre.

Aprovada em : 05/03/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Wanderlan da Silva Alves – UEPB
Orientador

Prof. Dra. Juliana Santini - UNESP
Examinadora

Prof. Dra. Maria Simone Marinho Nogueira – UEPB
Examinadora

DEDICATÓRIA

Às que (re)existem à margem.

AGRADECIMENTOS

Reverencio o que me mantém sã e forte na minha caminhada neste plano terrestre: agradeço quem me guia através de gestos invisíveis de luz e amor, ao poder de estar viva e poder viver. Agradeço também ao meu orientador, Wanderlan da Silva Alves, pelo seu trabalho e atenção, pelas palavras, pelo cuidado e pelos abraços como professor e orientador. Agradeço à minha mãe, Luciana por existir enquanto minha mãe. Agradeço pelos gestos amorosos, pelo encorajamento e exemplo de dedicação e força. Ao meu pai, Carlos, pela paciência, carinho e pelo respeito ao meu silêncio e às minhas recorrentes ausências. Agradeço à Mayara Vasconcelos, pelo seu amor e por tudo que há de belo e luminoso em sua existência. À Lola e à Bethânia, que muito me escutam e acalentam meu coração. À Dona Maria (*in memoriam*), que é parte da minha saudade. À minha avó Benedita, que me acolhe em seu silêncio. Aos meus irmãos, Lucas, Fred e Gabriel, por me ensinarem tanto. Aos laços de amizade construídos ao longo dos anos.

A todos, todas e todes que fizeram parte da minha trajetória acadêmica, enquanto amigos, professores. Agradeço a esses últimos pelos inúmeros ensinamentos e por compartilharem o que sabem, o que aprenderam e aprendem. Agradeço também à Capes, pela concessão da bolsa do mestrado, fazendo possível a minha dedicação à pesquisa. Agradeço, também, à professora Simone Marinho e ao professor Anselmo Alós, pela leitura atenta e pelas sugestões ao trabalho, no exame de qualificação. E agradeço aos membros da comissão examinadora, que gentilmente aceitaram ler e dialogar comigo sobre este trabalho: professora Juliana Santini e professora Simone Marinho.

Como movimento do sagrado-simbólico, agradeço às mulheres pesquisadoras, às escritoras, às que inscrevem no âmbito textual as marcas do passado e as fissuras do presente, no intuito de construir um futuro mais digno. Além disso, volto-me para o texto de Gloria Anzaldúa, intitulado *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.* A construção do texto, as palavras escolhidas, a forma como se direciona às mulheres de cor enquanto escritoras e às mulheres do “terceiro mundo”, como se reporta, serviram-me de abraço na minha passagem pelo mestrado. Agradeço pelas palavras escritas, pela maneira de dizer que escrevam; que continuem escrevendo; que teçam o que precisam tecer, me acolheram como mulher-escritora-pesquisadora.

Volto-me à Anzaldúa para dizer-lhe obrigada pelas palavras que me encorajaram e me encorajam a escrever o que temo, o que preciso, o que amo e odeio. Reverencio a ela e às muitas mulheres, escritoras ou aspirantes a. Reverencio o sagrado feminino, transposto em

páginas, em palavras, meticulosamente postas, cuidadosamente escolhidas, porque era preciso, porque sempre foi preciso.

Por que sou levada a escrever? Porque a escrita me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. Escrevo porque a vida não aplaca meus apetites e minha fome. Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. Para desfazer os mitos de que sou uma profetisa louca ou uma pobre alma sofredora. Para me convencer de que tenho valor e que o que tenho para dizer não é um monte de merda. Para mostrar que eu posso e que eu escreverei, sem me importar com as advertências contrárias. Escreverei sobre o não dito, sem me importar com o suspiro de ultraje do censor e da audiência. Finalmente, escrevo porque tenho medo de escrever, mas tenho um medo maior de não escrever.

(Gloria Anzaldúa – *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo*)

Desejo e ardo.
(Safo, *Poemas e Fragmentos*)

Nós somos fugitivas da nossa classe [...].
(Monique Wittig, "Não se nasce mulher")

eu tive uma namorada
com superpoderes de invisibilidade
e quando andava com ela
também era invisível
[...].
(Angélica Freitas, "O livro rosa do coração dos trouxas" In*: Um útero é do tamanho de um punho*)

[...] nos olhamos por um longo tempo antes de ir para a cama. Nos olhamos para tentar entender como foi que chegamos ali. Nunca entendemos. Sempre entendemos. Somos muito quietas, sempre fomos do silêncio.
(Natalia Borges Polesso, "Marília acorda" In: *Amora*)

RESUMO

A história da lesbianidade foi, durante muito tempo, destituída da sua legimitimidade e marginalizada. Pouco se sabe a respeito de mulheres lésbicas, e isso reverbera nos amplos espaços artísticos. Não poderia ser diferente na Literatura. Nesse contexto, este trabalho se propõe a analisar as representações e figurações da lesbianidade na prosa de ficção brasileira partindo das primeiras narrativas com a presença de personagens lésbicas/com tendências homoeróticas, publicadas no final do século XIX, para em seguida discutir as narrativas de *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso, de modo a ler, em diálogo, pontos significativos que marcam trajetórias de tradição e ruptura das representações e figurações da lesbianidade na literatura brasileira. Para isso, fez-se um levantamento da presença dessas personagens em seus primórdios na narrativa brasileira, dentre as quais foram selecionados: *O Cortiço* (1890), *Histórias da Gente Alegre* (1910) e *A Condessa Vésper* (1902). Sabendo que a história não é necessariamente linear e apresenta vestígios no presente (BENJAMIN, 1987), lemos o passado da personagem lésbica na literatura brasileira não apenas no intuito de encontrar vestígios de figuras invisibilizadas socialmente, mas para analisar suas configurações e para compreender os pontos de atrito entre as narrativas. Identificamos, num primeiro momento, personagens categoricamente marginalizadas pela maneira subversiva como agem nas narrativas. Por sua vez, encontram formas alternativas de sobressair-se em meio aos entraves sociais e culturais, de modo que elas emergem como potências subjetivas, figurando um devir-lésbico (DELEUZE; GUATTARI, 2012) na literatura brasileira. Enquanto que as personagens de Polesso parecem, por vezes, mais comedidas, são também mais livres em suas ações. Para as discussões acerca de personagens lésbicas, são estudos fundamentais para a construção desta pesquisa: Judith Butler (2019) e suas contribuições dentro do campo de gênero e sexualidades; Monique Wittig (2019), ao problematizar o *lugar* do sujeito feminino construído socialmente; Maria Rita Kehl (2008), em seu estudo acerca da histeria feminina nos séculos passados. Consideramos, também, os períodos em que cada narrativa está inserida, de modo a não perder de vista as relações das narrativas dos séculos XIX e início do XX com o Naturalismo e o Decadentismo no Brasil. Para tanto, recorremos às discussões de Antonio Candido (1991), Araripe Jr. (2013), Nelson Werneck Sodré (1965) e Silviano Santiago (2004). Quanto às relações de continuidade e ruptura no contexto contemporâneo de representações da lesbianidade, centramo-nos no livro de contos *Amora*, de Natalia Borges Polesso, que explora inúmeras expressões subjetivas da mulher lésbica. Personagens infantis, jovens e idosas têm suas histórias entrelaçadas em fios afetuosos que permitem enxergar o amor em gestos silenciosos, mas também ensurdecedores, por vezes. Em *Amora*, destacamos as vivências lésbicas das personagens, a fim de analisar suas potências, representações, ler os seus silêncios e problematizar os seus *lugares* e formas de ser e viver. Empregamos, para isso, as reflexões de Spinoza (2019) a respeito do afeto e retomamos Deleuze e Guattari (2012) quanto ao ritornelo e aos movimentos de territorialização, desterritorialização e reterritorialização, lendo tais discussões para discorrer a respeito do ritmo da vivência do sentimento amoroso nos relatos analisados. Nesse sentido, nosso olhar para a lesbianidade e para esses textos literários é não-linear e visa a discussão das representações, das figurações, da legitimidade e das subjetividades das personagens lésbicas ou com tendências homoeróticas na literatura brasileira em prosa, nesses pontos selecionados de sua trajetória. Constata-se, nesse percurso, que as fissuras nas ações das personagens as tornam mais complexas do que o senso comum normalmente sugere em relação à mulher lésbica, talvez porque a própria condição de ser mulher implique, frequentemente, uma fissura, na arte, na vida.

PALAVRAS-CHAVE: Narrativa Brasileira. Estudos de gênero e sexualidades. Lesbianidades. Natalia Borges Polesso.

ABSTRACT

The history of lesbianity was, for a long time, devoid of its legitimacy and marginalized. Little is known about lesbian women, and this reverberates in the wide artistic spaces. It couldn't be different in Literature. In this context, this work proposes to analyze the representations and figurations of lesbianity in Brazilian prose fiction starting from the first narratives with the presence of lesbian characters/with homoerotic tendencies, published by the end of the 19th century, and then discuss the narratives of *Amora* (2015), by Natalia Borges Polesso, in order to read, in dialogue, significant points that mark trajectories of tradition and rupture of representations and figurations of lesbianism in Brazilian literature. In order to do so, an examination of the presence of these characters in their beginnings in the Brazilian narrative was made, among which were selected: *O Cortiço* (1890), *Histórias da Gente Alegre* (1910), and *A Condessa Vésper* (1902). Knowing that the story is not necessarily linear and bestows traces in the present (BENJAMIN, 1987), we read the lesbian character's past in Brazilian literature not only to find traces of socially invisible figures, but to analyze their configurations and to understand the points of friction between the narratives. At first, we identified characters categorically marginalized by the subversive way in which they act in the narratives. In turn, they find fissures, alternative ways to stand out in the midst of social and cultural obstacles, so that they emerge as subjective potencies, figuring a becoming-lesbian (DELEUZE; GUATTARI, 2012) in Brazilian literature. Although Polesso's characters sometimes seem more restrained, they are also more free in their actions. For discussions about lesbian characters, fundamental studies for the construction of this research are: Judith Butler (2019) and her contributions within the field of gender and sexualities; Monique Wittig (2019), when problematizing the place of the socially constructed female subject; Maria Rita Kehl (2008), in her study of female hysteria in past centuries. We also consider the periods in which each of the narrative is inserted, so as not to lose sight of the relationships between the narratives of the 19th and early 20th centuries with Naturalism and Decadentism in Brazil. For that, we resort to discussions by Antonio Candido (1991), Araripe Jr. (2013), Nelson Werneck Sodré (1965), and Silviano Santiago (2004). As for the relations of continuity and rupture in the contemporary context of representations of lesbianity, we focus on the book of short stories *Amora*, by Natalia Borges Polesso, which explores innumerable expressions subjectivities of lesbian women. Childish characters, young and old, have their stories intertwined in affectionate threads that allow us to see love in silent gestures, but also deafening at times. In *Amora*, we highlight the lesbian experiences, in order to analyze their potencies, representations, to read their silences and to problematize their places and ways of being and living. For this, we employ Spinoza's (2019) reflections on affection and we return to Deleuze and Guattari (2012) regarding the ritornelo and the movements of territorialization, deterritorialization and reterritorialization, reading such discussions to debate the pace of experiencing the feeling loving in the analyzed reports. In this sense, our look at lesbianity and these literary texts is non-linear and aims to discuss the representations, figurations, legitimacy and subjectivities of lesbian characters or with homoerotic tendencies in Brazilian literature in prose, in these selected points of their trajectory. It is observed, in this path, that the fissures in the actions of the characters make them more complex than common sense usually suggests in relation to the lesbian woman, perhaps because the very condition of being a woman often implies a fissure, in art, in life.
KEYWORDS: Brazilian narrative. Gender and sexuality studies. Lesbians. Natalia Borges Polesso.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO **10**
CAPÍTULO II **19**
MOMENTOS INICIAIS: SERPENTES, PROSTITUTAS, DEMÔNIOS, ASSASSINAS, LOUCAS **19**
2. O CORPO FEMININO HOMOERÓTICO EM VIAS DE EXISTIR NA PROSA BRASILEIRA **19**
2.1. A personagem de ficção **30**
2.1.1. Ascenção capitalista, histerização e marginalização do corpo feminino homoerótico ***38***
2.1.2. Léonie e Pombinha ***44***
2.1.3. Leandra, a "Machona" ***61***
2.1.4. Elisa e Elsa ***66***
2.1.5 Ambrosina e Laura ***74***
CAPÍTULO III **85**
QUEBRANDO SILÊNCIOS: *AMOR(A)* **85**
3.1. Potências lésbicas e silêncios rompidos **85**
3.2 O corpo lésbico envelhecido e os afetos **88**
3.2.1 "Vó, a senhora é lésbica?" ***95***
3.2.2. "As Tias" ***106***
CAPÍTULO IV **120**
HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E A LESBIANIDADE NA JUVENTUDE **120**
4.1. Do desconhecido à linguagem do amor e do silêncio **120**
4.1.1. "Amora" ***122***
4.1.2. "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado" ***134***
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS **146**
REFERÊNCIAS **149**
APÊNDICE **153**

1. INTRODUÇÃO

Inventemos depressa as nossas frases
(Irigaray)

Devemos inventar nossas linhas de fuga
(Deleuze e Guattari)

É comum encontrar, anteriormente ao século XX, apenas homens que escrevem sobre relações homoeróticas entre mulheres na Literatura, ainda que o tema seja pouco explorado e inscrito na história literária[1]. Na Literatura Portuguesa, de acordo com Luiz Mott, em seu livro *O lesbianismo no Brasil* (1987), os primeiros registros encontrados, datados desde o século XIV, acerca de personagens lésbicas, são de autoria masculina, do trovador Afonso de Cotom. No entanto, segundo o antropólogo e historiador, ainda que os vestígios da existência lésbica, no Brasil, estejam presentes desde as crônicas quinhentistas, em documentos históricos acerca da vivência das Çacoaîmbeguira[2] dos Tupinambás, é Gregório de Matos quem primeiro aborda-as na poesia, ainda que de maneira ridicularizante.

Quando nos deparamos com o fato de a literatura brasileira ser, majoritariamente, escrita/realizada por homens brancos heterossexuais de classe média, dado da pesquisa de Regina Dalcastagnè (2005), torna-se evidente o difícil acesso das mulheres ao campo de produção literária no país, não apenas no cenário contemporâneo, mas desde antes. De acordo com a autora, não se trata "apenas da possibilidade de falar [...] mas da possibilidade de 'falar com autoridade'" (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 17), pois disso deriva a ideia de valor, de falar (d)aquilo que passa a ser reconhecido socialmente como algo que merece ser ouvido, o que implica questões importantes e fundamentais na nossa pesquisa: de uma lado, observamos a existência de determinadas personagens lésbicas/com tendências homoeróticas femininas na literatura brasileira em prosa, a partir do final do século XIX e início do século XX, escritas por homens, de outro, compreendemos o lugar da autoria feminina enquanto escritora lésbica contemporânea, num processo de construção de subjetividades implicando o campo da representação e da representatividade.

Certificando-nos da existência, ainda que marginalizada, de personagens lésbicas na literatura brasileira em prosa, questionamo-nos a seu respeito: de que maneira figuram essas

---

[1] No entanto, a temática da lesbianidade é anterior (principalmente na poesia), remetendo à Safo da ilha de Lesbos, na Grécia, no século VI. Como aponta Luiz Mott (1987, p. 20), Safo, "autora de nove livros de poemas que no século XI foram queimados em Roma pelo papa Gregório VII, dos quais só nos restaram fragmentos de algumas odes, os quais proclamam discretamente os encantos do amor entre mulheres".

[2] De acordo com Luiz Mott (1987, p. 7), as Çacoaîmbeguira eram consideradas guerreiras, "mulheres ultramasculinizadas que em tudo copiavam a maneira de ser dos homens: musculosas, manejavam o arco e a flecha, tinham outra mulher com quem viviam casadas, e segundo os primeiros cronistas, 'a maior injúria que lhes podiam fazer era chamá-las de mulher'.

personagens lesbianas em autorias masculinas de séculos passados? Se as primeiras narrativas contendo personagens lésbicos foram feitas por homens, como essas personagens foram postas nas histórias narradas e de que maneira as produções contemporâneas dialogam (ou não) com elas? Que espaço vem sendo ocupado – com autoridade, para remeter a Dalcastagnè – por mulheres, nesse universo narrativo? Optamos por analisar as personagens de momentos iniciais da presença da mulher lésbica nas representações ficcionais da literatura brasileira e, também, recortes da produção em prosa atual. Mas, se a história não se condensa necessariamente de maneira linear, a tradição está inscrita, de alguma maneira, na ruptura? E é possível, na ruptura, enxergar traços da tradição da representação da lésbica na prosa brasileira?

No que se refere ao campo da representação/figuração de personagens femininas, as dificuldades são semelhantes. Cristina Ferreira-Pinto (1999) aponta que o fato de mulheres lésbicas serem invisibilizadas na literatura brasileira está relacionado a atitudes ideológicas diante da existência destas, de modo que o não reconhecimento corrobora uma existência camuflada ou rechaçada, como aquilo que não é visto. Afirma a autora que a mulher lésbica, em razão do "rompimento" com uma heterossexualidade compulsória (RICH, 2010), e por não atender ao ideal feminino, é caracterizada como "não-ser" (o que não se nomeia) e "o que não se nomeia não existe" (FERREIRA-PINTO, 1999, p. 405). Dessa maneira, como então legitimar a existência do que é categorizado como não existente?

Paradoxalmente, ainda que consideradas como não existentes, escreve-se sobre elas e, sobretudo, elas mesmas começam a escrever sobre suas semelhantes, ainda que se tenha pouca divulgação do tema. Apenas em meados do século XX uma mulher conseguiu publicar um romance de teor homoerótico feminino no Brasil[3]. Como, então, enxergar essas "novas" configurações de lesbianidades na literatura brasileira, visto que ser mulher é múltiplo, sem haver uma só subjetividade expressiva, mas uma gama de potencialidades em movimentos de devir?

No intuito de encontrar vestígios de tais personagens na Literatura Brasileira, de analisar as configurações destas a partir dos estudos literários e culturais, realizamos uma pesquisa cujo objetivo era fazer um mapeamento de obras que apresentam tais personagens, nos séculos XIX e XX, sob o recorte dos gêneros de ficção em prosa.[4] Conseguimos

[3] De acordo com nossas pesquisas (MOTT, 1987), foi Laura Villares, com o romance *Vertigem* (1926), a primeira mulher a publicar uma narrativa com personagens femininas com tendências homoeróticas.

[4] Os resultados desse mapeamento inicial estão organizados por data, obra e nome do/a autor/a, no apêndice. Tal pesquisa teve como base o critério de investigação bibliográfica, dado pela utilização de livros e artigos que, em suas discussões, apontam para a presença de personagens lésbicas/com tendências homoeróticas

catalogar, dentro de um período de sete meses, 47 narrativas.[5] Destas, 36 são romances e 11 são contos. Das 47, 8 foram escritas por homens. No entanto, há pesquisas que apontam que a produção de Cassandra Rios[6] sozinha ultrapassaria a marca de mais de 40 livros cujo tema principal é a homossexualidade tanto feminina quanto masculina (SANTOS, 2003).

Seria preciso, no entanto, uma maior extensão de tempo, observação e análise para retornarmos a essa construção do mapeamento e encontrarmos, possivelmente, mais obras que apresentem, dentre os seus personagens, mulheres lésbicas. A realização da pesquisa neste estudo que ora apresentamos, para além da catalogação e obtenção de nomes/obras/personagens marginalizadas na Literatura Brasileira, além, também, de análises de algumas destas obras, foi/é, sobretudo, uma busca acerca de como figura a existência lésbica na literatura brasileira e, também, de avaliar com mais propriedade o diagnóstico sobremaneira repetido da ausência das personagens lésbicas na literatura brasileira. Diz Walter Benjamin (1987, p. 239): "Quem pretende se aproximar do próprio passado soterrado deve agir como um homem que escava. Antes de tudo, não deve temer voltar sempre ao mesmo fato, espalhá-lo como se espalha a terra, revolvê-lo como se revolve o solo". A partir do que já foi encontrado, deverá, pois, traçar novos entendimentos acerca da invisibilidade, do apagamento, mas também dos artifícios de resiliência dessa existência lésbica presente nas obras.

Nosso intuito com tal mapeamento, nesta dissertação, por sua vez, consistia numa sondagem da presença das personagens lésbicas ou com tendências homoeróticas na literatura brasileira, a fim de analisar as configurações destas dentro das obras, inicialmente. A partir do mapeamento e da análise das primeiras narrativas identificadas, estabelecemos uma espécie de comparação entre as personagens femininas com tendências homoeróticas, nos livros datados no final do século XIX e início do século XX, destacando a forma como tais

---

femininas/bissexuais na literatura brasileira em prosa. Para tanto, utilizamos os livros *O lesbianismo no Brasil* (1987), de Luiz Mott, *As heroínas saem do armário: literatura lésbica contemporânea* (2004), de Lúcia Facco e artigos como o de Cristina Ferreira-Pinto, intitulado *O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas* (1999).

[5] Em *Geografias lésbicas: literatura e gênero* (2018), Natalia Borges Polesso aborda o tema em questão a partir de uma pesquisa acerca de escritoras lésbicas não apenas no Brasil, mas no mundo. O estudo, de ordem pessoal e em estado de desenvolvimento, como afirma a autora, utiliza-se da cartografia, do uso do mapeamento para, além de catalogar, "criar uma ideia de geografia na qual se possa visualizar tema e teoria, representação e autoria, e na qual a questão da cronologia, ou ainda de suas temporalidades descontínuas, estejam vinculadas ao espaço de sua produção" (POLESSO, 2018, p. 8). A autora afirma a marcação de 50 autoras, dentre elas, escritoras brasileiras.

[6] Cassandra Rios, pseudônimo de Odete Pérez Rios (1932-2002), escritora brasileira, publicou seu primeiro livro em 1948, intitulado *A Volúpia do Pecado* (1948). Rios foi perseguida, durante o período ditatorial brasileiro (1964-1985), tendo muitas de suas obras incineradas. A autora adotou um pseudônimo masculino para dar continuidade aos seus escritos, chamado Oliver Rivers. Para mais informações ver: <https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2019/03/31/quem-foi-cassandra-rios-a-escritora-mais-censurada-da-ditadura-militar.ghtml>. Acesso: fevereiro, 2020.

personagens configuram-se nas narrativas realista-naturalista, e também decadentista, de como os processos de animalização e, inclusive, despersonalização, estão presentes nas construções destas, o que nos permite observar certas relações de continuidade e também de ruptura com as figurações e representações de personagens lésbicas na literatura brasileira contemporânea, especialmente oriundas do livro de contos *Amora* (2015), de Natalia Borges Polesso, e as construções narrativas lesbo-afetivas presentes nesses relatos.

A escolha das primeiras narrativas, datadas no final do século XIX e início do século XX, constitui-se num recorte estratégico de organização temporal, mas, sobretudo, numa proposta de estudo/análise de distanciamentos/aproximações entre esses distintos momentos da literatura brasileira, também em razão das noções de continuidade e/ou descontinuidade dos processos de criação, em que a presença de personagens femininos lésbicos/com tendências homoeróticas estão presente nas obras selecionadas e analisadas, uma vez que as primeiras narrativas são escritas por homens, não por mulheres.

A partir da leitura e análise de figurações lésbicas nas narrativas de *O Cortiço* (1890), *A Condessa Vésper*[7] (1902) e *Histórias da Gente Alegre* (1910), discorremos a respeito das histórias narradas e dos conflitos dramáticos envolvendo Léonie, Pombinha, Leandra, Ambrosina, Laura, Elsa d'Aragon e Elisa. Nesse primeiro momento, destacamos o período naturalista e parte do decadentismo, para abordar a maneira como as personagens figuradas, e postas nas narrativas, encontram formas de fugir das imposições sociais existentes para as mulheres de seu tempo.

Nesse universo narrativo, a representação do corpo feminino tende a ser palco de domínio, de controle, seja por motivos de ordem social, seja de ordem íntima, como resultado de séculos de opressão. As razões para esse controle muito associam-se a um *continuum* patriarcalista, em detrimento de uma ordem, a fim de dar prioridade e vazão para o crescimento econômico. Assim, devido ao desenvolvimento capitalista, ao fluxo da mercantilização, ao desenvolvimento econômico e social, cada vez mais o sujeito feminino passa a ser alvo de repressão e é passível de controle. Mas, ao mesmo tempo, cada vez mais passa a procurar e a encontrar meios alternativos de subverter tais barreiras, indo de encontro a uma recusa da heteronormatividade, por exemplo.

Como aponta Maria Rita Kehl (2008), no século XIX a histeria feminina advém do fato de a mulher ser tolhida, tal como o imaginário criado acerca do ideal feminino e, por

[7] Publicada, inicialmente, como o folhetim *Memórias de um condenado*, em 1882, n'*A Gazetinha*. Por essa razão, consideramo-la como sendo a primeira narrativa que aborda a lesbianidade/personagens femininas com tendências homoeróticas na literatura brasileira em prosa.

conseguinte, o ideal de feminilidade. Uma vez dentro dos papéis estabelecidos socialmente – esposa, mãe, mulher condescendente – dá-se continuidade ao que é/era esperado de uma mulher. Mas, em contrapartida, ser condescendente e permissiva demais lhe causaria maiores sofrimentos de ordem física, psicológica. Não é à toa que a imagem da mulher histérica está, de alguma maneira, associada à mulher infeliz, frustrada com a sua vida, afinal, sua vida é comandada por outrem, nunca por ela mesma.

Posto isto, nas narrativas analisadas no primeiro capítulo, destacam-se personagens que encontram formas alternativas de se fazerem existir. É, pois, através do corpo que não só mantêm suas vidas, mas é com ele que gozam a própria vida, à revelia de um sistema sustentado pelo desejo de controle e a submissão de tais sujeitos. Personagens como Léonie e Pombinha, Ambrosina e Elsa d'Aragon são categoricamente marcadas pela marginalidade: seja pelo fato de serem mulheres, seja pelo fato de relacionarem-se sexualmente com suas semelhantes, seja pelo fato de serem prostitutas. Não é por acaso que são taxadas de loucas, serpentes, demoníacas, pois representam uma ruptura da imagem feminina idealizada.

São retratadas, por vezes, de maneira desumanizadora, como abjetas. Escolhemos analisar a maneira como cada personagem encontra, dentro das marginalidades, a força de que necessitam para viver, extraindo do lugar (social, econômico, sexual) a que estão vinculadas a potência de ser quem de fato são. Portanto, elegemo-las como personagens que potencializam um devir-lésbico, encontrando fissuras, linhas de fuga (DELEUZE; GUATTARI, 2012) dentro e a partir de seus próprios lugares constitutivos.

No contexto da narrativa naturalista, as personagens são enquadradas como portando características animalescas e, em determinados momentos, como é o caso de Elisa em "Histórias da Gente Alegre" e Leandra em *O Cortiço*, performam uma feminilidade que não condiz com aquela que foi/é socialmente instituída como a ideal para uma mulher. Por essa razão, são marcadas como desprovidas de beleza e, mais do que isso, são equiparadas ao sujeito masculino, apagando-se como mulheres cujas feminilidades destoam dos padrões que lhes são impostos. A linha de fuga consiste no fato de *existirem* e *conseguirem* existir a partir dos seus próprios desejos e formas de expressão.

A partir dessas três narrativas, exploramos as representações iniciais das personagens femininas com tendências homoeróticas na literatura brasileira de ficção em prosa. Não seria possível abordar todas as obras presentes no mapeamento neste trabalho, por isso elegemos as primeiras, no plano cronológico, para que então pudéssemos abordar a narrativa contemporânea de Natalia Polesso e, nelas, tanto proceder a uma análise particular dos relatos quanto das relações de aproximação e/ou distanciamento em relação às representações da

lesbianidade em outros momentos da literatura brasileira. Analisando-as como distintas entre si, mas relacionadas pela temática, buscamos ler tais figurações lésbicas do ponto de vista de quem está descobrindo uma história e, com curiosidade, se debruça sobre ela, a fim de enxergar configurações outras e uma existência que foi/é dada como invisível, apesar de que estava/esteve/está lá (na literatura brasileira) também.

A escolha pelo livro *Amora* (2015), de Polesso, muito se dá por se tratar de uma coletânea de curtas narrativas lesbo-afetivas que apresentam diferentes formas de subjetividades a partir da identidade lésbica. A pluralidade das personagens, seja em razão da idade, do lugar social que ocupam na família, no trabalho, etc., seja pela aparição do afeto entre as personagens lésbicas nas narrativas, singulariza a narrativa de Polesso como sendo, por razões contextuais e políticas, uma possibilidade de representação, de uma criação literária que busca dialogar com as formas subjetivas de expressão lésbica contemporânea. Tratando do livro em questão, aponta a própria autora numa entrevista intitulada "Diálogos Possíveis: Entrevista com Natalia Borges Polesso" (2018):

> *Amora* não é um livro com temática LGBT, é um livro que usa o recurso estético do ponto de vista para compor personagens que têm modos não normativos de estar no mundo, especialmente no que diz respeito ao afeto, às relações, à ocupação dos lugares. Essas narrativas, e não estou sozinha, a produção de autoras lésbicas tem se destacado cada vez mais no cenário brasileiro e estrangeiro, tem o poder de criar novas estéticas, novas vozes, novos modos de ocupar o campo da literatura (DUTRA, 2018, p. 151).

Apesar de afirmar que o livro não possui uma temática LGBT, sendo uma composição de personagens não normativos, as narrativas voltam-se não só para a problematização da heterossexualidade compulsória (RICH, 2010), não-heteronormativa, mas também se voltam para a temática lésbica, uma vez que as personagens representam subjetividades lesbianas.

O livro é composto por 22 contos, presentes na primeira parte intitulada "Grandes e sumarentas" e 11 curtas narrativas, presentes na segunda parte intitulada "Pequenas e ácidas", resultando em um compilado de 33 narrativas que tem como temática principal a aparição de personagens lésbicas ou personagens que rompem com formas "não normativas de estar no mundo", como afirma a autora. Dentre os contos escolhidos para serem analisados, optamos por: "Vó, a senhora é lésbica?", "As tias"; "Amora", "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado" e, enquanto analisamos tais contos, voltamo-nos também para a análise de "Marília acorda"; "Flor, flores, ferro retorcido"; "Primeiras vezes"; "Minha prima está na cidade", pois são narrativas que dialogam entre si. Optamos por analisar os contos

mencionados, dentro do compilado de narrativas, por apresentarem personagens de diferentes idades, em épocas distintas, o que conflui, também, para o que pretendemos aqui destacar: a não linearidade da história entre as personagens do final do século XIX e início do século XX e as personagens contemporâneas de Polesso. A vivência destas últimas entre gerações distintas ainda está marcada por resquícios de repressão. Como afirma Benjamin (1987, p. 223), "existe um encontro secreto, marcado entre as gerações precedentes e a nossa".

Para tanto, seguimos com a análise de contos presentes em *Amora* (2015), observando, primeiramente, personagens como Clarissa e Carolina, Leci e Alvina, Marília e sua companheira. São personagens idosas lésbicas que encontram no silêncio, no não-dito, a possibilidade de viverem seus relacionamentos com suas semelhantes.

Diferentemente das três narrativas analisadas no primeiro capítulo, as personagens presentes na segunda parte do trabalho emergem a partir de perspectivas mais humanizadas, em estado de senescência, utilizando-se do afeto de ordem adequada (SPINOZA, 2019) para continuar existindo e vivendo seus amores (e amoras), ainda que sob olhares de reprovação, e tendo, muitas vezes, que se marginalizar para conseguirem viver da maneira que bem desejam.

Levantando questões acerca da sexualidade na velhice, das ausências, do que está já para ir-se e do medo decorrente disso devido à idade, essas narrativas colocam em debate também o amor como força promotora de novos engendramentos e, sobretudo, os movimentos de impulso, os deslocamentos que fazem mobilizar a criação de estruturas de afecção que retroalimentem o viver, através do afeto e ao ser afetado, através, sobretudo do exercício de amar. Em *Amora* as personagens lésbicas/com tendências homoeróticas femininas estão no cerne da narrativa, uma vez que são protagonistas das histórias e, por vezes, a voz que costura e descreve o emaranhado de acontecimentos ficcionais.

O terceiro e último capítulo se baseia em quatro contos presentes em *Amora*, dessa vez focalizando o sujeito lésbico jovem, cujas representações são postas em discussão tanto em sua singularidade quanto em relação aos primórdios da personagem lésbica na narrativa brasileira. Em "Amora" e "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado", conhecemos as personagens: Amora e Angélica; Martinha e a narradora-personagem, aquela com quem passa a se relacionar. Em diálogo com essas narrativas, analisamos também os contos: "Primeiras vezes", "Flor, flores, ferro retorcido" e "Minha prima está na cidade".

Ao analisar tais contos, nos deparamos com realidades distintas entre si, por se tratarem de personagens singulares em suas instâncias, mas que se assemelham no que diz respeito à iniciação à vida amorosa, às descobertas e experimentações típicas da adolescência.

As personagens vivem o início da juventude em ressonância com os seus desejos, com o desconhecido, com os seus medos, com sentimentos nunca antes experienciados.

Ao longo desses séculos (a começar pelo século XIX, dada a pesquisa realizada a respeito de obras com personagens lésbicos/com tendências homoeróticas femininas na prosa brasileira), foi sendo construída uma abertura significativa da escrita do sujeito feminino na literatura brasileira. Tratando-se, pois, do assunto em questão, percebemos uma diminuta, porém considerável aparição de mulheres escritoras assumidamente lésbicas ou que, em suas narrativas, abordam a lesbianidade. Num período de repressão e muito silêncio, Cassandra Rios, por exemplo, atingiu a marca e posição de escritora mais lida no país, sob uma ditadura. Paradoxalmente, as inúmeras formas de deter, de censurar, de apagar e queimar foram atravessadas – ainda que com muitas dificuldades e livros confiscados, incinerados – tornando possível a disseminação/propagação de livros, ocasionando um crescente número de leitores. Numa época de repressão, nunca se leu tanto sobre sexo, uma vez que Rios tornou-se reconhecida justamente pela sua literatura homoerótica.

No século XX, o caminho, aberto não por Cassandra Rios, mas por Laura Villares, com a publicação do romance *Vertigem*, em 1926, foi sendo acrescido pela presença e pelas publicações subsequentes de narrativas cuja temática é voltada para a lesbianidade ou nas quais há a presença de personagens lesbianas, de escritoras como a já mencionada Rios, como também Adelaide Carraro, Lygia Fagundes Telles, Myriam Campello, Márcia Denser, Fátima Mesquita, Cíntia Moscovith. Aportamos, pois, no século XXI, com *Amora*, de Natalia Borges Polesso. Evidentemente, encontra-se uma lacuna temporal entre as obras analisadas e escolhidas no final do século XIX e início do século XX, com a narrativa de Polesso. Destacamos que se trata de buscar evidências de um passado imerso em invisibilidade, mas presente em obras literárias datadas no final do século XIX. O que abordamos e temos como principal eixo de discussão é a aparição de personagens lesbianas, de modo que a autoria, ainda que de suma relevância e muito discutida na contemporaneidade, por fatores de representatividade, é apenas lida e referenciada nas narrativas de Polesso.

Vicente (2011), em um estudo minucioso acerca do percurso histórico da mulher na história da arte, seja como artista, seja como aquela que é retratada por outrem, afirma que, ainda que se trate de um processo histórico, a história não é necessariamente linear, de modo que:

> [...] nem o passado é feito apenas de ausências e limites à prática artística feminina, nem o presente do mundo ocidental, supostamente o mais igualitário, está isento de inúmeros entraves à participação plena das

> mulheres no mundo artístico e cultural e ao seu reconhecimento (VICENTE, 2011, p. 24).

Nesse sentido, chamamos atenção para a presença de tais personagens na história da literatura brasileira em prosa, evidenciando as enunciações categoricamente preconceituosas de escritores como Azevedo e João do Rio, de modo que, ao inscreverem em suas narrativas personagens marginalizados, estereotipados, acabam por marcá-los como inferiores. O paradoxo é uma figura de linguagem que cresce dentro dessas narrativas, quando a margem é exposta, por exemplo, mas condensa-se em categorias de personagens que são retratados, na maioria dos casos, como abjetos.

As ausências de personagens lesbianas são muitas, ainda mais quando se trata de investigar as pluralidades subjetivas de cada personagem, mas não podemos deixar de mencionar as presenças e é por elas que decidimos construir um traçado analítico capaz de apontar para as fissuras, sobretudo, para as rupturas e perpetuações de comportamentos que as configuram como potências, no sentido de enxergar as possibilidades que as personagens analisadas encontram ou engendram para si, ainda que na margem, ainda que categorizadas como subjetividades negativas.

Desse modo, o que Vicente (2011) menciona nos dirige para a questão da escolha das obras: nem o passado é feito de ausências e cristalizado em segmentos de ordem exclusivamente negativa, nem o presente é pintado e construído para uma suposta igualdade ou melhoramento, se comparado às inscrições passadas. Benjamin (1987, p. 225), acerca do conceito da história, reivindica a necessidade de “escovar a história a contrapelo”, de maneira contrária ao que nos é apresentada, ou melhor, de forma não-linear.

Trazemos as primeiras presenças das personagens lésbicas/com tendências homoeróticas femininas, na literatura brasileira em prosa do final do século XIX e início do século XX, e alguns contos da narrativa contemporânea, a fim de enxergar a possibilidade de traçar diálogos entre um passado e um presente que, como aponta Vicente (2011) e Benjamin (1987), fazem parte de uma história que não é necessariamente linear.

CAPÍTULO II

MOMENTOS INICIAIS: SERPENTES, PROSTITUTAS, DEMÔNIOS, ASSASSINAS, LOUCAS

2. O CORPO FEMININO HOMOERÓTICO EM VIAS DE EXISTIR NA PROSA BRASILEIRA

Tribadism is an ancient panacea and cost efficient
an ancient panacea and cost efficient.
(Cheryl Clark – "Intimacy no luxury")

E eu tentando, tentando com força me manter acordada, mas, quando vi, já nadava entre demônios.
(Natalia Borges Polesso – "Sono" In: *Amora*)

Lendo a respeito de narrativas pessoais, em que a morte se sobressai, mas também a vida, em *A guerra não tem rosto de mulher*, Svetlana Aleksiévitch (2013) vai em busca do discurso feminino para afirmá-lo como algo vivo, em um período em que a II Guerra Mundial assolava a Rússia e o mundo. Assegura-se da voz da memória e faz dela artifício de resgate e busca encontrar vestígios do que chama de "humanos pequenos", pelos seus feitos, que, vistos por outrem, são considerados ínfimos, quando a necessidade é ressaltar a vida indizível que se adornava em rifles segurados por sujeitos femininos.

Aleksiévitch, ao esperar por muito tempo até conseguir enfim uma editora que aceitasse e realizasse a publicação de seu livro, narra o que ouvira de alguns censores, de como estes recusavam o fato de ter mulheres falando a respeito do que viveram no *front* e de como estas lidavam com o medo de morrer, com o medo de matar e com o ódio aos alemães. Para esses senhores, a ideia de narrar histórias outras que não as contidas nos livros oficiais, histórias de guerra narradas por mulheres, seria distorcer a história oficial. No entanto, interessada em contar tais histórias, Aleksiévitch mostra um outro lado da guerra, aquele que não foi narrado, tampouco achava-se como existente. A memória, comparada a um cachorro amarrado, para além de ser "arbitrária e caprichosa" (ALEKSIÉVITCH, 2013), está presa ao tempo e é a partir do tempo presente que se extrai o passado atado aos fios invisíveis, mas que se esvai por entre as frestas e afrouxamentos dilacerados por esse mesmo tempo, ou como afirma Henri Bergson (2006), "o passado se conserva por si mesmo" e nos persegue a cada instante.

A expropriação do corpo feminino e, por conseguinte, a sua memória, não é um discurso prático recente. Silvia Federici (2017) expõe a maneira pela qual o corpo feminino passou a ser alvo de um esquema que visou a destruição do controle que as mulheres tinham sobre seus próprios corpos, num período em que ascendeu o sistema econômico capitalista. O

que Aleksiévitch (2013) e Federici (2017) têm em comum, nesse sentindo, evidentemente é a discussão a respeito do corpo feminino em meio aos entraves sociais, mas, sobretudo, na articulação de uma memória do sujeito feminino, seja coletiva ou não, que expressa o esforço de contar aquilo que por muito tempo foi tratado de maneira invisível e normalizada.

Partindo da concepção de memória, mas principalmente de sujeitos que se inscrevem ou são inscritos nessa história, pensemos na ideia de corpo como um palco de acontecimentos, de vivências, de experimentações e de atravessamentos. Diz Dorotea Gómez Grijalva (2020, p. 10):

> [...] assumo meu corpo como território político porque o entendo como histórico, e não biológico. E, consequentemente, assumo que ele foi nomeado e construído a partir de ideologias, discursos e ideias que justificaram sua opressão, exploração, submissão, alienação e desvalorização. A partir daí, reconheço meu corpo como um território com história, memória e conhecimentos, tanto ancestrais quanto próprios, da minha história íntima.
> Ao mesmo tempo, considero meu corpo o território político que neste espaço-tempo posso realmente habitar, a partir da minha escolha de (re)pensar-me e de construir uma história própria dos pontos de vista reflexivo, crítico e construtivo.

Assim como Roland Barthes, em *Aula* (1978), quando destaca, no fim de seu ensaio, a ideia de seu corpo como histórico, ainda que ressalte o corpo como marca do passado, enfatiza a ideia ilusória de um corpo jovem, contemporâneo, que se lança ao esquecimento, sendo essa a pulsão do que ele mesmo chama de força de “toda vida viva”. Talvez, para Barthes, a ideia de um corpo que esquece seja o que o faz mover. O esquecimento, aqui, é marcado pela ideia de renovação e, como ele o chama, renascimento. Algo que pode ser associado à desconstrução, pois, uma vez esquecido, criam-se possibilidades de se construir algo novo, ainda que ilusório ou utópico.

Esse corpo que Grijalva (2020) põe em discussão é um corpo marcado por recortes de categorias sociais e que se faz como território histórico pelos inúmeros atravessamentos, a partir do viés político e social, que é impulsionado por categorias críticas, que o lança a outros possíveis rumos históricos, marcados ou não por opressões ou em busca de trajetos que não sejam baseados em um histórico de submissão e opressão. Portanto, esse corpo, como território político, utiliza-se da história e da memória para lançar-se em um presente/futuro marcado por ideologias que condizem com as múltiplas subjetividades latentes. São corpos que, ainda que marcados pela história e sendo eles mesmos históricos, se lançam nessa tentativa de enxergar um horizonte também ilusório, mas, ainda assim, digno de perseverar e

viver, para fazer do presente um corpo atravessado pelo que Barthes chama de desaprender, pois talvez assim, encontre a possibilidade de aprender a traçar novas rotas de fuga, não esquecendo propriamente o passado, mas utilizando-se dele para reconstruir um novo presente/futuro mais digno, mais vivível.

Em *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica* (2010), Adrienne Rich afirma que a existência lésbica foi silenciada e subjugada por um apagamento por ordem de instituir e manter uma dada heterossexualidade compulsória. Registros e informações acerca de mulheres lésbicas foram destruídos ao longo dos anos e pouco se sabe a respeito do que ela vem a chamar de *existência lésbica* – e aqui, o termo "sugere tanto o fato da presença histórica de lésbicas quanto da nossa criação contínua do significado dessa mesma existência" (RICH, 2010, p. 35).

Especificadamente, ao focar na existência lésbica, observa-se que ela se configura em espaços marginalizados, quase deixando a mensagem de que "o que não está nos registros não existiu". Tamanha a dificuldade de encontrar vestígios de mulheres que, ainda que não se declarassem lésbicas – uma vez que o termo utilizado para designar a homossexualidade feminina é, no Brasil do século XVII, "machão" (MOTT, 1987), enquanto o termo "lésbica" só é introduzido no Brasil, como "invertida sexual", por volta de 1894, pelo criminalista Viveiros de Castro (MOTT, 1987, p. 11) –, eram mulheres que mantinham relações com outras mulheres. A ideia de invertida estava associada a uma performance de gênero/sexualidade, consistindo na crença de que tais mulheres – assim como os homens homossexuais – invertiam os "papéis" de gênero, discussão essa abordada por Judith Butler (2019) quando discorre a respeito do gênero como uma construção social e um ato performático.

Compreende-se que o sujeito feminino do século XIX e início do século XX, como veremos posteriormente, sofreu com as constantes formas de repressão contra eles cometidas, no intuito de serem postos sob o controle de outrem. Não seria diferente para os sujeitos lésbicos que, tornados presentes na prosa literária brasileira a partir do final do século XIX, denunciam as repressões por eles sofridas, como também apontam para um caminho emergente, em que assumem e exercem suas subjetividades e experiências ligadas ao desejo.

A concepção de um imaginário feminino "ideal"[1] foi desenvolvida na idade moderna,

[1] Destacamos também a conceituação do mito da feminilidade associado ao mito da beleza, de Naomi Wolf (1992), que levanta questões pertinentes a respeito das formas de dominação do corpo feminino, ao considerar as esferas de poder coercitivas como fonte de institucionalização do controle de corpos domesticados, que são moldados de acordo com (e para) o imaginário social e cultural, para o que é caracterizado como "belo" e como "perfeito". Segundo a autora, os corpos femininos foram direcionados para aderir e responder aos desejos de

no final do século XVIII e durante todo o século XIX[2], por estudiosos como Rousseau, como expõe Maria Rita Kehl (2008), que divulgaram socialmente a ideia do que é ser mulher e de como agir como tal. Para isso, a mulher deveria apresentar atributos que lhe conferissem feições delicadas, amáveis, dóceis, recatadas, no intuito de manter uma dada continuidade do seio familiar patriarcalista, em que a figura masculina não deveria ser ameaçada. A ideia da feminilidade e do lar harmonioso, sob o controle daquele com quem a mulher vinha a se casar, também assegurava a continuidade do sistema econômico capitalista e, por conseguinte, a desigualdade social[3].

Cabia à mulher o papel de fomentar a felicidade do lar, arcando com os "papéis" sociais de mãe e dona de casa, ocupando um lugar de submissão, no qual o controle estava direcionado aos seus corpos. Afinal, do contrário, estariam, de alguma maneira, ameaçando o sujeito masculino, pois os impulsos de desejo – naturais do ser humano – expressos por elas poderiam desencadear desajustes, rompimentos, desequilíbrio, e é a partir desse mesmo movimento que Rousseau, por exemplo, propõe uma específica educação para as meninas, para serem encaminhadas ao recalcamento, à negação do desejo, ao domínio de seus corpos por outrem. Aqui, é necessário ressaltar o que Kehl (2008) diz a respeito do conceito da histerização do corpo da mulher a partir do século XVIII, quando destaca Michel Foucault, em *História da sexualidade I*, elencando os "dispositivos de saber e poder a respeito do sexo", além da concepção da mulher do século XIX como uma "eterna doente", ao citar Yvonne Knibiehler, a partir de seu estudo em *História das Mulheres no Ocidente: o século XIX*.[4]

---

outrem. Como molde, a ideia de "belo" foi e é marcada nas mulheres, a fim de que se adequem ao lugar utópico de posse de um corpo perfeito e uma feminilidade correspondente à condescendência – ou talvez, docilidade.

[2] No entanto, o ideal de feminilidade é anterior à idade moderna, sendo, pois, gestado na idade média. Danielle Régnier-Bohler (1993), ao discorrer a respeito das "Vozes literárias, vozes místicas" dos sujeitos femininos da idade média, apresenta-nos uma série de limitações impostas a essas últimas, pelo fato de serem mulheres. De maneira que, ao serem induzidas a seguirem determinados preceitos e normas, estariam já sendo moldadas a fim de performarem esse "ideal feminino": "[...] a palavra de autoridade permanece masculina. Assim, a mulher, nos textos dos moralistas, vê ser-lhe proposto um enquadramento severo do seu verbo. Ela deveria, na verdade, ser silêncio" (RÉGNIER-BOHLER, 1993, p. 550). Uma vez que não correspondem aos preceitos instituídos socialmente, muitas são condenadas e mortas.

[3] Quando nos referimos dessa maneira ao "papel" feminino submisso dentro dessa perpetuação do capitalismo intrinsicamente conectado ao patriarcado, estamos pensando também na discussão acerca do feminismo decolonial, cujas pautas se voltam para problemas oriundos das relações coloniais, problematizando a respeito do sistema econômico capitalista que inflige, na mulher (principalmente a mulher negra), o dever de seguir uma lógica subalterna. Uma vez "dissociadas" do ideal feminino submisso, pensando nas mulheres que estão à frente de grandes empresas, por exemplo, de quais mulheres estamos falando? Aponta Françoise Vergès (2020, p. 26): "A vida confortável das mulheres da burguesia só é possível em um mundo onde milhões de mulheres racializadas e exploradas proporcionam esse conforto, fabricando suas roupas, limpando suas casas e os escritórios onde trabalham, tomando conta dos seus filhos, cuidando das necessidades sexuais de seus maridos, irmãos e companheiros". A lógica de submissão, de alguma maneira, perpetua-se.

[4] A partir das discussões a respeito da conceituação da ideia de feminilidade, desenvolvida entre os séculos XVIII e XIX, Maria Rita Kehl (2008) chama a atenção para o estudo de Foucault sobre os dispositivos de poder e saber sobre os sexos. Entre eles encontra-se a "histerização do corpo da mulher". Sendo "o ponto de fixação"

Essa figura feminina do século XIX considerada uma “eterna doente”, submersa em um completo “desamparo” e, portanto, sujeita aos desígnios alheios – família, marido – é inscrita e marcada, na história, pela ideia de fragilidade, da necessidade de proteção do outro. Esse outro, é claro, é identificado como sendo um sujeito masculino que teria o poder de arcar com quaisquer intempéries a surgir. Compreende-se que esse “desamparo” instituído para tais sujeitos, desencadeando a ideia de que as mulheres são incapazes de manterem-se sozinhas, surge como artifício para tornar o sujeito feminino subjugado ao controle do outro. Assim, cresce a ideia do corpo histérico feminino instituído como patológico e passível de domínio, corpo moldado para sucumbir aos desejos alheios, mas nunca responder aos próprios desejos, de modo que o sistema que o fomenta e o submete é o mesmo que o condena e patologiza.

Concomitantemente, talvez seja interessante destacar a ideia de que o sujeito histérico, ainda que resultado de um sistema coercitivo de castração, é também um sujeito questionador, no sentido de que, ainda que subordinado, também é “ativo”, pois questiona, do seu lugar, e expressa a sua infelicidade e a sua revolta através do corpo – que não cabe nos lugares pequenos, limitados e agressivos destinados a ele. O nervosismo exposto por esses sujeitos é agressivo e fala, sem dizer em palavras, sem ser devidamente ouvido, que o que lhe é atribuído ele não aceita, mais do que isso, o corpo adoece e se recusa a viver plenamente uma vida em recalcamento.

A partir de tais questões, discorremos sobre a expressão dos sujeitos femininos lésbicos – ou com tendências homoeróticas femininas, pois, por vezes, esse limite é tênue – na Literatura Brasileira em prosa a partir do final do século XIX, quando surgem as primeiras figurações de tais personagens, assumindo, muitas vezes, posturas contrárias ao que era esperado da mulher à época. Ainda que haja dificuldade de encontrar representações e figurações de tais mulheres do século XIX, compreendemos que não há, de fato, um apagamento da existência lésbica no âmbito literário brasileiro, mas talvez devamos destacar o lugar marginal em que as mulheres lésbicas estão inseridas e como, paradoxalmente, extraem desses lugares uma força que as configura como verdadeiras potências subjetivas, como veremos adiante.

A afirmação de tais personagens como potências subjetivas nos leva ao que Deleuze e Guattari (2012) discorrem a respeito do conceito de devir. Segundo eles, o devir é algo

---

desse corpo histérico, a mulher, enquanto mãe “nervosa”, sai do posto de “mulher ociosa” para delegar determinadas obrigações matrimoniais, maternais. Kehl destaca que, uma vez considerado histérico, e, portanto, doente, o corpo feminino passa a ser alvo de fortes argumentações que o tratavam como incapaz de exercer quaisquer formas de profissionalização, criando-se, assim, a imagem da mulher novecentista como uma “eterna doente” (KEHL, 2008, p. 62).

associado ao minoritário, que *parte de*, mas que nunca vem a ser, pois é ele mesmo – ou está ele mesmo – num processo do vir a ser. O devir, segundo os autores, não se enquadra em um grau de comparação, imitação, mas antes "é" aquilo que escapa. A partir das definições ou caracterização acerca do que se achega aos (des)limites do devir, os autores afirmam que o devir-mulher é "a chave de todos os devires" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 74), sendo o começo e a fronteira para a possibilidade de outros devires, elegendo-o, de alguma maneira, com um certo grau de importância. No entanto, tal relação talvez se dê pelo fato de que, segundo eles, a "questão é primeiro a do corpo – o corpo que nos *roubam* para fabricar organismos oponíveis [...] e é à menina, primeiro, que se rouba esse corpo" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 72). E o que se rouba desse corpo? O que lhe é determinado? O que lhe é negado, se não, ele todo?

Todavia, isso ocorre de maneira paradoxal, pois, uma vez que tal corpo é "roubado", expropriado pelo Estado, uma vez limitado, ainda que sob o domínio de outrem, é também um corpo disruptivo e encontra, em linhas de fuga, as vias de se fazer existir:

> É que devir não é imitar algo ou alguém, identificar-se com ele. Tampouco é proporcionar relações formais. Nenhuma dessas duas figuras de analogia convém ao devir, nem a imitação de um sujeito, nem a proporcionalidade de uma forma. Devir é, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, extrair partículas, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o devir é o processo do desejo (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 67).

De acordo com os autores, ao mencionarem o que compõe a exemplificação acerca do que vem a ser devir, a imitação pode ser uma aproximação performática de algo por um corpo, mas não o devir. Em um quadro imagético, o devir surge como uma possibilidade exercida através e a partir do corpo, não para ser outro, e sim sendo ele mesmo uma possibilidade daquilo que vem a ser, mas nunca é e assim permanece, rearticulando a si mesmo como um eterno processo do vir a ser, a partir do que sobrou das "capturas" a ele. Dessa maneira, se é o corpo que começa a ser "roubado", são também os afetos que começam a ser moldados ou capturados nesses corpos, uma vez que:

> [...] não sabemos nada de um corpo enquanto não sabemos o que pode ele, isto é, quais são seus afectos, como eles podem ou não compor-se com outros afectos, com os afectos de um corpo, seja para destruí-lo ou ser destruído por ele, seja para trocar com esse outro corpo ações e paixões, seja para compor com ele um corpo mais potente (DELEUZE; GUATTARI,

2012, p. 45).

Trata-se de compreender o que agencia um corpo, o que o molda, como ele próprio se molda – a partir das fabricações realizadas pós-"roubo" – e de que maneira encontra nas relações de "movimento e repouso, de velocidade e lentidão" os afectos que o fundamenta, que, de alguma maneira, pode ser com ele uma potência. Então, os afetos são devires (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 44), e é através do agenciamento desse corpo, pelo viés dos afetos, que enxergamos as fissuras, as linhas de fuga, as possibilidades de se fazer existir de fato e, portanto, de descobrir até mesmo o que ele não sabia que podia ser ou o que lhe fora roubado.

Portanto, pensando em personagens femininas designadas como homossexuais/bissexuais ou com tendências homoeróticas, nós as lemos aqui a partir do conceito de devir-lésbico, uma vez que, a partir da definição de devir-mulher, que estabelece uma fissura ou uma "linha de fuga" dentro de uma sociedade patriarcalista, se encontra, nas forças moleculares, o impulso capaz de romper com códigos estruturantes e dominantes, gerando relações de afeto. Tais personagens, por meio do lugar social em que se encontram e que foi/é designado para o controle de seus corpos, criam ou potencializam meios de vivência da lesbianidade e do homoerotismo, razão pela qual poderíamos pensar no conceito de devir-lésbico. Como veremos, as personagens são elas mesmas fissuras, encontrando nessas "linhas de fuga" maneiras de se inscrever como sujeitos atuantes de suas próprias vidas, à revelia de quaisquer imposições e regimentos sociais construídos ao longo dos séculos, ainda que tais imposições institucionalizadas também incidam sobre seus corpos.

A presença da lesbianidade na Literatura Brasileira em prosa, desde suas manifestações iniciais no século XIX, é paradoxal, e tal paradoxo pode ser categorizado como uma potência, pois, por um lado, está ele ligado à marginalidade, seja em razão da sexualidade das personagens, seja em decorrência da escassa visibilidade e discussão que o tema recebe, e, por outro lado, é nessa marginalidade que as personagens conseguem extrair forças que as tornam capazes de viver suas subjetividades, cujas vivências e experiências lhes permitem, por momentos, ser quem elas, de fato, são.

N'*O Cortiço*, dentre inúmeros personagens à margem, Aluísio Azevedo apresenta Léonie e Pombinha, duas personagens secundárias também marginais, por serem mulheres, prostitutas, com tendências homoeróticas. Antes desse romance, na escrita de Azevedo, temos *A Condessa Vésper*, de 1902, publicado inicialmente em 1882, como folhetim *Memórias de um condenado*, n'*A Gazetinha* (MOTT, 1987), também com figurações de personagens

femininas com tendências homoeróticas. No entanto, como iremos ver posteriormente, ainda que haja, na narrativa, descrições de um relacionamento lésbico, as personagens apresentam uma sexualidade ambígua, não estrita.

Em relação à narrativa de Azevedo, devemos levar em consideração o período em que o romance *O Cortiço* está inserido: 1890, final do século XIX, que reverbera os discursos cientificistas que associam a homossexualidade, por exemplo, à perversão e à prática sodomita[5] (FOUCAULT, 2015). No entanto, tratando-se do Brasil, a homossexualidade deixa de ser considerada um ato de sodomia em 1830 e em 1890 é aprovada uma lei que "eliminava toda e qualquer referência à sodomia" (GREEN, 2000, p. 56), ainda que com ressalvas: embora não fosse categorizada como sodomia, a homossexualidade, chamada de "depravação moral", deveria permanecer "dentro do armário", ou seja, "pode-se ser homossexual, desde que ninguém o saiba; desde que não fira a 'moral' de outrem", caso contrário, o indivíduo haveria de ser preso[6].

O discurso em vigência da época, conforme explanado por Foucault (2015), associa a homossexualidade à perversão[7]. Os homossexuais são vistos, então, como verdadeiros heréticos e pervertidos, fugindo da concepção biológica da natureza e dos preceitos cristão religiosos. Embora não haja muitos registros a respeito da homossexualidade feminina no decorrer da história, destacamos o que Mott (1987) discorre a respeito desta, ao referir-se, por exemplo, à própria constatação dos portugueses em relação às Çacoaĩmbeguira (mulheres descritas pelo historiador como "ultramasculinizadas"), como também a relatos de mulheres

---

[5] "Com o terceiro Concílio de Latrão, em 1179, a Igreja intensificou seus ataques contra a 'sodomia', dirigindo-os, simultaneamente, aos homossexuais e ao sexo não procriador (Boswell, 1981, pp. 277-86), e pela primeira vez condenou a homossexualidade 'a incontinência que vai contra a natureza' (Spencer, 1995a, p. 114)" (FEDERICI, 2017, p. 82). Embora a autora não evidencie, acreditamos que esteja se reportando à homossexualidade masculina, descrita como uma prática sodomita, e, portanto, condenada como herética, considerada contrária "à natureza", uma vez que anticonceptiva. Talvez tenha sido assim definida não por uma questão desviante, mas sobretudo por uma questão de aparente desordem e devido ao fator econômico, já que o corpo da mulher era de ordem estatal (será que, em muitos casos, não continua sendo?). Portanto, o marco de condenação à homossexualidade dá-se primeiramente a partir de uma provável desestabilidade do sistema econômico. Não seria, pois, possível considerarmos que, assim como a homossexualidade masculina passa a ser alvo de condenação, também assim passou a ser a homossexualidade feminina? Afinal, se a mulher já era retratada como uma espécie de objeto estatal (e também o seu corpo), não poderia ela ter domínio sobre ele, muito menos experienciar seus desejos.

[6] De acordo com Green (2000, p. 56-57): "Em 1830, oito anos após a Independência, D. Pedro I promulgou o Código Penal Imperiral. Entre outras provisões, a nova lei eliminava toda e qualquer referência à sodomia. A legislação fora influenciada pelas ideias de Jeremy Bentham, pelo Código Penal francês de 1791, pelo Código Napolitano de 1819 e pelo Código Napoleônico de 1810, que descriminaram as relações sexuais entre maiores de idade. Entretanto, o Artigo 280 do Código brasileiro punia atos públicos de indecência com dez a quarenta dias de prisão e uma multa correspondente à metade do tempo de reclusão.
O governo republicano de 1889 aprovou um novo Código Penal, de 1890, que mantinha a descriminação da sodomia. Embora não punindo explicitamente as atividades eróticas entre pessoas do mesmo sexo, a nova lei buscava controlar tais condutas por meios indiretos [...]."

[7] Ressaltamos que a homossexualidade descrita por Foucault (2015) é a masculina.

portuguesas e brasileiras que viveram experiências homoeróticas com outras mulheres. Mott (1987, p. 34), cita, por exemplo, o caso de Felipa de Souza, "a primeira lésbica a ser processada e sentenciada, em Salvador, em 1592" e aponta que:

> Ainda no primeiro século de nossa história, quando a terrível Inquisição mandou seus Visitadores ao Brasil, uma dezena de mulheres na Bahia e em Pernambuco foram denunciadas e castigadas por terem praticado com outras mulheres o 'abominável pecado de sodomia, ajuntando seus vasos naturais, tendo deleitação...'" (MOTT, 1987, p. 7).

Como também se reporta a casos de mulheres, jovens prostitutas, que eram acusadas de se relacionarem com as suas semelhantes, sendo, pois, condenadas socialmente por práticas homoeróticas.

Mas não é só isso, pois, ao olharmos para o Naturalismo como expressão literária do final do século XIX, vemos que ele surge com a proposta de análise do indivíduo a partir de determinados lugares em que este está inserido, construindo assim narrativas voltadas para o humano em presença de muitos outros seres, distintos entre si, impulsionados pelo desejo, pela lascívia, pela altivez. Os corpos são igualados a características animalescas, que reproduzem sons, formas de reprodução de animais e que, portanto, são enquadrados em um processo de despersonalização/desumanização.

A análise do corpo feminino sob a perspectiva naturalista fortalece a proposta de instaurar o imaginário histérico do corpo da mulher do século XIX, como discute, em outro contexto, Araripe Júnior, em Nelson Werneck Sodré (1965). O naturalismo como uma manifestação que versa sobre a explanação e explicação do comportamento humano a partir de um estudo minucioso, quase que laboratorial, falha, como observa Sodré retomando Lúcia Miguel Pereira (SODRÉ, 1965), quando tenta conduzir o campo da experimentação a partir da reprodução dos fatos de maneira detalhada, a ponto de transformar os personagens em "animais de laboratório" em comparação com os sujeitos analisados social e culturalmente.

A maneira de desumanização dos personagens, em muitos momentos da narrativa, dá-se pela tentativa desenfreada de articular os princípios positivistas a tais sujeitos, explicando, por exemplo, o modo como se comportam e como atuam diante da sociedade. No entanto, é importante destacar que:

> [...] a partir do período romântico a narrativa desenvolveu cada vez mais o lado social, como aconteceu no Naturalismo, que timbrou em tomar como personagens centrais o operário, o camponês, o pequeno artesão, o desvalido, a prostituta, o discriminado em geral (CANDIDO, 2011, p. 187).

Por sua vez, no período naturalista, como destaca Antonio Candido, também denuncia e se destaca, ainda que de maneira muitas vezes estereotipada, a exploração dos muitos e o seu lugar à margem. E, como destaca Sodré (1965, p. 201-202):

> O aparecimento do naturalismo como escola literária, e o desenvolvimento que tomou no século XIX, quando do impulso à concentração capitalista, que levou ao imperialismo, trazendo ao primeiro plano, na contradição essencial, o proletariado, foi um dos mais profundos reflexos que a arte literária apresentou, acompanhando as grandes transformações da sociedade e buscando fixá-las. [...]
> O aparecimento do proletariado como assunto literário, o advento dos temas da vida dos pobres e dos trabalhadores como dignos de figurar na criação artística, constituíram apenas um dos aspectos do problema, representando o esforço da literatura, tal como era entendida na época, no sentido de acompanhar as aceleradas transformações então em desenvolvimento.

Esse "esforço da literatura" muito tem a ver com o processo abordado por Barthes (1987) acerca do poder da literatura para fazer com que inúmeros saberes/âmbitos sejam postos em movimento, de modo a reunir quaisquer conteúdos, como também a ideia de literatura como potência humanizadora tratada por Candido (2011), para quem esta se configura como elemento fundamental e, portanto, um dos direitos básicos do ser humano, para a construção sociocultural. Dessa maneira, pensar na Literatura como um meio que abarca os saberes, movimentando-os, também confere à Literatura as inúmeras possibilidades de articulações na participação da construção social, de modo que as representações nela inscritas fazem parte de um arcabouço histórico que moldaram e continuam moldando o imaginário social, viabilizando as figuras representativas nela contidas e fazendo-nos desconfiar, repensar e analisar tais construções sociais.

No entanto, como destaca Sodré (1965, p. 37-38), os equívocos das noções do naturalismo estão justamente na ideia de uma captura do real como movimento passivo diante do todo, pois:

> [...] os sinais exteriores são apenas uma parte da realidade, não podendo a literatura, pois, pelo levantamento apenas dos dados colhidos pela observação, dos dados exteriores, reproduzir a realidade; em segundo lugar, não compreendia que a realidade humana, que é o domínio de que a literatura se ocupa, não está nos indivíduos, mas na sociedade; finalmente, que a realidade não está no patológico, no anormal, no excepcional, mas no normal, no comum, no típico.

Para além de tais questões, a observação "capturada" pelos autores e posta em literatura versa sobre a "utopia da originalidade absoluta", como destaca Candido (1991), em

busca de retratar uma realidade da época, inscrevendo, na história e na cultura, seres que se desvinculam do "normal". Pensando dessa maneira, a existência de sujeitos categorizados como patológicos não se enquadra nessa "realidade", como pontua Sodré (1965)? Nesse sentindo, considerar a realidade associada ao normal nada mais é do que tornar cada vez mais "anormal" o que foge do ideal normatizado, e negar sua existência é, também, reforçá-la.[8]

É justamente nesse período que personagens "desviantes", cujas práticas são consideradas pecaminosas, pervertidas, transgressoras, emergem na literatura brasileira em prosa. São personagens homossexuais, que têm suas subjetividades animalizadas, associadas aos instintos primitivos e impulsos naturais, a partir de uma concepção da teoria da evolução. Além da aparição de personagens femininas com distúrbios histéricos, retratismo do coletivo, características pautadas no cientificismo (SODRÉ, 1965), personagens que se enquadram em postos de "anomalias", como mulheres "invertidas" no plano comportamental, psicológico, se exprimem em performances bestializadas nas práticas sexuais, mas é desse lugar que, paradoxalmente, se constituem como sujeitos de seus próprios corpos e desejos.

Para além dessas questões acerca do naturalismo, destacamos o que Silviano Santiago (2004) discorre a respeito da relação entre o público e o privado, presentes em narrativas naturalistas, por exemplo, em *O Cortiço*. De acordo com o autor, a ideia de privacidade está relacionada a um conceito de classe, de modo que o fator econômico influencia na maneira como ambos os âmbitos incidem sobre as personagens. Quando "adentramos" a narrativa d'*O Cortiço*, conhecemos as histórias das personagens em um ambiente em que o público e o privado misturam-se. O que é marcado como esfera privada e, portanto, de conhecimento restrito é espalhado pelo cortiço, tornando-se público. Santiago toma como exemplo o caso de Pombinha, moça de dezoito anos, impúbere, que tem sua vida exposta pela sua mãe, aos que ali residem. Destacamos tal relação, entre ambos os campos, pois compreendemos uma questão de fundamental importância entre as narrativas escolhidas para análise neste capítulo.

---

[8] Jurandir Freire Costa, em *Impasses da ética naturalista: Gide e o Homoerotismo*, discute a respeito do sistema de Gide, quando este equipara o homoerotismo a algo natural, partindo do princípio positivista, dentro do sistema social francês oitocentista. Para Costa, as implicações de André Gide estariam mais relacionadas ao convencimento da pederastia como algo natural ao homem, pois, segundo o autor, "a única natureza que lhe interessava era a natureza que lhe permitisse ser aceito e não abominado pelas leis humanas", não lhe sendo atribuído o posto de anômalo, uma vez que Gide era homossexual. Para André Gide, havia uma distinção entre homossexuais e, por isso, elencava-os em três categorias, que são elas: pederastas jovens, sodomitas e "invertidos". Segundo Costa, os designados como "sodomitas" e "invertidos" são considerados desvirtuosos, pois não atendiam ao "apogeu da beleza masculina renascentistas", uma vez que Gide defende a lógica da "teoria ginecocêntrica", em que os machos são categorizados como mais bonitos do que as fêmeas e, assim sendo, interessavam-se uns pelos outros mais do que pelas mulheres. Dessa maneira, os que não se enquadram na categoria de "pederastas normais", são descritos pelo escritor francês como "degenerados, maníacos, doentes", pois tudo que corroborasse o desvirtuamento do "natural" era definido como anômalo e, portanto, passível de condenação. (Conteúdo disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/impasses-da-etica-naturalista-gide-e-o-homoerotismo/>. Acesso: abril, 2020).

Se se exigia que a homossexualidade fosse estrita à esfera privada, ela aparece na esfera pública de maneira exposta, em um ambiente marginalizado, de classe econômica baixa, ocasionando uma "convivência social transparente", como afirma o autor, onde não há privacidade. Ainda que se relacionem dentro de um espaço privado, distante dos olhos alheios, as relações homossexuais, n'*O Cortiço* e em "Histórias da gente alegre", por exemplo, são expostas ao público. Diferentemente da narrativa de *A Condessa Vésper* e também dos contos de Polesso, talvez por uma questão de ordem econômica, como afirma Santiago (mas não só por isso, como veremos).

Continuando a respeito desse período, o sujeito feminino é também categorizado com um tipo de comportamento específico, como aponta Kehl (2008), acerca das mulheres que, subjugadas pelo controle alheio, são vistas como frágeis e doentes. Dessa maneira, a aparição de personagens apresentadas como feias, julgadas pela fisionomia entendida como masculinizada, com bigode, cabelos curtos, com "tendências androginescas", segundo Mott (1987), promove uma associação entre o belo e o feminino e entre o feio e aquilo que se desvincula do que se compreende por feminino, o que também estabelece uma linha de fuga a partir dos preceitos de feminilidade dominantes na época.

Como veremos posteriormente, em *História da Gente Alegre* (1910), de João do Rio, uma das personagens, Elisa, é apresentada como alguém que "tem os cabelos cortados, usa eternamente um gorro de lontra [...]. É feia, não deve agradar aos homens" (p. 52), de modo que o narrador aponta para o imaginário externo, relacionando o discurso à prática do voyeurismo e ao olhar implacável de sujeitos masculinos sobre os corpos femininos.

As personagens a seguir são sujeitos que, voluptuosamente, desejam – ou, em alguns casos, repudiam – seus semelhantes. Ao que parece, essas mulheres estão alocadas em espaços que figuram um comportamento animalesco, doente, desvirtuado do "natural" e, talvez por isso, não apresentam laços afetivos, mas apenas sexuais, como se o sentimento estivesse dissociado de seus corpos desejantes. E talvez estivessem.

2.1. A personagem de ficção

Discorremos brevemente, aqui, a categoria personagem dentro de narrativas ficcionais uma vez que o trabalho analisa, nos três capítulos que o constituem, personagens de romances e contos. A discussão, portanto, aborda a maneira que as narrativas são construídas a partir (e através) de estruturas capazes de reconhecer, enaltecer ou desmerecer e deslegitimar personagens nos textos literários em questão. Embora saibamos a importância e relevância da

discussão a respeito do papel do autor, ainda mais quando se trata de recortes de gênero, sexualidade, raça, classe, especialmente quando esse autor é uma mulher abordando temas categoricamente marginalizados, o nosso foco está direcionado para as criações, para a maneira como estão construídas as narrativas e como esses personagens femininos figuram nas histórias narradas. No entanto, não deixamos de ressaltar discussões a respeito da autoria feminina, quando isso se mostra relevante para nossas análises.

Norman Friedman, em *O ponto de vista da ficção: o desenvolvimento de um conceito crítico* (2002), aborda os modos de narração literária, exemplificando-os a partir da utilização de obras de autores consagrados como Virginia Woolf, Henry James, Joyce, Huxley, etc. Daí, portanto, o título "o ponto de vista", pois se trata de observar e analisar, de maneira crítica, a perspectiva do narrador dentro da história. Dentro de uma leitura "ingênua", para citar Ducrot e Torodov (1972), o leitor pode confundir até mesmo a perspectiva do narrador como sendo deste ou do personagem, quando na verdade, como aponta Friedman (2002), trata-se de uma intervenção do próprio autor, sendo ele então que "escreverá [uma cena] como a vê, não como a vêem seus personagens" (FRIEDMAN, 2002, p. 175). Se assim é, então compreendemos que, embora a narração seja realizada de pontos de vista específicos, para descrever uma cena de personagens, por exemplo, quem a escreve, evidentemente, é o autor. No entanto, compreendemos também que quando nos debruçamos na narrativa, não procuramos enxergar o que o autor quis dizer a partir do seu ponto vista, mas a partir do ponto de vista do narrador e da maneira como a personagem coloca-se (ou é posta) na narrativa.

Tratando, pois, da distinção entre narrador e autor, por exemplo, Antonio Candido (2014, p. 26) ressalta que: "Na ficção narrativa desaparece o enunciador real. Constitui-se um narrador fictício que passa a fazer parte do mundo narrado, identificando-se por vezes (ou sempre) com uma ou outra das personagens, ou tornando-se onisciente". É a partir da óptica do narrador que conhecemos a "real", embora fictícia a história narrada, pois, enquanto este "finge distinguir-se das personagens" (CANDIDO, 2014, p. 25), ou é ele mesmo personagem, reconhecemos aí o que está sendo dito e o que será dito e construído a partir do seu ponto de vista, como também aponta Maria Lúcia Dal Farra (1978, p. 22):

> Ganhando mobilidade retro e antecipativa, o narrador promove a seleção dos elementos essenciais e pode, graças ao seu afastamento, desenhar a teia das unidades de tensão. [...] doando-se como guia, como a mão que orienta o caminho na manipulação da organicidade épica.

No entanto, como continua a discussão, a partir da elaboração da análise de postulados

de outros estudiosos acerca do autor e do narrador, Dal Farra afirma que nem sempre o narrador está a mostrar-nos o que se passa na narrativa, pois existe ainda o que chama de "autor-implícito". A questão aqui é que a presença "implícita" desse autor possibilita que a narração não permeie apenas pelo olhar do narrador. A autora aponta para o fato de que os pontos de vista do narrador ocasionam também o que a mesma chama de "pontos de cegueira", que nada mais são do que lacunas promovidas por esse "autor-implícito", de modo que, "quando se considera o ponto de vista do narrador, deve-se levar sempre em conta, ao mesmo tempo, o que ele vê e o que ele não vê: o que ele foi levado a 'não enxergar' para que o autor-implícito pudesse disso tirar proveito" (DAL FARRA, 1978, p. 25). Sendo assim, dá-se margem para o leitor preencher tais lacunas a partir do seu grau de entendimento e disposição à narrativa lida e analisada.

Posto isso, chamando atenção especificadamente para as personagens de ficção, destacamos como estas são geralmente categorizadas. De acordo com Ducrot e Todorov (1972, p. 210), em se tratando da designação do que vem a ser a personagem de ficção, os autores afirmam que:

> [...] o problema da personagem é antes de tudo linguístico, que ela não existe fora das palavras, que é um 'ser de papel'. Entretanto, recusar toda relação entre personagem e pessoa seria absurdo: as personagens *representam* pessoas, segundo modalidades próprias à ficção.

É a partir da ideia de representação, portanto, que as personagens "ganham vida" dentro das narrativas. Não é à toa que ambos autores destacam que personagens existem apenas dentro do texto, a partir das palavras, e nunca fora delas, embora sejam representações de uma dada realidade extraliterária. Por demais vezes a leitura, quando superficial, tende a confundir personagem com pessoa. Mas, tratando-se de uma narrativa ficcional, por exemplo, a personagem, embora semelhante a uma dada representação, não deixa de ser personagem, fruto imaginativo e existente apenas na narrativa.

Já Candido (2014) utiliza-se de exemplificações como a objectualidade e a finitude das orações textuais para distinguir personagem de pessoas reais. Para ele,

> [...] as objectualidades puramente intencionais constituídas por orações sempre apresentarão vastas regiões indeterminadas, porque o número das orações é finito. Assim, a personagem de um romance (e ainda mais de um poema ou de uma peça teatral) é sempre uma configuração esquemática, tanto no sentido físico como psíquico, embora *formaliter* seja projetada como um indivíduo 'real', totalmente determinado (CANDIDO, 2014, p. 33).

Para além disso, como continua Candido (2014, p. 34), é justamente devido às limitações das orações e da narrativa que "as personagens adquirem um cunho definido e definitivo", de modo que proporciona ao leitor uma maior aproximação daquilo que compreendemos como sendo real, uma vez que a vida de uma pessoa, como aponta o autor, não nos é tão aproximada e definida, ainda que a conheçamos, pois a vida é mutável, infinita em suas variadas formas de transformação diária, mas finita e limitada quando se trata do corpo biológico e do real conhecimento do que se pensa. Assim, a ficção se constitui como sendo "o único lugar – em termos epistemológicos – em que os seres humanos se tornam transparentes à nossa visão" (CANDIDO, 2014, p. 35). A personagem é, portanto, a reconstituição de aspectos e características do ser humano e é a partir dela que conhecemos os engendramentos do enredo da narrativa, e como aponta o autor, a personagem torna vivo o enredo e as ideias da narrativa (CANDIDO, 2014).

Por sua vez, Forster, em seu livro *Aspectos do Romance* (2005), elege a categoria "personagem" como "pessoas", em um dos seus capítulos, talvez pelo fato daquela derivar da palavra latina *persona*[9], cujo significado é relacionado à máscara. Em verdade, o que o autor destaca é uma relação entre personagem e pessoa, entre o que é fato narrado e criado e o que é obtido através e unicamente a partir de relatos de histórias reais e, portanto, de pessoas. Dessa maneira, constrói uma discussão entre elementos/fatos fundamentais para o ser humano, fazendo uma espécie de comparação à personagem literária, por exemplo: a maneira como nasce, ou como "aparece" na narrativa, ou até mesmo a sua morte; a maneira como são construídas as relações sociais e o que se derivam dela, como o amor, a alimentação costumeiramente voltada para a descrição de grupos de personagens, etc. O autor realiza tais comparações para chamar atenção do leitor para as semelhanças à vida inscritas nas narrativas, observando que, embora as descrições sejam ou não tão verossímeis, apresentam, quando ficcionais, características que as distinguem da própria "realidade" em que estão inseridas.

Em um exemplo específico, Forster (2005) aponta que o escritor, ao realizar uma descrição "igual à rainha Vitória", tal como é, trata-se, pois, de um memorial, ou um relato histórico, uma biografia. Ao continuar, afirma que o papel do romancista é justamente o de revelar a vida oculta, em outras palavras, parece-nos que, para o autor, "revelar o oculto" da rainha Vitória, por exemplo, é antes criar, inventar, narrar a partir daquilo que não foi dito, de

[9] Mais informações disponíveis em: < https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/personagem/>. Acesso: janeiro, 2021.

modo que aquela, mencionada anteriormente como um objeto de um relato histórico, passa a ser personagem de ficção a partir do momento em que é inserida em papéis, em construções e dilemas narrativos.

Para essa distinção de papéis e de categorias, Forster (2005) nomeia *Homo sapiens* e o *Homo fictus*, chamando atenção para este último, quando aponta que temos mais abertura de conhecimento a respeito de sua vida, uma vez que observamos de perto o que o narrador e o autor constroem, por se tratar de uma ficção. De acordo com Candido (2014, p. 63), "o *Homo fictus* é e não é equivalente ao *Homo sapiens*, pois vive segundo as mesmas linhas de ação e sensibilidade, mas numa proporção diferente e conforme avaliação também diferente", tendo a possibilidade de "viver" de maneira mais intensa.

No que se refere à categoria personagem e seus níveis de densidade psicológica, Forster (2005) descreve dois tipos, podendo ser categorizados como personagens planos ou personagens esféricos. Mas, como veremos a seguir, há também outra categoria de personagem em relação a esse aspecto. Arnaldo Franco Jr. (2003), ao apontar que o personagem é um dos "principais elementos constitutivos da narrativa", direciona-se para como o personagem pode ser classificado a partir de dois critérios, que são eles: "a) segundo o seu grau de importância para o desenvolvimento do conflito dramático presente na história narrada pelo texto narrativo; b) segundo o seu grau de densidade psicológica" (FRANCO JR., 2003, p. 38). A partir dos critérios citados é que compreendemos a classificação dicotômica das personagens defendida por Forster (2005), como também veremos as subclassificações dessas.

Ao continuar a discussão a respeito dos personagens, Franco Jr. apresenta um quadro classificatório dentro da narrativa. De acordo com o autor, assim como Forster (2005), os personagens são divididos entre plano e redondo (também chamado de "esférico"). Tratando-se dos personagens planos, o autor afirma que se trata daqueles personagens que apresentam "baixo grau de densidade psicológica" (FRANCO JR., 2003, p. 38). Dentro de tal classificação, há dois subtipos, que são eles: "Personagem tipo" e "Personagem estereótipo". No que diz respeito ao primeiro, trata-se de uma identificação que "se dá, normalmente, por meio de determinada categoria social" (FRANCO JR. 2003, p. 38). Para citarmos um exemplo, o personagem plano tipo é o Miranda, d'*O Cortiço*, o "negociante português", descrito pelo narrador e apresentado sem muitos desenvolvimentos na narrativa. Os personagens planos tipos, como afirma Forster (2005), são de fácil identificação e tendem a ser previsíveis.

Por sua vez, o subtipo definido como personagem estereótipo, de acordo com Franco

Jr. (2003), é aquele cuja "identificação se dá por meio da acumulação excessiva de signos que caracterizam determinada categoria social [...] sua psicologia e suas ações são como que determinadas pela categoria social à qual pertence – fato normalmente construído por meio da descrição dos seus atributos físicos e de seu figurino" (FRANCO JR., 2003, p. 38). Um exemplo desse subtipo é a personagem Paula, a "Bruxa", d'*O Cortiço*. A personagem é identificada pelas suas características físicas e expressivas, pela sua vestimenta. Pouco aparece na narrativa, não ganhando nenhum destaque ao longo da história, sendo marcada pela categoria social em que está inserida e a partir da maneira como é vista e retratada pelo narrador, como alguém "extremamente feia, grossa, triste, com olhos desvairados, dentes cortados à navalha, formando ponta, como dentes de cão, cabelos lisos, escorridos e ainda retintos apesar da idade" (AZEVEDO, 1993, p. 44). Como também a personagem Léonie, figurando uma prostituta oitocentista, com atributos descritos pelo narrador que legitimam seu lugar, na narrativa, como uma personagem previsível, por isso, plana e estereotipada.

N'*O Cortiço*, percebemos inúmeros personagens planos que são marcados por estereótipos sociais, tanto é assim que no lugar de nomes próprios ganham nomes de seus atributos ou características físicas, por exemplo. No entanto, embora tais personagens, como Pombinha, ganhem esse nome e sejam muitas vezes retratados na narrativa como personagem sem profundidade – talvez pelo processo de desumanização/despersonalização recorrente nos modos de representação naturalista –, ocorrem, por vezes, momentos de reviravolta, uma vez que Pombinha "desperta" e se modifica dentro da narrativa a partir do momento em que deixa de ser impúbere.

Franco Jr. (2003) chama atenção para a classificação "plana com tendência a redonda". Segundo o autor, há personagens que são descritas dessa maneira devido ao seu "grau mediano de densidade psicológica, ou seja, embora se marque por uma linearidade predominante [...] não se reduz totalmente à previsibilidade" (FRANCO JR., 2003, p. 39). É o caso de Pombinha, descrito anteriormente, quando a personagem, apesar de ser plana, apresenta significativas mudanças no decorrer da narrativa que a categorizam como uma personagem plana com tendência a redonda no momento em que assume a sua própria vida e rejeita o casamento arranjado, optando por viver com Léonie, como amantes.

Já no caso de personagens como Clarissa, no conto "Vó, a senhora é lésbica?", acreditamos que pode ser categorizada como uma personagem plana com tendência a redonda, pois, ainda que apresente poucas mudanças no decorrer da narrativa, observamos a desenvoltura da personagem dentro de situações e acontecimentos que exigem dela uma postura acentuada, mais incisiva, como o caso que leva o nome do conto, ao ser questionada

se é lésbica pelo seu neto. Não é o que vemos, por exemplo, com Leandra, a “Machona”, personagem plana estereótipo, ou seja, marcada não só por uma categoria social, mas por performances de gênero que a deslegitimam enquanto mulher, na narrativa. A personagem continua sem muitas mudanças no decorrer da história, chamando atenção para o trecho em que presencia a cena da morte acidental de seu filho, o que lhe ocasiona danos psicológicos que não são descritos na narrativa.

No que diz respeito à classificação seguinte, dos personagens caracterizados como redondos/“esféricos”, são estes assim chamados pois apresentam:

> [...] um alto grau de densidade psicológica [...] noutros termos: apresenta maior complexidade no que se refere às tensões e contradições que caracterizam a sua psicologia e as suas ações. Tal personagem é imprevisível, surpreendendo o leitor ao longo da narrativa, pois representa de modo denso a complexidade, os conflitos, as contradições que caracterizam a condição humana (FRANCO JR., 2003, p. 39)

As configurações dos personagens caracterizados como redondos são definidas como mais desenvolvidas, podendo se aprofundar nos próprios conflitos e mudar no decorrer da história narrada, elegendo-os como imprevisíveis. Como exemplo, citamos a personagem Ambrosina, personagem principal d’*A Condessa Vésper*, que fundamenta o imaginário figurado de uma mulher subversiva, que se utiliza de recursos como mentiras, persuasão, para conseguir aquilo que quer. A narrativa de Azevedo, de origem folhetinesca, apresenta inúmeras reviravoltas no decorrer da história, o que ocasiona em passagens inesperadas para o leitor.

Assim como Ducrot e Todorov (1972), Candido (2014, p. 78), aponta que:

> [...] a personagem é, basicamente, uma composição verbal, uma síntese de palavras, sugerindo certo tipo de realidade. Portanto, está sujeita, antes de mais nada, às leis de composição das palavras, à sua expansão em imagens, à sua articulação em sistemas expressivos coerentes, que permitem estabelecer uma estrutura novelística.

De modo que, como continua o autor, é através da convencionalização de estruturas verbais muito bem organizadas e articuladas contextualmente que as personagens existem, ou seja, é através de “critérios estéticos”, determinados pelo romancista, por exemplo, como aponta o autor, que o personagem passa a compor a realidade da narrativa.

Forster (2005) aponta que, muitas vezes, as personagens “escapolem” ou “escapam” daquilo que está posto na narrativa. Acreditamos que o “espírito de rebeldia” das personagens,

como aponta Forster, talvez se associe à personagem categorizada como esférica, uma vez que este chama atenção para algo que está além do narrador, pois a personagem "escapa" das amarras da narrativa ou deste último. No entanto, esses personagens, ainda que apresentem formas de fugir daquilo estabelecido na narrativa, são lidos a partir dos seus critérios, de modo que apesar da escapatória, ainda estão sendo delimitados pela criação, como aponta Candido (2014, p. 60) ao afirmar que:

> [..] vários escritores tentaram, justamente, conferir às suas personagens uma natureza aberta, sem limites. Mas volta sempre o conceito enunciado há pouco: essa natureza é uma estrutura limitada, obtida não pela admissão caótica dum sem-número de elementos, mas pela escolha de alguns elementos, organizados segundo uma certa lógica de composição, que cria a ilusão do ilimitado.

Ainda que a personagem aparente “extrapolar” os limites da narrativa, toda a sua construção é moldada dentro de determinados processos que delimitam e determinam a trajetória dele no decorrer da história narrada.

Friedman (2002), elencando os tipos de narradores, destaca alguns traços que marcam a passagem da personagem como sendo aquela que conta a sua própria história ou é por outrem narrado. No primeiro caso, temos o narrador-testemunha que, segundo o autor, “está dentro da estória, mais ou menos envolvido na ação, mais ou menos familiarizado com os personagens principais, que fala ao leitor na primeira pessoa” (FRIEDMAN, 2002, p. 176), mas sem um conhecimento mais aprofundado a respeito dos demais personagens, sendo a primeira pessoa do discurso, mas “ocupando uma posição secundária e/ou periférica em relação à história que narra” (FRANCO JR., 2003, p. 41), como é o caso da narradora do conto “As Tias”, presente no livro *Amora*, cuja narração dá-se em primeira pessoa, no entanto, a narradora-personagem tem um conhecimento limitado a respeito da história de sua tia Alvina com a companheira.

Para citarmos alguns dos tipos de narradores descritos pelo autor, temos primeiro caso do autor onisciente intruso, que segundo Friedman (2002), é assim categorizado pois se trata de uma categoria de narração em que há intromissões. Afirma o autor: o "Autor Onisciente Intruso é a presença das intromissões e generalizações autorais sobre a vida, os modos e as morais, que podem ou não estar explicitamente relacionadas com a estória à mão" (FRIEDMAN, 2002, p. 173). Nesse caso, destacamos as narrativas de Azevedo aqui analisadas: *O Cortiço* e *A Condessa Vésper*. Em ambas, a narração dá-se de maneira onisciente intrusa, pois temos conhecimento das insinuações e posicionamentos dos

narradores no decorrer das narrativas. A partir deles, vemos como caracterizam e definem determinados personagens, seja pelos seus comportamentos na história narrada ou pela maneira que são convencionalizados.

No caso do narrador-protagonista, que se encontra "inteiramente limitado a seus próprios pensamentos, sentimentos e percepções" (FRIEDMAN, 2002, p. 177), esse narrador conta a história "de um centro fixo" (FRANCO JR., 2003), em primeira pessoa. Como exemplo, destacamos a presença da personagem companheira de Marília, no conto "Marília acorda", de Polesso. A partir da sua narração, tomamos conhecimento a respeito de si, da sua perspectiva dentro da história narrada, de maneira que compreendemos o que sente e nos aproximamos do seu relato poético frente à sua vivência com sua companheira. Destacamos que a maioria dos contos aqui analisados, presentes em *Amora*, são narrados em primeira pessoa. O narrador-protagonista, por exemplo, se faz presente e é a partir do seu ponto de vista que conhecemos a história de personagens (principais, secundárias). Isso também difere as narrativas de *Amora* dos romances de Azevedo, ao observarmos que os narradores oniscientes, presentes nos romances, assim como no conto "Histórias da gente alegre", de João do Rio, narram as histórias a seu gosto, sob o olhar implacável, preconceituoso e julgador. Esses narradores dizem mais a respeito de si do que dos seus personagens ao expressar juízos de valor acerca do que contam. São, sobretudo, narradores que contam a história do outro, em suas perspectivas e limitações de época.

Tendo um dos papéis fundamentais na narrativa, os narradores, por exemplo, aparecem nas histórias analisadas de maneira distinta: a presença de narradores autores oniscientes intrusos tratando de personagens lésbicas ou com tendências homoeróticas, nas narrativas do século XIX, enquanto, num segundo momento, observamos a forte presença de narradores protagonistas ou testemunhas, desenvolvendo seus pontos de vista a respeito das histórias narradas. Há nisso uma clara mudança relacionada a quem pode falar, que passa da possibilidade de falar do outro à possibilidade de falar de si.

Narradores e personagens, são eles que são o núcleo que atrai nossa atenção, no decorrer deste trabalho. Para tanto, buscamos analisar as configurações das personagens, partindo dos olhares e descrições dos narradores, mas também "ouvindo", e lendo as lacunas entre ambas categorias, a fim de enxergar-lhes as subjetividades, sobretudo, de procurar construir diálogos entre épocas distintas, que, de alguma maneira, se chocam uma contra a outra.

2.1.1. Ascenção capitalista, histerização e marginalização do corpo feminino

homoerótico

> *E naquela terra encharcada e fumegante, naquela umidade quente e lodosa, começou a minhocar, a esfervilhar, a crescer, um mundo, uma coisa viva, uma geração, que parecia brotar espontânea, ali mesmo, daquele lameiro, e multiplicar-se como larvas no esterco.*
> (Aluísio Azevedo – *O Cortiço*)

É no contexto do Naturalismo, movido pelo impulso orgânico, que surgem as primeiras representações homoeróticas femininas na literatura brasileira em prosa. É da terra, da lama, desse lugar "menor" ou minoritário, que brotam o que o narrador chama de "larvas no esterco" (AZEVEDO, 1991, p. 31). N'O *Cortiço*, a história narrada é composta por personagens marginalizados, que subscrevem suas narrativas subjetivas, contraditórias, subversivas e, por isso, potentes. Como uma espécie de personificação do cortiço, o narrador humaniza o inanimado e animaliza os humanos:

> À noite e aos domingos ainda mais recrudescia o seu azedume, quando ele, recolhendo-se fatigado do serviço, deixava-se ficar estendido numa preguiçosa, junto à mesa da sala de jantar, e ouvia, a contragosto, o grosseiro rumor que vinha da estalagem numa exalação forte de animais cansados. Não podia chegar à janela sem receber no rosto aquele bafo, quente e sensual, que o embebedava com o seu fartum de bestas no coito (AZEVEDO, 1991, p. 32).

O processo de despersonalização recai, se não sobre todos, mas a maioria dos personagens, ocorrendo, desse modo, uma redução do que se compreende como humano, equiparando-os a seres irracionais, o que deslegitima suas vivências enquanto seres dotados de sentimentos e razão. No entanto, ainda que figurando como animais em suas ações e sendo equiparados a estes, tendem também a operar de maneira racional quando isto inclui influências de cunho social e econômico. Cria-se, assim, uma relação de contradição ou, antes, uma característica típica do Naturalismo, que versa sobre a natureza humana em seus desígnios primários e assume suas potências subjetivas, ainda que "larvas no esterco", na lama, para citar o caso de João Romão que, através de privações, explorações e "milagres de esperteza e economia", destina-se à construção e conquista de uma vida bem quista social e economicamente.

Alfredo Bosi (1994) afirma que o processo de despersonalização pode ser atribuído às condições trabalhistas da época, cabendo a grande maioria dos personagens d'*O Cortiço*, espaços subalternos, marginalizados. Para Araripe Jr. (2013), por sua vez, o ofegante e inebriante clima equatorial brasileiro contribui para a realização do Naturalismo no Brasil. E o que ele chama de *surmenage* nada mais é do que a busca desenfreada de construção de

riquezas, consistindo num eletrizante movimento de corpos que, embora cansados das jornadas de trabalhos, não cessam o ritmo, o frenesi. O corpo não é apenas sexual, mas a temperatura, o clima, fazem com que este exale e performe inquietudes, muitas delas, sensualizadas. Para Araripe Jr. (2013), o "viço" dos sujeitos é característica desse ambiente envolto de calor e, seguindo a mesma lógica, seguem inebriados de e pelo erotismo.

Antonio Candido discute a respeito do livro de Azevedo em *De cortiço a cortiço* (1991). Segundo ele, romance realista-naturalista, *O Cortiço* tem, como cerne da narrativa, elementos de teor promíscuo. Os sujeitos estão e são equiparados aos animais por uma questão histórica, econômica e social:

> [...] não se trata de uma equiparação graciosa do animal ao homem (à maneira das fábulas), mas, ao contrário, de uma feroz equiparação do homem ao animal, entendendo-se (e aí está a chave) que não é o homem na integridade do seu ser, mas o homem=trabalhador. O dito não envolve, portanto, confusão ontológica, mas sociológica, e visa ocultamente a definir uma relação de trabalho (ligada a certo tipo de acumulação de riqueza), na qual o homem pode ser confundido com o bicho e tratado de acordo com esta confusão (CANDIDO, 1991, p. 115).

Já Sodré (1965), aponta que o naturalismo surge em meio a uma decadência social e econômica. A sociedade da segunda metade do século XIX assistia às lutas e manifestações travadas entre burgueses e o proletariado. Os avanços científicos ganham destaque, consequentemente, "o mundo começa a ser desvendado pela ciência" (SODRÉ, 1965, p. 15) e a literatura passa a consistir, segundo o autor, em uma busca de esforço de torná-la uma "espécie de ciência", mas, como o mesmo autor afirma posteriormente, o movimento naturalista é "um pouco a sociologia na literatura" (SODRÉ, 1965, p. 25).

Já no final do século, com a burguesia em declínio e a situação econômica ressaltando a desigualdade, destaca-se, n'*O Cortiço*, a evidente exploração entre empregador e empregado. Como aponta Candido (1991), o contato entre ambos, no Brasil, era realizado de maneira direta, diferentemente da França, de Zola, em que o processo econômico já dissociava o trabalhador do contratante: "No seu romance o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada do pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de primitivismo econômico" (CANDIDO, 1991, p. 113). Tal questão faz alusão ao que o autor também ressalta:

> "No Brasil, costumam dizer que para o escravo são necessários três P.P.P., a saber, Pau, Pão e Pano" — dizia Antonil no começo do século XVIII, retomando o que está no *Eclesiastes*, 33, 25, como assinala Andrée

> Mansuy na sua edição erudita ("Para o asno ferragem, chicote e carga; para o servo pão, correção e trabalho"). No fim do século XIX era corrente no Rio de Janeiro, como dito humorístico, uma variante mais brutal ainda: "Para português, negro e burro, três pês: pão para comer, pano para vestir, pau para trabalhar" (CANDIDO, 1991, p. 114).

O dito preconceituoso e ofensivo, difundido no Brasil da época, destaca a relação de opressão e de exploração dos corpos subalternizados. Dessa maneira, a equiparação do sujeito ao animal dá-se, no Naturalismo, por questões estabelecidas social, econômica e cientificamente, uma vez que a ciência passa a ser a base para explicar o comportamento dos sujeitos.

No prefácio d'*O Cortiço* (1993), Erson Martins de Oliveira afirma que Aluísio Azevedo esteve em determinados locais marginalizados cariocas para "colher cenas, estudar tipos sociais, ouvir relatos da população e viver situações perigosas" (OLIVEIRA, 1993, p. 9), onde "toda experiência era imediatamente transformada em apontamentos e caricaturas" (OLIVEIRA, 1993, p. 12). De caráter cientificista, o Naturalismo tem a pretensão de capturar o que se pode chamar de real, denotando uma "realidade" transposta na literatura como categorização e resultado de análises da sociedade da época, numa escrita ainda que literária, também experimental, de modo que a retratação do que é visto e experienciado serve, de alguma maneira, como catalogação, estudos de casos.

Seguindo a ideia de captura da maneira pela qual estão engendradas as relações da sociedade no final do século XIX, no que diz respeito ao sistema econômico, que culmina em uma estratificação social, percebemos que a relação entre aquele que é explorado e aquele que é o explorador, é posta, na narrativa, não apenas sob o viés econômico, mas também pelas relações pessoais entre os personagens. Quanto à relação econômica, segundo Candido (1991), o país estava em um regime de exploração semicolonial, saindo de uma subsistência escravocrata, em que a força e o esforço físico eram atribuídos à luta pela conquista de uma vida mais "digna":

> No seu romance o enriquecimento é feito à custa da exploração brutal do trabalho servil, da renda imobiliária arrancada do pobre, da usura e até do roubo puro e simples, constituindo o que se poderia qualificar de *primitivismo econômico* (CANDIDO, 1991, p. 113, grifo nosso).

Em níveis hierárquicos, "primeiro, o explorador capitalista; segundo, o trabalhador reduzido a escravo; terceiro, o homem socialmente alienado, rebaixado ao nível do animal". (CANDIDO, 1991, p. 118). Sendo assim, para nos aproximarmos da questão de gênero, o

caminho que uma mulher do século XIX tinha a seguir, caso não viesse de uma família abastada – e ainda que viesse – era, geralmente, o casamento. A relação econômica efetiva-se pelo modo como a mulher se enquadra no seio familiar, como mãe, como mulher e como dona de casa, cabendo apenas ao marido a posição daquele que governa e distribui os bens financeiros, de modo que a mulher pouco ou nada tem de autonomia. Suas vidas, então, estavam muito mais direcionadas a espaços secundários, como se não tivessem domínio sobre si mesmas, não lhes cabendo o posto de protagonistas destas.

No entanto, é necessário destacar tal relação econômica de subordinação ao marido/família quando nos reportamos às mulheres brancas. Afinal, se pensarmos nas mulheres negras, estas permanecem num local de subalternidade mais acentuado, não lhes cabendo sequer a possibilidade de estarem em um casamento, ou se estivessem num, não deixariam de ser exploradas pelas relações de trabalho, como é o caso de Bertoleza, enganada por João Romão, descrita no romance de Azevedo como "demônio", seja por ser forçada a atuar de maneira brutal, como uma máquina, seja pela condição em que se encontra, sempre suja, em locais que a subjugam por ser mulher, negra, pobre, não livre. Além disso, através da cresça de superioridade de raça, é introduzida como aquela que deseja casar-se com "o homem numa raça superior à sua", pois não queria "sujeitar-se a negros" (AZEVEDO, 1993, p. 20). Ou até mesmo o lugar que Piedade ocupa na narrativa, uma mulher portuguesa, que é traída pelo seu esposo Jerônimo, também português, e sendo uma mulher pobre, exerce o ofício de lavadeira, mas se vê perdida após a separação e habitua-se ao vício do consumo de bebida alcoólica, que a deixa vulnerável aos "homens malvados [que] abusavam dela, muitos de uma vez, aproveitando-se da quase completa inconsciência da infeliz" (AZEVEDO, 1993, p. 224). Piedade, que no nome carrega a sua evidente condição de pedido de misericórdia aos olhos alheios a seu sofrimento, mantém-se ébria, mas recebe ajuda de Pombinha, uma mulher, prostituta, que segue o vício de aliciamento, assim como faz Léonie, sua companheira.

A figura feminina n'*O Cortiço* é múltipla, apesar dos estereótipos construídos socialmente. Como discute Kehl (2008), à revelia da pergunta de Freud ("mas afinal, o que quer uma mulher?"), é impossível cristalizar uma ideia de feminilidade e de personalidade única e imutável, sendo, a partir de uma eterna construção de uma subjetividade – que é múltipla ou, como destaca Deluze e Guattari (2012), está em um processo do vir a ser – que se "definem" as muitas formas de ser mulher e, consequentemente, as variantes em que estão inseridas e de quais maneiras estão.

A situação econômica, como podemos ver, influencia diretamente a condição de ser não apenas mulher, na sociedade da época, de maneira que as influências da exploração

trabalhista recaíam sobre quaisquer sujeitos, inclusive mulheres, quando pensamos no Brasil recém-saído de um sistema escravocrata, semicolonialista. Espaços como: casamento, prostituição, trabalho brutal e exploratório eram os caminhos para essas mulheres, na narrativa.

Mas o que encontramos quando restringimos o amplo escopo de personagens femininas e elegemos as figurações de lesbianidades/tendência homoerótica/bissexualidades na literatura brasileira em prosa, em um período em que tais personagens emergem na literatura brasileira e ocupam espaços de marginalidade, assim como a maioria dos personagens naturalistas? De que maneira tais personagens se sustentam e vivem? Sobretudo, de que maneira são representadas?

Pensando nesse espaço principal, onde os muitos residem, o cortiço é constituído de maneira animada na narrativa de Azevedo, uma vez que "amanhece" despertando os que ali vivem para mais um dia de trabalho. Quase uma personagem, ele é e está circundado por inúmeros outros personagens cujos lugares estão, de alguma maneira, socialmente estabelecidos. É nesse lugar que os muitos e as muitas vivem, onde:

> [...] sentia-se naquela fermentação sanguínea, naquela gula viçosa de plantas rasteiras que mergulhavam os pés vigorosos na lama preta e nutriente da vida, o prazer animal de existir, a triunfante satisfação de respirar sobre a terra (AZEVEDO, 1993, p. 42).

A lama, como elemento de vida, de criação, como nutriente, ganha destaque em alguns momentos da narrativa, uma vez que é o lugar de onde estão saindo e quem são os que ali estão, tratando-se, pois, de um lugar sujo e visceral, que "fermenta" e dá vida a quem descansa dela, após uma jornada longa e dura de trabalho.

Em uma concepção mitológica cristã, a lama (a terra, o barro) é fonte de vida, concepção essa não muito distinta da analogia que Azevedo faz n'*O Cortiço*, ainda que no romance tal aproximação se dê por um prisma biologicista. Os personagens, por viverem em comunidade, como que "amontoados" de tão próximos, são equiparados a larvas, animais em estado de desenvolvimento primário (pré-embrionário) que, dependendo do ambiente em que se encontram, se alimentam de restos. Equiparar os personagens ao animal é categorizá-los como duplamente inferiores: por serem tidos como animais irracionais e por se contentarem com os restos, com a lama. No entanto, as subjetividades presentes no romance residem no que os constitui como devir, pois, sendo relegados em espaços minoritários, marginalizados, extraem desses lugares de subalternidade aquilo que os torna potentes, causando fissuras no universo em que vivem a partir do próprio discurso de quem os cria.

Na margem da margem, em um lugar de dupla subalternidade, seja pelo fato da pouca visibilidade acerca do tema da lesbianidade e do homoerotismo feminino, seja pelo lugar em que se encontram nas narrativas, nos deparamos com personagens d'*O Cortiço* como Léonie, Pombinha e Leandra, a "Machona"; em "Histórias da Gente Alegre", com Elisa e Elsa; e em *A Condessa Vésper*, como Ambrosina e Laura, cujas personalidades contraditórias, antiéticas, violentas, de personagens que assumem seus desejos, são construídas nas histórias de maneira a torná-las as primeiras figurações de lesbianidades/bissexualidade na literatura brasileira.

Desse modo, esmiuçando ou, como diria Walter Benjamim (1987), escavando o "passado soterrado" no intuito de encontrar rostos, nomes, trejeitos, marcados por uma história que, ainda que destruída e apagada, como ressalta Rich (2010), deixa seus vestígios e rastros nos livros; "revolver o solo" é ir de encontro com as possibilidades. Até agora viemos encontrando vestígios de sujeitos femininos que, mesmo em lugares subalternos, portam potências, uma vez que extraem (dentro de suas limitações) do lugar e da condição em que vivem, linhas de fuga, brechas que as fazem viver suas subjetividades, seus modos de se expressar. Paradoxalmente, aproximam-se da condição humana por serem falhas, atuando sob a roupagem de serpentes, prostitutas, demônios, assassinas, loucas.

2.1.2. Léonie e Pombinha

A serpente vencia afinal.
(Aluísio Azevedo – *O Cortiço*)

"Donde brota a vida brutalmente, como de uma podridão" (AZEVEDO, 1993, p. 225), é setenciado o capítulo de desfecho da história do envolvimento entre Léonie e Pombinha, num ambiente "de uma podridão" em que os que dali emergem ou ali estão são tratados como "larvas sensuais" (AZEVEDO, 1993, p. 225), frutos do meio. Léonie, a "cocote", descrita pelo narrador como uma personagem bem quista por aqueles que vivem no cortiço, é descrita da seguinte maneira:

> Léonie, com suas roupas exageradas e barulhentas de cocote à francesa, levantava rumor quando lá ia e punha expressões de assombro em todas as caras. O seu vestido de seda cor de aço, enfeitado de encarnado sangue de boi, curto, petulante, mostrando uns sapatinhos à moda com um salto quatro dedos de altura; as suas luvas de vinte botões que lhe chegaram até aos sovacos; a sua sombrinha vermelha, sumida numa nuvem de rendas cor-de-rosa e com um grande cabo cheio de arabescos extravagantes; o seu pantafaçudo chapéu de imensas abas forradas de veludo escarlate, com um pássaro inteiro grudado à copa; as suas joias caprichosas, cintilantes de pedras finas; os seus lábios pintados de carmim; suas pálpebras tingidas de

> violeta; o seu cabelo artificialmente loiro (AZEVEDO, 1993, p. 106-107).

Como podemos ver, a apresentação que o narrador faz da personagem marca uma construção estereotipada do imaginário da prostituta – com atributos associados ao feminino e à ideia de feminilidade –, afinal, o processo de linguagem da escrita naturalista consiste em aproximações com o "real", a partir de um estudo quase que clínico de observação. Léonie é uma personagem cujas condições econômicas são melhores do que aquela dos moradores do cortiço, e isso responde à maneira como se apresenta através da sua indumentária – para além do seu ofício – descrita a partir de seu lugar social: é uma prostituta e manifesta a sua feminilidade (ou o que se compreende por feminilidade) sob o olhar crítico do narrador, que a apresenta de maneira hiperbólica, até mesmo por uma efetivação desse imaginário construído socialmente acerca da figura da prostituta e da sua feminilidade. O vestido, as luvas "de vinte botões", uma sombrinha, um chapéu "pantafaçudo", as joias, etc., corroboram uma ideia específica de feminilidade, mas de um feminino voltado para o que uma mulher "bem casada" não deveria exercer, pois não se enquadra no paradigma da mãe, esposa e dona de casa submissa.

Num estudo acerca do quadro da prostituição no Brasil, entre o período de 1890-1930, Margareth Rago discorre a respeito do discurso médico-sanitarista, cujas especialidades eram voltadas para as condições dos esgotos, a higienização, o lixo, etc., implantados no Brasil no período descrito. Sendo a prostituição vista e categorizada, assim como a masturbação, como um vício (RAGO, 2014, p. 116), ela é, na época, alvo de repressão. As prostitutas, tratadas como subversivas, "degeneradas", e como uma espécie de "chaga", de doenças, estavam à mercê de uma política estatal de higienização sanitária:

> [...] a mulher pobre que se prostitui é associada à imagem da criança ou do selvagem que necessita dos cuidados do Estado e das classes dominantes na condução de sua vida. Imatura, ela é uma pessoa desorientada que se perdeu na vida e que precisa dos socorros dos especialistas para reencontrar o bom caminho e reintegrar-se na sociedade (RAGO, 2014, p. 118).

Nesse contexto, o discurso médico-sanitarista, moralista, trata tais mulheres não apenas como seres subversivos, mas também como incapazes de cuidarem de suas próprias vidas, cabendo ao Estado o controle deste grupo, que, por esse motivo, o coloca sob o domínio de outrem. Em verdade, o intuito não é apenas dominar os corpos dessas mulheres, mas também estabelecer uma "ordem" higienizada, alocando-as em espaços específicos, ainda que nos grandes centros, categoricamente "escondidas" e marginalizadas.

Num "mapa classificativo" de F. Ferraz de Macedo, transcrito por Rago (2014),

observamos a distinção do quadro de prostituição, em que essas mulheres eram catalogadas, como forma de distinção e controle. Desse modo, o sistema higienizador instituído pelo Estado acabou criando um modelo imaginário de prostitutas e fortaleceu "ao mesmo tempo o ideal da mulher honesta, mãe dedicada e submissa" (RAGO, 2014, p. 120), uma vez que, como "desviantes", as prostitutas constituíram-se como ameaça à sociedade.[10]

Como aponta Moraes (2015), a figura da prostituta ganha destaque na literatura francesa em meados dos anos de 1800. Segundo a autora, o imaginário hegemônico criado em volta da figura das prostitutas romanescas, que, idealizadas, "dotadas de uma nobreza de alma sem par, não mediam esforços para sacrificar as promissoras carreiras – e mesmo as vidas – em função de seus amados" (MORAES, 2015, p. 169- 170), vai se tornando cada vez mais plural e diversificado:

> Já no início do Segundo Império, a capital francesa viu nascer um novo tipo de oferta sexual, pactuada com o apetite burguês para o consumo e o prazer. As antigas maisons de tolérance, regulamentadas pelo Estado, foram substituídas pelas sedutoras maisons de rendez-vous que, fora do controle estatal, pediam formas de fiscalização mais afinadas com o padrão de desejo masculino que emergia então. [...] uma nova mulher surgia, circulando à vontade entre os redutos reservados e as ruas parisienses, onde ficava exposta às fantasias dos passantes (MORAES, 2015, p. 170-171).

No Brasil, tais mudanças de perspectiva, estabelecendo uma ideia plural da figura da prostituta, dão-se na virada do século XIX para o século XX (MORAES, 2015), justamente no período em que a República começa a ser instituída como novo sistema de governo, disseminando ainda mais leituras estrangeiras, como também buscando a renovação da cultura nacional, conforme destaca Moraes. Assim, a figura da prostituta francesa, de acordo com a autora, é associada à modernidade e, consequentemente, ao progresso, ainda que, contraditoriamente, a prostituta seja uma espécie de simulacro da imoralidade para essa mesma sociedade.

Com o passar dos séculos, a prostituição passa a ser essa ameaça taxada como um "perigo" à sociedade em um período em que os programas de eugenia cresciam na metade do século XIX na Europa, e no início do século XX, no Brasil (RAGO, 2014, p. 123), tornando-se alvo de perseguições e políticas de regulamentação. Desse modo, a ideia de uma seleção

[10] Chama a atenção, no entanto, o fato de que a prostituição, na Europa do século XV, passa a ser "aceita" e até mesmo difundida e legitimada a partir do momento em que as instituições estatais e clericais percebem a necessidade de estabelecer certo controle dos corpos – principalmente o feminino. Segundo Federici (2013, p. 106), "acreditava-se que o bordel administrado pelo Estado provia um antídoto contra as práticas sexuais orgiásticas das seitas heréticas, e que era um remédio para a sodomia, assim como também era visto como um meio para proteger a vida familiar".

genética associada às classes marginalizadas está presente no discurso misógino, sexista, classista e machista da anti-prostituição.

A relação entre prostituição e homossexualidade no Brasil, por sua vez, ocorre também a partir de estudos médicos, como aponta Mott (1987) ao citar Francisco Ferraz de Macedo e sua tese sobre "os perigos do meretrício sobre a saúde pública e moral", acerca "dos atos antifísicos das mulheres entre si" (MOTT, 1987, p. 44). Como também a ressalva de Luis Angelo Dourado, em *Homossexualismo e Delinquência* citada por Mott (1987, p. 57), quando aquele destaca: "o homossexualismo associado à prostituição, ao parasitismo social, às toxicomanias, transformando-se a lésbica em um ser amoral, cuja atividade tornar-se-ia perigosa a (sic) funesta à comunidade". Aparentemente, o discurso do Dr. Dourado condena a mulher lésbica, "o homossexualismo feminino", como se reporta, associado com a prostituição à ocorrência de "inúmeros crimes" (MOTT, 1987, p. 57).

Retomando, agora, a narrativa de *O Cortiço*, a maneira pela qual o narrador apresenta Léonie prioriza muito mais os objetos/artifícios que levam a crer em uma personagem não apenas elegante, mas que também performa certo tipo de feminilidade, ainda que a descrição leve a observá-la como uma espécie emblemática de prostituta do século XIX. Azevedo aposta na figura da prostituta francesa, aparentemente modernizada, distinta da, segundo Moraes (2015, p. 175), "meretriz de rua, em geral uma antiga escrava estigmatizada como vítima do destino e da pobreza". A figura da prostituição no Brasil, assim como na Europa oitocentista, é marcada pela ideia mercadológica de "tipos femininos", como ressalta Benjamin (1989), elegendo figuras múltiplas de mulheres e de performances do que vem a ser feminilidade.

Ao longo da história narrada, percebemos que a potência da personagem Léonie consiste no fato de ela ser não apenas uma prostituta, mas principalmente pelo fato de sustentar-se financeiramente e, sobretudo, ir ao encontro de seus desejos e relacionar-se com uma mulher. O caminho da prostituição é uma forma, para a personagem, de viver desprendida da condição de mulher casada, presa aos preceitos da sociedade e do matrimônio:

> Enfim, só o que afianço é que esta não está sujeita, como Leocádia e outras, a pontapés e cachações de um bruto de marido! É dona das suas ações! Livre como o lindo amor! Senhora do seu corpinho, que ela só entrega a quem muito bem lhe der na veneta! (AZEVEDO, 1993, p. 109).

Silviano Santiago (2004), apontando para a presença da homossexualidade n'*O Cortiço*, chama atenção para um questionamento a respeito do ato de assumir-se. O autor afirma que o "exibicionismo público", associado à militância, poderia ser suplementado

através de um dado comportamento "astucioso", como chama. De modo que, ao proteger-se através de pequenos gestos, de "formas sutis de militância", o homossexual estaria criando para si uma maneira de continuar vivo. Prosseguindo, destaca também que o sujeito homossexual, ao proteger-se, acaba explicitando (ainda que silenciosamente) a maneira como os regimes autoritários (associados à heterossexualidade) são em si violentos.

Por um lado, o fato de adotar uma postura "malandra", como se reporta, ou seja, "astuciosa", permite que continue a viver dentro de uma certa seguridade. De maneira que, os pequenos e sutis atos de "militância" estejam em gestos mínimos (porém, importantes) de negação ao sistema heterossexual, por exemplo. Por outro lado, adotar a postura astuciosa pode ocasionar uma legitimação contínua desse sistema, como aponta Giovanna Ferreira Dealtry (2003), pois o malandro, de acordo com a autora, só existe porque precisa que o sistema "corrupto e corruptível" continue também a existir. Além de tudo isso, é importante destacar que o fato de "assumir-se", portanto, levantar uma determinada bandeira, está relacionado não apenas à esfera privada (pessoal), mas também à pública (coletiva), e como aponta Dealtry (2003, p. 119):

> [...] a estratégia dessa malandragem caminha pelo fio da navalha: do mesmo jeito que pode ser vista de forma positiva promovendo uma integração maior com o restante da sociedade, pode também ser usada de forma covarde, para garantir apenas a própria sobrevivência esquecendo das conquistas alcançadas pelos grupos representativos da classe. Encontrar um ponto de equilíbrio entre estes dois caminhos parece ser o maior desafio. Ser malandro, mas não ser omisso; desenvolver uma subjetividade própria sem esquecer do coletivo.

No entanto, devemos destacar que, diferentemente das personagens em *Amora*, como veremos adiante, essa relação entre "assumir-se" ou não, ganha outra conotação aqui, pois, n'*O Cortiço* o contexto é o do final do século XIX. Enquanto a personagem Léonie, por exemplo, não precisa "assumir-se", visto que os limites do público/privado são transparentes e, por isso, misturam-se, no cenário contemporâneo, por sua vez, marcado pela rotulação (e sendo essa imbuída de representatividade, associada ao coletivo, às militâncias), o "assumir-se" está arraigado à legitimação de direitos, de conquistas sociais. Talvez, o "assumir-se" não esteja no fato do exibicionismo, mas antes na busca construtiva de legitimação de uma vida digna, de modo que n'*O Cortiço*, Léonie e Pombinha não necessitam, nesse momento, da legalização da sua união civil, por exemplo. Já no meio contemporâneo isso pode ser mais do que necessário, para que haja a garantia de direitos civis.

Pensando no conceito de devir, a partir das definições feitas por Deleuze e Guattari

(2012), e retomando a discussão iniciada anteriormente, a designação de um devir-lésbico consiste justamente nessa fissura encontrada pela personagem para se exprimir no mundo, ainda que de maneira marginalizada, ela mesma uma linha de fuga, uma possibilidade de quebra e estilhaço, se comparada à imagem cristalizada ("ideal") da mulher oitocentista. Por exemplo, pensemos na figura do sujeito feminino defendido por Rousseau, direcionada para o seio familiar, sempre em detrimento de outrem, mas nunca de si mesma, como coloca Kehl (2008), em seus estudos sociais e psicanalíticos acerca do sujeito feminino do século XIX e do conceito de feminilidade. Pensemos também na imagem de *Lucíola*, de José de Alencar, cuja personagem protagonista, assim como Léonie, também é prostituta e, através do seu ofício, mantém-se financeiramente, participando da alta sociedade carioca em meados do século XIX.

Léonie constitui-se como subversiva porque se exprime como aquela que tem desejo homoerótico e atua sobre ele em um período que é inadmissível às mulheres sentir desejos, uma vez que isso ameaçava (ameaça) a figura da frágil masculinidade, pois, uma mulher com domínio de seu próprio corpo poderia pôr em vulnerabilidade não apenas o sistema familiar, mas também o sistema econômico-social.

O narrador apresenta o ambiente do cortiço e aqueles que estão de alguma maneira ligados a ele como um local em que brotam larvas, em que há lama; um lugar de "podridão", um ambiente "desviante". Os que ali estão são também "desviantes". Embora Léonie não more no cortiço, é madrinha de Juju, filha de Alexandre e Augusta, que a veem como alguém de boa índole, que os visita. Léonie é também vista de maneira positiva pelas personagens do cortiço e é admirada por todos: "A das Dores sentiu-se orgulhosa, quando Léonie lhe pousou no ombro a mãozinha enluvada e recendente, para lhe perguntar pelo seu homem. E não se fartavam de olhar para ela, de admirá-la" (AZEVEDO, 1993, p. 108).

No entanto, essa admiração revela-se, talvez, muito mais por uma questão decorrente de ver no outro o que gostaria de ter para si, um sentimento de inveja mascarado de admiração, como na passagem que dá continuidade ao trecho acima citado:

> [...] chegavam a examinar-lhe a roupa, revistar-lhe as saias, apalpar-lhe as meias, levantando-lhe o vestido, com exclamações de assombro à vista de tanto luxo de rendas e bordados. A visita sorria, por sua vez comovida. Piedade declarou que a roupa branca da madama era rica nem como a da Nossa Senhora da Penha. E Neném, no seu entusiasmo, disse que a invejava do fundo do coração (AZEVEDO, 1993, p. 108).

O sentimento de inveja, de admiração, dos personagens para com Léonie está muito

mais associado ao que esta possui no que diz respeito à sua condição financeira. No entanto, Léonie não é apenas admirada, invejada por alguns personagens, ela é também vista como "boa de coração como um anjo" (AZEVEDO, 1993, p. 107), pois é quem, por vezes, ajuda financeiramente a sua afilhada Juju. E, aqui, novamente, assemelha-se à personagem de Alencar, pois Lucíola também é assim chamada por seu amante, Paulo, uma vez que se dispunha a ajudar os mais necessitados. Não deixa de ser, no entanto, irônica a associação entre a prostituta e a figura do anjo em ambas as narrativas.

Tal ajuda, vista com "bons olhos" pelos outros, é, na verdade, uma espécie de pré-aliciamento à vida na prostituição. No final do romance, o leitor descobre onde Juju se encontra, ao lado de Léonie e Pombinha, a ir a teatros, jantares, etc., e se dá conta de que, assim como Léonie "ajudara" Juju, Pombinha agora faz a mesma coisa com a filha dos personagens Jerônimo e Piedade, Senhorinha. Ocorre, então, uma espécie de genealogia de vício, uma vez que a prostituição era tida como vício. O aliciamento inicia-se desde muito cedo, com personagens que advém de situações econômicas escassas ou em condição de miserabilidade:

> Pombinha abria muito a bolsa, principalmente com a mulher de Jerônimo, a cuja filha, sua protegida predileta, votava agora, por sua vez, uma simpatia toda especial, *idêntica à que noutro tempo inspirara ela própria à Léonie*. *A cadeia continuava e continuaria interminavelmente*; o cortiço estava preparando uma nova prostituta naquela pobre menina desamparada, que se fazia mulher ao lado de uma infeliz mãe ébria (AZEVEDO, 1993, p. 224, grifo nosso).

Talvez seja relevante pensar que o caminho de aliciamento à prostituição dá-se pela precária condição financeira das meninas agenciadas. Assim como Léonie fizera com Pombinha ao lhe conferir presentes, a "cadeia continua" com as demais, Juju e Senhorinha. Dessa maneira, a configuração da lesbianidade/tendência homoerótica ou até mesmo da bissexualidade feminina revela-se a partir de uma situação de vulnerabilidade das personagens, que são apresentadas como filhas de pessoas com problemas financeiros, oriundas de famílias "desajustadas" – lembremo-nos de Senhorinha e sua mãe Piedade, descrita pelo narrador como uma mulher ébria, após o incidente com o seu ex-marido –, de modo que a presença de uma possível homossexualidade/bissexualidade aparece atrelada em resposta à condição do meio, de modo que a prostituição é apresentada talvez como um caminho a seguir não apenas para viver a possibilidade de uma "liberdade" do corpo, longe dos padrões sociais estabelecidos como uma forma de satisfazerem-se sexualmente, mas também como possibilidade de escapar da miséria. Não estamos colocando em discussão a

prostituição como o caminho satisfatório de sobrevivência em comparação com outras possibilidades de trabalho, mas apontamos para o fato de que ela é, na narrativa em questão, um caminho para personagens que advêm de famílias miseráveis e, à revelia do discurso matrimonial, clerical, materno, optam por vivenciar outras formas de gozar a vida – literalmente – ou sobreviver a ela.

No que diz respeito à relação sexual entre Léonie e Pombinha, esta se dá a partir de um estupro. Essa última, por sua vez, moça de dezoito anos que vivia sob os cuidados e olhares da mãe, D. Isabel, assim chamada devido ao seu ofício: encarrega-se de escrever e entregar as cartas das pessoas que vivem no cortiço. Ela é apresentada como alguém que:

> [...] era muito querida por toda aquela gente. Era quem lhe escrevia as cartas; quem em geral fazia o rol para as lavadeiras; quem tirava as contas; quem lia o jornal para os que quisessem ouvir. Prezavam-na com muito respeito e davam-lhe presentes, o que lhe permitia certo luxo relativo. Andava sempre de botinas ou sapatinhos com meias de cor, seu vestido de chita engomado; tinha as suas joiazinhas para sair à rua, e, aos domingos, quem a encontrasse à missa na Igreja de São João Batista, não seria capaz de desconfiar que ela morava em cortiço (AZEVEDO, 1993, p. 46).

Pombinha, inicialmente, aparece na narrativa sempre em tom condescendente, permissivo. É uma personagem cuja voz é de aceitação, imagem do feminino silenciado e submisso. Ao longo de grande parte da história narrada, ela é uma personagem bastante previsível, ao assumir seu papel de moça-bem-comportada e quista.

Predestinada a casar-se com João da Costa, a única questão que retarda de alguma maneira seu casamento com ele é o fato de ela ser impúbere. Para sua mãe, D. Isabel, Pombinha é sua salvação, uma vez que o casamento com João da Costa é um recurso de livramento de uma vida de miséria e, até mesmo, de preconceitos. Contudo, a chegada da menstruação, narrada de maneira metafórica utilizando-se do símbolo da transformação de uma lagarta para a borboleta, ocasiona de fato uma transformação na personagem. Embora se case logo após o episódio, um pouco antes da efetivação do casamento, Pombinha mostra-se como alguém que questiona seu papel, bem como o papel dos sujeitos masculinos diante dos seus respectivos relacionamentos. Desse modo, deixa de ser uma personagem permissiva e "boazinha" aos olhos daqueles que a admiram por tudo fazer e tudo aceitar e passa a exercer um papel contrário àquele que mantivera anteriormente:

> [...] depois que nas suas entranhas ela sentiu o primeiro grito de sangue de mulher, teve olhos para essas violentas misérias dolorosas, a que os poetas davam o bonito nome de amor. A sua intelectualidade, tal como seu corpo,

> desabrochara inesperadamente, atingindo de súbito, em pleno desenvolvimento, uma lucidez que a deliciava e surpreendia.
> [...]
> Pombinha pousou os cotovelos na mesa e tulipou as mãos contra o rosto, a cismar nos homens.
> Que estranho poder era esse, que a mulher exercia sobre eles, a tal ponto, que os infelizes, carregados de desonra e de ludíbrio, ainda vinham covardes e suplicantes mendigar-lhe o perdão pelo mal que ela lhes fizera?...
> E surgiu-lhe então uma ideia bem clara da sua própria força e do seu próprio valor.
> Sorriu.
> E no seu sorriso já havia garras (AZEVEDO, 1993, p. 144).

O trecho "e no seu sorriso já havia garras", dito pelo narrador, além do fragmento citado, deixa-nos a mensagem de mudança de comportamento da personagem em questão dentro da narrativa. A "transformação" de Pombinha dá-se a partir do momento em que ela "torna-se" mulher, como discute Simone de Beauvoir n'*O Segundo Sexo* (1967), ao destacar que "ninguém nasce mulher, torna-se mulher". A questão posta por Beauvoir pode ser associada ao conceito cunhado por Deleuze e Guattari (2012) acerca do devir. Tornar-se mulher é uma construção ou uma eterna reconstrução de si mesma, a partir dos locais e posições sociais em que estão inseridas. Assim como também destaca Judith Butler (2019), reportando-se à autora francesa, ao discorrer a respeito dessa noção. De acordo com Butler, o que Simone de Beauvoir faz, ao afirmar que "não se nasce mulher, torna-se", é abrir "caminho para sua afirmação de que 'mulher' – e consequentemente qualquer gênero – é uma situação histórica e não um fato natural" (BUTLER, 2019, p. 215). Dessa maneira, a ideia de gênero, como afirma Butler e como veremos posteriormente, está associada à construção histórica através de atos performáticos.

N'*O Cortiço*, Pombinha "torna-se" mulher – à vista e compreensão da sociedade – a partir de sua primeira menstruação, que se dá a partir de outro acontecimento. Além disso, a passagem da personagem, deixando de ser impúbere, tornando-se "mulher", acarreta a ideia de uma perda de inocência que acaba associando a figura da mulher como algo malicioso e impuro[11].

Retomando Kehl (2008), em sua discussão sobre o discurso patologizante acerca do

[11] Wolf (1992) aponta que, historicamente, a menstruação é associada a algo repugnante, impuro. A medicina vitoriana, segundo a autora, tratava a menarca como um distúrbio crônico. *O mito da beleza*, de Wolf, foi publicado, inicialmente, entre 1990-1991. Em 2018, o documentário de curta-metragem *Period. End of Sentence*, dirigido por Rayka Zehtabchi, relata não apenas o processo de implementação de uma máquina de absorventes biodegradáveis e independência financeira, mas, sobretudo, da inacessibilidade a melhores condições de higiene da mulher em regiões rurais da Índia, além da discussão a respeito da disseminação do mito que associa a menstruação a algo impuro e sujo. No entanto, o país não é um caso isolado e a menstruação ainda é considerada tabu em outras muitas regiões do mundo, o que transforma a visão acerca do período da menstruação em algo hediondo e sujo.

sujeito feminino que se difundiu no século XIX por meio da histerização do corpo da mulher e a enquadrou em um espaço cada vez mais inferiorizado e passível de controle, compreende-se que é isso o que acontece com Pombinha, caracterizada no romance como frágil, incapaz de cuidar de si, cabendo ao outro essa função. Mas, mais do que isso, a partir do momento em que sua menstruação acontece e ela "torna-se" mulher, estaria apta e pronta para o casamento. Além de tais questões, é imprescindível destacar que a associação de patologização do corpo feminino com a histeria e a homossexualidade é uma realidade da época, a fim de, possivelmente, acentuar o caráter patológico associado ao corpo da mulher. Portanto, a narração de um episódio histérico, como descrito pelo narrador em referência à personagem Pombinha, aponta para uma espécie "anormalidade" desse sujeito que, por ser histérico e doente, poderia então ser, também, homossexual.

Luiz Mott (1987) recupera um trecho de um estudo de medicina acerca da homossexualidade no Rio de Janeiro da época em questão, realizado por Dr. Francisco Ferraz de Macedo, em que este afirma que:

> Inúmeros são os casos de histeria, de esgotamento nervoso, de ninfomania e outras nevroses, e até de loucura, em meninas e mocinhas que praticam o safismo e outros atos imorais, contra a natureza, com as fâmulas e ainda mais com as falsas amigas ou prostitutas clandestinas, que conseguem viver em grande intimidade com as vítimas inocentes, ou nos internatos, asilos de órfãos, etc. (MOTT, 1987, p. 44).

Nesse período, o aliciamento à prostituição é algo recorrente entre as mulheres, afinal, devido ao desenvolvimento industrial e à grande quantidade de imigrantes que passam a residir no Brasil, desencadeia-se uma alta procura por empregos, que se choca com a escassez de oportunidades. Assim, nos grandes centros urbanos, a presença de cortiços e estalagens de baixa renda e insalubridade cresce, como destaca Carvalho (2004) acerca do processo político e social da República[12].

As investidas de Léonie sobre Pombinha iniciam-se com demonstrações de carinho. A primeira já demonstra seus excessos de afeição para com esta última, que, até certo ponto, os aceita, visto que ambas se adoram. Léonie realiza "extremas solicitudes de namorado: levava-

[12] De acordo com Carvalho (2004), com o fluxo imigratório surge, no período decadentista que antecede à República, um rápido crescimento populacional, desencadeando, por exemplo, êxodos rurais e uma larga efetivação de trabalhos mal remunerados, o que também acarreta um aumento significativo de práticas ilegais, realizadas por classes categoricamente taxadas de "perigosas ou potencialmente perigosas". Dentre inúmeros grupos, como "ladrões, malandros, desertores do Exército, da Marinha e dos navios estrangeiros, ciganos, ambulantes, trapeiros, criados, serventes de repartições públicas, ratoeiros, recebedores de bondes, engraxates, carroceiros, floristas, etc." (CARVALHO, 2004, p. 18), estavam as prostitutas.

lhe a comida à boca, bebia do seu copo, apertava-lhe os dedos por debaixo da mesa" (AZEVEDO, 1993, p. 133). No entanto, quando Pombinha resolve aceitar o convite de Léonie para ir até sua casa, juntamente com sua mãe, D. Isabel percebe quais as intenções daquela. É nesse episódio que nos deparamos com a narração do estupro de Pombinha por Léonie. Enquanto D. Isabel descansa em outro cômodo, Léonie começa a investir carinhos e declarações a Pombinha, como que para atraí-la e beija-lhe "gemendo, de olhos fechados" (AZEVEDO, 1993, p. 133).

Desde o início das investidas de Léonie, a performance de gênero exercida pela personagem aproxima-se de uma postura estritamente masculinizada no ato sexual, mas também se desenvolve uma performance que se aproxima do animalesco (característica do Naturalismo). Para atrair Pombinha e sugerir que essa tire a roupa assim como ela o faz, Léonie diz: "– Que tolice a tua! Não vês que sou mulher, tolinha?... De que tens medo?... Olha! Vou dar o exemplo!" (AZEVEDO, 1993, p. 134). E tira a própria roupa. É sua semelhante e, por isso, a seduz para que a outra possa fazer o que ela realmente deseja. Em uma sociedade falocêntrica, a ausência ou a ideia de ausência do pênis implicaria uma ideal de segurança, como se Pombinha estivesse fora de perigo ao ficar nua com a amiga. Por sua vez, a mera associação à ideia de um sujeito do sexo masculino pode despertar, por vezes, preocupação/medo em mulheres, pois, por serem homens, representariam um perigo/uma ameaça. Dessa maneira, ao dizer que também é uma mulher e que Pombinha não deve ter medo do que está acontecendo, Léonie aproveita-se da imagem do feminino associada à passividade, ao não violento, ao que não pode ferir. Sendo assim, a partir do seu discurso performático de gênero, utiliza-se de tal estratégia como uma forma de satisfazer seus desejos eróticos, subvertendo certas noções arraigadas ao senso comum acerca do papel e do lugar da mulher, especialmente nas relações privadas.

O trecho do estupro ocorre após Léonie realizar tal comparação de gênero, quando Pombinha reluta, reclamando acerca do ocorrido, pois não aceita o que está acontecendo. Na verdade, repudia em lágrimas:

> E, apesar dos protestos, das súplicas e até das lágrimas da infeliz, arrancou-lhe a última vestimenta, e precipitou-se contra ela, a beijar-lhe todo o corpo, a empolgar-lhe com os lábios o róseo bico do peito. – Oh! Oh! Deixa disso! Deixa disso! reclamava Pombinha, estorcendo-se em cócegas, e deixando ver preciosidades de nudez fresca e virginal, que enlouqueciam a prostituta. – Que mal faz?... Estamos brincando... – Não, não! Balbuciou a vítima, repelindo-a. – Sim! Sim! insistiu Léonie, fechando-a entre os braços, como entre duas colunas e pondo em contato com o dela todo o seu corpo nu (AZEVEDO, 1993, p. 134).

A potência subjetiva das personagens excede a dicotomia de gênero, pois, considerando a possibilidade da conceituação de devir-lésbico, o movimento exercido nesses espaços consiste justamente na possibilidade de romper com o estabelecido e majoritariamente imposto – o que pode acarretar, inclusive, ações reprováveis no plano ético e moral. Léonie convida Pombinha para a sua própria casa e, nesse espaço próprio, fruto do seu trabalho, distante do que é socialmente condenável, sente-se segura para atuar livremente e exercer o papel que deseja. Portanto, ainda que se trate de um ato condenável, é possível definir uma potência subjetiva na personagem Léonie a partir de um viés de negatividade que a configura não apenas como um sujeito feminino animalizado fruto do naturalismo brasileiro, mas, sobretudo, como um sujeito feminino que, impulsionado pelo desejo, excede a moral e a ética.

De acordo com Butler (2019, p. 69), "o gênero é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser". A partir de uma discussão acerca do corpo e da sua definição em sua relação, também, com as estruturas sociais, filosóficas, culturais, psicanalíticas, linguísticas, Butler põe em questão a problemática a respeito do que vem a ser o gênero e de como essas estruturas estabeleceram-no simbólica e socialmente.

A autora destaca os estudos de Monique Wittig, dentre tantos outros, para discorrer acerca da relação entre a linguagem e o corpo, ressaltando a linguagem como instrumento de poder e recurso de coerção e legitimação de uma heterossexualidade compulsória. De acordo com Butler (2019, p. 209):

> A linguagem tem uma possibilidade dupla: pode ser usada para afirmar a universalidade verdadeira e inclusiva das pessoas, ou pode instituir uma hierarquia em que somente algumas pessoas são elegíveis para falar, e outras, em virtude de sua exclusão do ponto de vista universal, não podem "falar" sem desautorizar simultaneamente sua fala.

A linguagem é lida aqui como sendo algo muito bem delimitado não apenas no que diz respeito às referências binárias, como também ao fato de denunciar, de alguma forma, as hierarquias, restando para alguns o lugar de uma fala desautorizada, como destaca Butler. As palavras pesam de acordo com o que se propõe dizer, e o que Butler retoma em Wittig é justamente o fato de esta última problematizar, a partir de uma postura talvez radical, tais estruturas linguísticas. Afinal, a linguagem, seja ela oral ou escrita, nesse caso, legitima

também estruturas binárias que nada mais são, segundo Butler, que estruturas performativas.

Num determinado momento, ela afirma: “o gênero é sempre adquirido” (BUTLER, 2019, p. 194), deixando claro que a condição de gênero pode ser definida como uma performance instituída socialmente e estabelecida através de repetições, de modo que o sujeito, ao performar o gênero, não é necessariamente consciente do ato, ou seja, não o pressupõe. Butler ainda ressalta a relação de uma performance que marca a ideia ilusória de categorias binárias. A partir do momento em que os sujeitos não correspondem ao que está instituído socialmente e escapam ou atravessam tais categorias, são já enquadrados como anormais, pois, de acordo com a autora, “a ‘unidade’ de gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2019, p. 67).

A própria ideia de performance artística, que pode conter um (ou mais) sujeitos em cena, evidentemente performando, pode servir de exemplo comparativo ao que Butler propõe. A diferença entre a performance artística e a performance de gênero é que a primeira é estrategicamente ensaiada, é estruturada a partir de seus (de)limites artísticos e fundantes. A diferença se deve a que, na performance artística, não há normalmente regulações estruturadas e estruturantes que ameacem as categorias binárias instituídas, a heterossexualidade compulsória e o regime de poder. Mas, antes, ela fomenta questionamentos, articulações inquietas. Por sua vez, ainda que tenda a sugerir uma ameaça, é arte. E a arte, em contextos e sociedades autoritários, por vezes também é tratada de maneira abjeta. Na performance de gênero, entretanto, o sujeito atua repetidamente e desde sempre a sua condição instituída de homem ou mulher.

Nesse caso, retomando Deleuze e Guattari (2012), se é o corpo o primeiro a ser “roubado”, como apontam os autores, é no corpo que se fundamentam as categorias de opressão, é nele e a partir dele que se mostram as marcas e os vestígios do “roubo”. Posto isso, a performance denuncia uma falsa ideia de gênero fixo. Além disso, Butler reitera que, se o gênero é uma categoria de performance, também são performáticas as categorias do masculino e do feminino. Portanto, as ideias acerca do que é ser masculino e feminino nada mais são do que construções sociais repetidas e regulamentadas de acordo com preceitos baseados em ideais heterossexuais.

Retomemos aqui o romance de Azevedo. Durante o estupro de Pombinha, a personagem Léonie é descrita pelo narrador como alguém que estava “... por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revoluteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando” (AZEVEDO, 1993, p. 134). Os adjetivos escolhidos pelo narrador não apenas colocam-na em

uma posição de animalidade, de despersonalização, mas também do que se compreende como uma performatividade tida como masculina[13]: estava por cima, feroz. É ela quem violenta Pombinha, que, no desenrolar da narrativa, embora não quisesse o envolvimento inicial, torna-se também prostituta, seguindo o caminho de Léonie.

Os lugares, atos performáticos de gênero e posições sexuais exercidos por essas mulheres advêm, evidentemente, de uma relação de submissão e comparação aos papéis heterossexuais, mas projeta-se para além de tais questões. Léonie subverte esse posicionamento por, em sua condição de mulher, assumir um papel categorizado como específico para o sujeito masculino com outra mulher. Além disso, há o fato de ela violentar uma garota, algo que também é associado a sujeitos do sexo masculino pela imaginação pública, geralmente. Dessa maneira, a noção de subjetividade como potência também negativa aflora da personagem a partir das suas ações desvirtuantes, antiéticas, imorais, condenáveis, formas essas encontradas pela personagem em satisfazer seus desejos.

Butler (2019) discute uma problemática acerca das designações referentes às identidades *butch* e *femme*[14], ao afirmar que tais identidades são tidas como "réplicas" heterossexuais. Segundo ela, ao fazer isso se subestima "a significância erótica dessas identidades, que são dissonantes e complexas em sua ressignificação das categorias hegemônicas" (BUTLER, 2019, p. 214). De modo que, ainda que tais identidades tragam a referência da heterossexualidade, também se deslocam dela e provocam outras formas de ser. Evidentemente, não estamos pondo em comparação as relações e representações da lesbianidade desenvolvidas entre os séculos XIX, XX e XXI, pois cairíamos em um anacronismo problemático, mas estamos, antes, destacando as relações binárias explicitamente marcadas nas personagens analisadas e como essas relações categorizam tais personagens de Azevedo como cópias heterossexuais que assumem posicionamentos de passividade, submissão e/ou atividade.

Dessa maneira, é importante destacar, por exemplo, o fato de personagens como

---

[13] No início do século XX, porém, quando a discussão se direciona para as construções das noções de passivo ou ativo, Dr. Pires de Almeida (1906), em um estudo em que associa a homossexualidade à perversão e à libertinagem, afirma que as mulheres que se inclinavam às tendências homoeróticas assumiam tais "papéis", mas que este questionava isso, pois defende: "Na normalidade mesmo, não sei porque diz-se que o homem é *activo* e a mulher *passiva*; ambos, de accôrdo com a conformidade de seus órgãos, sentem prazer por egual, e trabalham com a mesma actividade, porque o *objectivo* é um só para ambos" (ALMEIDA, 1906, p. 154). Ainda que descreva a relação de papéis construídos socialmente: "[...] quando a paixão é correspondida, os mutuos votos são muitas vezes satisfeitos com a formação de um lar em que ha plena e inteira convivencia marital. É neste lar unisexual que predomina a fórma lesbiana chamada *saphismo*. Ahi, cada qual exerce invariavelmente o mesmo papel: só uma funcciona com os labios, e é a esta que os auctores attribuem o papel de *activo*, emquanto que chamam á outra *passiva*" (p. 154).

[14] *Butch* e *femme* são termos dicotômicos utilizados para designar lésbicas. O primeiro para referir-se àquelas que são, supostamente, "ativas", em contraposição às *femmes*, que seriam "passivas".

Léonie extraírem do lugar que ocupam uma brecha para a elaboração da subjetividade, emergindo não apenas na figura de uma prostituta que depende do outro, mas no papel de mulher que, embora dentro desse sistema binário, heterossexista e capitalista, atua como fenda, como aquela que não se permite passar pela vida sem de fato vivê-la, ainda que isso evidencie como potência de subjetividade certos atos questionáveis no plano moral (como o estupro de Pombinha).

Partindo do pressuposto de que a literatura naturalista é muito experimental, no sentido cientificista, e de que os escritores estudavam casos e espaços a fim de retratar o que viam/vivenciavam, a ideia de performatividade masculinizada/animalizada de Léonie no ato sexual muito se assemelha à desvinculação de enquadramentos sociais, colocando-a em um lugar "desviante" e, nesse caso, imoral. Queremos ressaltar, no entanto, que esse desvio pode ser, também, à revelia do biologicismo da época, ponto de partida para a subjetivação.

José Arthur Gianotti, em *Moralidade pública e moralidade privada*[15], destaca que, a partir do momento em que o indivíduo desvincula-se ou rejeita determinadas normas, ele está, invariavelmente, condicionando-se a se posicionar em outro sistema de normas, de modo que esse movimento de ruptura/desvinculação em detrimento da obediência a outras normas consiste em uma espécie de linha de fuga, na possibilidade de se articular dentro de outro sistema de normas. Segundo o autor,

> O sujeito só se mostra na transgressão ou quando abandona de vez um determinado sistema de regras; não se mostra, porém, como algo, mas pela recusa desse conteúdo, por certa negatividade que nada tem a ver com uma operação determinada ou exercício de uma faculdade da alma, ou ainda com o desejo do infinito, com um modo de estar no mundo, pois não é ente nem ser, mas tão só condição transcendental de um jogo de linguagem ou de um esquema operatório.

O processo de despersonalização na perspectiva naturalista coloca Léonie e as demais prostitutas do romance em um lugar de marginalidade, além das suas próprias condições de gênero e do seu ofício. A partir da discussão de José Gianotti, compreendemos um processo da condição de agente da personagem, como figura necessária a uma dada ordem, submetida à força e ao controle do capital, e, por sua vez, marginalizada e condenada nele, como também figura a condição de sujeito, pois é a partir desse local de marginalidade que a subjetividade como uma força de impulso negativo é caracterizada como potência. A partir dessas desvinculações das normas socialmente estabelecidas, a prostituta lésbica ou bissexual

---

[15] Conteúdo disponível em: <https://artepensamento.com.br/item/moralidade-publica-e-moralidade-privada/?_sf_s=.+Moralidade+p%C3%BAblica+e+moralidade+privada.+>. Acesso: abril, 2020.

concretiza suas linhas de fuga, seja através da prática homoerótica, seja através da evidente repulsa de Pombinha diante da violação de seu corpo. É claro que a questão não está em tratar o estupro como potência, mas, antes, em visualizar o movimento da personagem no ato, compreendendo-o como pulsão e efetivação de desejo, consequentemente, de devir-lésbico, como uma instância negativa, mas subversiva.

Retomemos a discussão posta por Rago (2014) a respeito do processo de higienização realizado por médicos sanitaristas a fim de alocar prostitutas em espaços marginalizados e, consequentemente, pouco visíveis, além de buscar controlar, de alguma maneira, seus corpos. Pode-se associar o processo de despersonalização e o controle dos sujeitos femininos, uma vez que, sob a acusação de serem desprovidas da capacidade de se cuidarem, se sustentarem, etc., tais argumentos desviam o foco do debate para a necessidade estatal de que certas instituições "tomem conta" desses sujeitos, a fim de que eles não gerem maiores malefícios à sociedade. Na verdade, tal discurso, atrelado ao discurso cientificista/naturalista/determinista, enquadra tais mulheres em um espaço de marginalidade, no qual são vistas e tratadas como incapazes de serem elas mesmas, relegando-as à categoria de irracionais, "desviantes".

Paradoxalmente, a narrativa d'*O Cortiço* revela a vivência "livre" de personagens donas dos próprios corpos, como é o caso de Léonie e Pombinha, a possibilidade de articularem caminhos outros que não os das muitas outras mulheres do cortiço/do meio social. A prostituição, na narrativa, é uma linha de fuga para que, por vezes, elas possam viver suas vidas de maneira alternativa aos posicionamentos e às amarras sociais e econômicas, pois é através de tal ofício que ambas se mantêm financeiramente e conquistam alguma liberdade para relacionarem-se da maneira que bem entendem, com quem desejam, inclusive entre si.

No que diz respeito à narração da violência sexual contra Pombinha, observamos a presença de um olhar voyeurístico identificado, talvez, à figura do narrador, que provavelmente agrade a inúmeros leitores homens que viam/veem/veriam no corpo feminino um território a ser não apenas dominado e comandado, mas um território que não pertence à mulher – tal voyeurismo também se liga ao processo de criação naturalista. A quem atrairia uma cena de estupro entre duas mulheres numa narrativa de ficção no Brasil do século XIX, senão aos homens, que poderiam ver nisso uma possibilidade de satisfação dos próprios desejos eróticos?

Azevedo faz uma alusão ao Gênesis e à origem do mal, a partir da utilização da figura da serpente, na passagem em que Pombinha passa a morar com Léonie, visto que a serpente, no mito cristão, teria inspirado e induzido Eva a seguir o caminho contrário ao que Deus teria

lhe determinado como aquele que leva à salvação. Pelo feito, a serpente é condenada[16]:

> [...] Pombinha desapareceu da casa da mãe. D. Isabel quase morre de desgosto. Para onde teria ido a filha?... 'Onde está? onde não está! Procura daqui! procura daí!' Só a descobriu semanas depois; estava morando num hotel com Léonie. *A serpente vencia afinal*: Pombinha foi, pelo seu próprio pé, atraída, meter-se-lhe na boca (AZEVEDO, 1993, p. 223, grifo nosso).

Além da referência a Eva e à serpente no Gênesis, é possível uma associação com o mito de Lilith, uma vez que esta é considerada, no plano mítico-simbólico, como o lado sombrio da Lua[17], a mulher devassa, aquela que, ainda que inferiorizada pelo imaginário de um Deus cristão, não aceita ser tratada de maneira subalterna. Assim como Lilith, Léonie também extrai do lugar marginal a sua força propulsora de vida, que ambas vertem na dualidade estabelecida paradoxalmente: marginais, porém, potências.[18]

Categorizada como aquela que enfeitiça e ataca suas vítimas, levando-as a cometer o "mal", prendendo-as contra si para assim conseguir quem e o que deseja, Léonie, assim como outras personagens femininas que veremos ao longo deste capítulo, assume a postura daquela que tem poder decorrente da autonomia financeira e, por isso, exerce o controle de si. É uma mulher mais velha que alicia meninas mais novas e que perpassa seus ensinamentos por meio de uma genealogia de "vício". Da mesma forma, nota-se, em algumas personagens, a posição daquelas que estão no comando, que "ensinam" e "orientam" as mais novas.

Nesse contexto, "a serpente vencia afinal", porque consegue "ferir" a ordem e a falsa moral social: além de ser prostituta, mantém relações sexuais com a sua semelhante. Na passagem do Gênesis, a serpente induz Eva a comer do fruto proibido, e esta última também é

---

[16] "Visto que isso fizeste, maldita és entre todos os animais domésticos e o és entre todos os animais selváticos; rastejarás sobre o teu ventre e comerás pó todos os dias da tua vida. Porei inimizade entre ti e a mulher, entre a tua descendência e o seu descendente. Este te ferirá a cabeça, e tu lhe ferirás o calcanhar". (BÍBLIA, A.T., 3, 14-15, p. 5).

[17] De acordo com Koltuv (1997), o mito de Lilith desenvolve-a a partir da criação do universo, entre o Sol e a Lua: "Deus criou duas grandes luzes. As duas luzes ascenderam juntas com a mesma dignidade. A Lua, porém, não estava à vontade com o Sol e, na verdade, cada um se sentia mortificado pelo outro. [...] 'Como pode uma pequena vela brilhar ao meio-dia?' Por isso, Deus disse a ela: 'Vai e torna-te menor'. Ela se sentiu humilhada e disse: 'Por que razão seria eu como a que se cobre com um véu?' (Cânt. 1:7). Deus disse então: 'Segue teu caminho guiando-te a si mesma de tal modo que se tornou a líder das fileiras mais inferiores. Desde então, nunca mais teve luz própria" (ZOHAR *apud* KOLTUV, 1997, p. 17-18). Assim, coube à Lua o posto da sombra, inferior.

[18] Barbara Black Koltuv (1997) realiza uma associação entre o imaginário feminino social e o mito de Lilith. A autora destaca esta última como "aquela que nasceu do caos", "a alma de todas as bestas do campo e de 'toda criatura viva que rasteja'" (KOLTUV, 1997, p. 25), que, "[...] proveniente da diminuição da Lua, expulsa do céu, a qualidade feminina negligenciada e rejeitada, torna-se a Noiva do Diabo, a sombra transpessoal. Lilith é como um instinto renegado enviado por Deus para viver nas regiões inferiores, isto é, em convívio com a humanidade. Os homens a vivenciam como a bruxa sedutora, o súcubo mortal e a mãe estranguladora. Para as mulheres, ela é a sombra escura do Eu, casada com o Diabo" (KOLTUV, 1997, p. 23-24). A diminuição ou inferiorização da Lua, segundo a autora, faz com que Lilith extraia daí, desse lugar, "sua força energética da oposição e supressão" (KOLTUV, 1997, p. 27).

condenada por Deus pelo fato de ir contra seus preceitos e regras, o que acabaria por promover certa associação da figura feminina a algo maléfico, pecaminoso e digno de subalternidade. A associação entre Léonie e a serpente, na narrativa, se dá por uma tentativa de vinculá-la ao mal e ao pecado, talvez tentando, com isso, reforçar na personagem a imagem de um modelo que não deve ser seguido. Apesar de naturalista, *O cortiço*, como em geral o romance do século XIX no Brasil, também herdara toda uma influência da narrativa melodramática de matriz folhetinesca de origem europeia que talvez ressoe nesse traço moral que aqui observamos em relação à figura da prostituta e, principalmente, de Léonie. Cabe lembrar, no entanto, que o que nos interessa destacar é como as figurações de uma subjetividade desviante parecem colocar à prova qualquer tentativa de representação pautada nesses arquétipos redutores, o que aponta para a complexidade da própria narrativa.

Dessa maneira, num local em que a força, a brutalidade e a animalização atravessam esses corpos e com vistas a reduzi-los a seres abjetos e desvirtuantes, essas personagens mobilizam seus corpos para extrair potências desse lugar de marginalidade. Paradoxalmente, apesar da bestialidade associada a esses sujeitos, que os inferioriza – de modo que não são inferiores apenas por serem mulheres, mas também por serem mulheres que mantêm relações sexuais com outras mulheres –, é a partir disso que as personagens usufruem da liberdade de serem elas mesmas. Serpentes ou histéricas, lésbicas/bissexuais, prostitutas, violentadoras, tais fissuras as configuram subjetivamente como potências femininas.

2.1.3. Leandra, a "Machona"

Hoje eu não quero falar de beleza
Ouvir você me chamar de princesa
Eu sou um monstro
(Karina Buhr – "Eu sou um monstro")

(...) O monstro em mim não se rende
(Virginie Despentes – "Teoria King Kong")

"Portuguesa feroz, berradora, pulsos cabeludos e grossos, anca de animal do campo" (AZEVEDO, 1993, p. 43), é esta a descrição da personagem Leandra n'*O Cortiço*. Leandra assume um papel cujas características a marcam como masculina, cujo epíteto de "Machona" acompanha-lhe o nome, e assim permanece substantivada, tomada da perspectiva da sátira. Mas ela é, também, uma mãe que educa e cuida de seus três filhos, exercendo o trabalho de lavadeira e exprimindo, através dos seus trejeitos, sua condição de mulher e mãe solo.

Acerca dos seus filhos, conhecemos as histórias breves de Ana das Dores, “uma casada e separada do marido” (AZEVEDO, 1993, p. 43), Neném, moça de dezessete anos a quem os rapazes “queriam sem ser para casar” (AZEVEDO, 1993, p. 43) e Agostinho, que, em determinado momento da narrativa, morre, o que gera certa desestabilidade psicológica em Leandra. A passagem relacionada à morte do filho Agostinho, ainda que humanize tais personagens, também os coloca em uma posição de despersonalização:

> A Machona lavava à sua tina, ralhando e discutindo como sempre, quando dois trabalhadores, acompanhados de um ruidoso grupo de curiosos, trouxeram-lhe sobre uma tábua o cadáver ensanguentado do filho. [...]. Albino, que lavava ao lado da Machona, teve uma síncope; Neném ficou que nem doida, porque ela queria muito àquele irmão; a das Dores imprecou contra os trabalhadores, que deixavam um filho alheio matar-se daquele modo em presença deles; a mãe, essa apenas *soltou um bramido de monstro* apunhalado no coração e caiu mesquinha junto do cadáver, a beijá-lo, vagindo como uma criança. *Não parecia a mesma!* (AZEVEDO, 1993, p. 213-214, grifos nossos).

A associação ao monstro, à besta, remete à animalização dos sujeitos. Mesmo sendo caracterizada como “monstro”, Leandra se curva ao cadáver, o beija e sofre a dor da perda, de modo que, ainda que seja apresentada numa perspectiva animalesca, o narrador se vê obrigado a reconhecer os sentimentos da personagem: “não parecia a mesma!”, deixando ao menos, naquele momento singular, de ser a feroz “Machona” para dar lugar à mãe que acaba de perder o seu filho em um acidente.

Sob a ótica do narrador onisciente, a personagem é equiparada a um animal. Mas e se deslocarmos esse olhar para a personagem e coadunarmo-nos com sua própria perspectiva? “Machão” é um termo cunhado e utilizado desde o século XVII, como ressalta Mott (1987), para se referir às mulheres lésbicas. Os termos “invertida” ou, até mesmo, “machão” não estão associados apenas à sexualidade dos sujeitos femininos, mas também a uma forma de repudiar – ou reduzir – por exemplo, o tipo de feminilidade da personagem a algo abjeto.

Leandra é uma mulher de “pulsos cabeludos e grossos”, “berradora”, sempre apresentada como uma personagem incisiva, como se nada nem ninguém pudesse feri-la. A imagem de Leandra criada pelo narrador faz com que a associemos à força e à brutalidade. Sendo o sujeito feminino construído socialmente como “fraco”, todas aquelas que fogem desse estereótipo seriam, então, denominadas como “invertidas”, “machonas”. Por outro lado, ao longo da narrativa do romance notamos que a personagem não realiza práticas eróticas homossexuais. Aliás, Leandra não mantém relações afetivas/sexuais com nenhum dos personagens da trama. E “ninguém ali sabia ao certo se a Machona era viúva ou desquitada;

os filhos não se pareciam uns com os outros" (AZEVEDO, 1993, p. 43).

O fato de exercer uma postura considerada masculinizada, ao menos sob a ótica do narrador, por ser uma mãe que criara seus filhos sozinha e pela necessidade de portar-se de maneira vigorosa e insensível aos muitos, por exprimir um comportamento "feroz", de bravura, faz com que Leandra acabe por ser apresentada como mulher desprovida de feminilidade e, assim sendo, resta-lhe o estereótipo da "mulher-macho", que apaga a sua existência como Leandra ao passo que a ressalta como "a Machona". Por sua vez, ao retomar Green, Gatti (2000, p. 541) observa o seguinte ao falar a respeito da homossexualidade feminina/ato performático de gênero no século XIX:

> [...] as mulheres mais pobres eram obrigadas a adotar um gênero masculino como única opção para conquistar um espaço, pois a sua condição econômica não permitia construir uma vida privada, clandestina, fora do olhar da família e do bairro. As mulheres masculinizadas, agressivas e bravas lograram impor um certo respeito na esfera pública, o que lhes permitia sobreviver dentro de sua comunidade.

Nesse contexto, compreende-se que, para serem respeitadas, essas mulheres precisam, muitas vezes, "adotar" uma postura masculinizada como forma de reconhecimento e respeito. Paradoxalmente, ainda que levadas a aderirem a comportamentos/atos ditos masculinos, e, por conseguinte, serem ridicularizadas por isso, é a partir desse lugar que a personagem Leandra consegue subverter a ideia de feminilidade corrente. A personagem rompe com o que é esperado e instituído socialmente sobre o que é ser mulher. Sua performance extrapola a noção enrijecida de "gênero feminino" para aproximar-se de uma ideia de humanidade que se expressa, por exemplo, diante da dor pela perda do filho. Assim, percebemos uma potência na personagem quando observamos que ela rompe com as regras de uma feminilidade restritiva associada à fragilidade e migra para um "lugar" disruptivo, de onde exerce sua condição própria de feminilidade, pois, de acordo com Kehl (2008) não existe "A mulher" e, portanto, a ideia de ser mulher se inscreveria aqui no conceito de devir.

Em comparação com as personagens já citadas (além de Ambrosina, Laura e Elsa d'Aragon, que veremos posteriormente), as caracterizações atribuídas a Leandra, na narrativa, apontam para o corpo sujeito ao processo de dessexualização, pois tal personagem, ao não se enquadrar num certo ideal feminino, cria para si uma forma de se conduzir na vida que acaba chamando a atenção para outras formas ou possibilidades de ser mulher, embora não seja vista exatamente como uma, ao menos na perspectiva do narrador. O que se põe em evidência é o fato de o corpo da mulher ser categoricamente sexualizado – ou hipersexualizado – e isso

colabora para a sua objetificação.[19] A partir do momento em que há uma quebra e, portanto, a efetivação de outra feminilidade exercida por uma mulher, essa é imediatamente dessexualizada ou tomada como uma inversão de seu paradigma.

No entanto, Leandra é uma personagem materna cuja profissão é lavar roupas de terceiros, e isso diz muito acerca da ideia de mulher como mãe. Difere de Léonie em sua indumentária que ressalta certa tranquilidade econômica e que não tem filhos para serem criados, por exemplo. O papel de Leandra é específico e reitera a ideia de mulher desquitada, mãe, que não performa uma feminilidade frágil e há de criar para si uma brecha, uma forma de viver.

Virginie Despentes, em *Teoria King Kong*, associa a ideia de feminilidade à de "putaria", pois, de acordo com a escritora, a feminilidade, tal como é atribuída e reivindicada ao sujeito feminino, trata-se de servilismo, "trata-se de se habituar a se comportar como inferior" (DESPENTES, 2016, p. 106). A autora problematiza categoricamente a feminilidade imposta à mulher, apontando para essa subjugação da identidade feminina, do ser mulher, no intuito de apagar de si o "domínio da potência" (DESPENTES, 2016, p. 107) para agradar os homens. Evidentemente, não se trata de questionar a escolha expressiva subjetiva, mas antes de problematizar algo imposto ao ser feminino ao longo dos séculos, categorizando-o, consequentemente, como inferior. Novamente, a ideia de "agradar" aos homens repete-se na narrativa, pois uma vez desvinculada com a imagem de uma feminilidade específica e obrigatória, "ideal", a personagem passa a não agradar aos homens, ao próprio narrador, ocasionando uma rotulação: não é mulher, é "Machona".

Tal afirmação direciona-nos, por exemplo, para a discussão de Monique Wittig (2019), no texto "Não se nasce mulher". Para a autora, é preciso dissociar "mulher" (o mito) de "mulheres" (produto de uma relação social), pois, uma vez que há a implementação do *ter que* ser "mulher", criou-se o mito, o ideal, aquilo que jamais será alcançado ou dado como "real" para que as mulheres seguissem nessa lógica de corresponderem e serem esse ideal. No entanto, "mulheres", trata-se justamente dessa relação social, desenvolvida através das cadeias históricas, culturais, sociais, assim como aponta Beauvoir (1961) quando afirma que "não se nasce mulher, torna-se". Para Wittig (2019), fugir, portanto, dessa categoria mitológica "mulher", resulta no fato de serem categorizadas como "aquela que quer ser homem":

[19] Questão que talvez seja ainda mais evidente quando se trata da mulher negra. bell hooks, em *E não sou eu uma mulher?* (2020), aponta que os corpos das mulheres negras foram, desde a escravidão, tratados de maneira sexualizada ao serem associados a depravações, imoralidades, selvageria. De acordo com hooks, tais caracterizações foram fomentadas por homens e mulheres brancos, a partir de alegações destes, ao culpabilizarem-nas pelos estupros a elas cometidos. Nasce daí, então, a relação entre selvageria e hipersexualidade associados ao corpo da mulher negra.

“aquelas que resistiram eram acusadas de não serem mulheres ‘de verdade’” (WITTIG, 2019, p. 85), aportando nesse lugar em que não se é nem mulher, nem homem, segundo a autora (talvez um não-lugar, com possibilidades plurais de criação), a lésbica consagra-se como uma “fugitiva” da sua classe, uma vez que foge dos preceitos heteronormativos institucionalizados social e culturalmente.

Portanto, a dissociação da ideia de feminilidade imposta, realizada pela personagem Leandra, chama atenção pela maneira como se sobressai diante disso. Despentes (2016, p. 110), afirma “o monstro em mim não se rende” em referência a questões de ordem pessoal. A associação entre monstro e aquela que não performa “a feminilidade” está presente também na personagem de Azevedo em questão, não apenas no que diz respeito ao fato de se tratar de um romance naturalista, mas também pelo fato de ser uma mulher desprovida de uma feminilidade e de uma beleza específica, idolatrada, exigida ao sujeito feminino.

Não pede licença, “a Machona, que não podia ver ninguém gritar mais alto do que ela” (AZEVEDO, 1993, p. 92), ela, que, diante de alguma confusão no cortiço, se punha como “armada com um ferro de engomar, jurava abrir as fuças a quem lhe desse um segundo coice” (AZEVEDO, 1993, p. 125), ela que “ralhava e discutia”, enquanto lavava as roupas em sua tina. Tais curtas descrições acerca da personalidade, desvinculada de uma feminilidade permissiva e condescendente, colocam Leandra nesse lugar-monstro, por não aderir à ideia de fragilidade típica da feminilidade tida como ideal, ao passo que é descrita, em determinado momento, como “respeitável Machona” (AZEVEDO, 1993, p. 72), designação essa do narrador. Paradoxalmente, é também reconhecida como “Machona”, uma forma depreciativa acerca da sua condição de ser mulher. Aparentemente, a ideia de Leandra performar o que se assemelha ao que se compreende como sendo masculino é “lida” com respeito por outrem, afinal, é vista como um homem. No entanto, não sendo evidentemente um homem, é caracterizada como uma figura feroz, monstruosa por assim dizer. Portanto, o papel “ativo” atribuído ao homem é inscrito em (e por) Leandra não como uma forma de não ser mulher, mas como uma forma de se sobressair entre eles, sendo isso um artifício de cuidado de si e dos filhos. Sobretudo, trata-se também de enxergar outras formas de feminilidade, não sendo essa estática, muito menos imutável.

Assim, as muitas formas de feminilidade são exercidas por cada sujeito da maneira que potencializam múltiplas formas de representação, na narrativa. O sujeito feminino encontra possibilidades de estar e ser no mundo e é exatamente isso que Leandra faz, pois encontra, à margem, uma forma de ser ela mesma e de sustentar e criar seus filhos sozinha. A *persona* Machona não deixa de ser menos feminina por ser lida pelos demais como tal e,

principalmente pelo narrador, que a lê invertida, seja por não manter relações amorosas/sexuais com nenhum dos personagens, seja por não atender aos requisitos de uma aparência e performance de feminilidade. Como tal, Leandra é uma rota de fuga, uma linha que lhe permite manter-se viva, exercendo e desenvolvendo em si a condição de resistência.

2.1.4. Elisa e Elsa

> *No salão de cima uma valsa lenta, chorada pelos violinos, enlanguescia o ar. Das mesas do terraço, entre a iluminação bizantina das velas de capuchons coloridos, subia o zumbido alegre feito de risos e de gorjeios de todas aquelas mulheres que o jantar alegrava.*
> (João do Rio - "Histórias da gente alegre")

"Histórias da Gente Alegre", conto de João do Rio, narra a história do envolvimento amoroso entre Elisa e Elsa. Narrativa publicada em 1910, início do século XX, o conto é narrado em um ambiente elitista, em que o narrador nos leva a conhecer a história "alegre" de ambas as mulheres. Numa descrição na contracapa do livro (1981), conhecemos os estereótipos sob os quais foram tomados – ou caracterizavam – os textos de João Paulo Emílio Cristóvão dos Santos Coelho Barreto (Paulo Barreto ou João do Rio):

> Sadismo, homossexualismo, drogas, magia negra, exploração do trabalho, batidas policiais, epidemias contagiosas, teatro de revista, pivetes assassinos, crimes passionais e até mesmo uma maliciosa história de amor – são estes os temas abordados por este escritor maldito, o mais carioca dos cronistas da nossa *belle-époque*.

Na segunda orelha, dando continuidade à introdução feita por João Carlos Rodrigues, tomamos conhecimento de um escritor apresentado como "mulato", negro, que cria personagens marginalizados no contexto da chamada *belle-époque* carioca, conferindo um lugar nas narrativas para os "desviantes" e "degenerados". Numa pequena nota biográfica acerca do autor, João Carlos Rodrigues narra a trajetória de João do Rio marcada pelo estereótipo de "excessivamente afeminado", ao que associa a sua tendência à escrita sobre temas ditos polêmicos, causando furor entre os leitores cariocas da época. Segundo Rodrigues, "João do Rio era obeso, mulato, afetado e homossexual" (RODRIGUES, 1987, p. 12), e o que mais fomentava críticas ao autor era o fato de ele ser homossexual afeminado. Esses caminhos à margem, por ser negro e homossexual, foram disruptivamente reescritos por ele.

Ao mesmo tempo em que é elogiado por alguns autores pela maneira como apresenta a

vida no Rio de Janeiro no começo do século passado, também recebe críticas do próprio João Carlos Rodrigues, que o qualifica como preconceituoso: "de ordem intelectual (com o ar superior...), preconceitos de ordem social [...], preconceitos de ordem racial (embora um dos primeiros intelectuais a interessar-se pelos cultos afro-brasileiros, João do Rio – aliás mulato – os trata de modo irônico e debochado" (RODRIGUES, 1987, p. 9). Rodrigues também não deixa escapar os ditos preconceituosos contra João do Rio e, entre uma palavra e outra, em tons de deboche, ressalta léxicos como "borboleteou" para descrever o modo de agir do autor carioca. Ao que parece, João do Rio conseguiu desagradar a muitos pela forma de ser e se expressar no mundo e nos seus textos, mas, à revelia do que sua época esperava de um negro gay afeminado, escreveu.

De acordo com Silva e Silva (2014), os espaços escolhidos por João do Rio para contar suas histórias são, majoritariamente, decadentes. Os movimentos dos personagens associam-se ao meio no qual se encontram e, dessa maneira, uma vez presentes em um universo decadentista, respondem de acordo, exercendo papéis que os configuram como também decadentes.[20]

Ao saber das mudanças sociais e tecnológicas do período em questão, com o aumento da mercantilização, como aponta Carvalho (2004), a República do Brasil sofre com as mudanças que respingaram nas classes mais pobres, pois o crescimento do número de imigrantes a residirem no país, a alta taxa de desemprego, os índices de valores comerciais em alta, etc., contribuem à época para que se intensifique no país a crescente onda capitalista já instaurada no mundo. No meio artístico, é perceptível o encontro melancólico e pessimista de um tempo de desigualdades e decadência[21], marcado também no âmbito literário, nos espaços

[20] "O conceito de decadência remete, originariamente, para um significado histórico-político e, numa acepção mais lata e algo 'impressionista', para uma atmosfera psicológica e moral (decorrente, em parte, de um particular contexto socioeconómico e político epocal onde confluem imagens e recordações da fase crepuscular de antigas civilizações) que caracterizou a cultura europeia (com acentuados reflexos e prolongamentos na América Latina e Estados-Unidos da América, por exemplo) do último quartel do século XIX. Nos quadros mentais da "Europa das Luzes", particularmente em França, o conceito surge relacionado, pela primeira vez, com o declínio do Império Romano tardio (Montesquieu, *Considérations sur les causes de la grandeur des romains et de leur décadence*, 1734; edição definitiva em 1748), legitimando e reforçando os ditames da emergente racionalidade clássica. [...] No sentido mais restrito, a 'decadência' é, no plano estético, uma corrente da literatura francesa desde meados do século XIX com o seu apogeu nos anos 80. No quadro da reacção irracionalista (o retorno ao onirismo, aos mitos, à imaginação, ao fantástico), espiritualista (catolicismo estético, rosa-crucianismo, budismo, por exemplo) e ocultista (magia, cabala, espiritismo, teosofia, quiromancia, astrologia) do fim-de-século contra o positivismo e o cientismo, o decadentismo integra uma lata e plural renovação estética, de teor antinaturalista e antiparnasiana, distinguindo-se como arte de crise correspondente a uma paradoxal atitude, dúbia e ambivalente, perante a sociedade urbano-industrial (miticamente percepcionada como processo de declínio irreversível, o *finis Latinorium*) e face aos efeitos da moderna racionalidade científica e pragmática, em que o materialismo burguês despontava como algo de abjecto". Consultado em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/decadentismo/> Acesso: julho, 2020.

[21] Embora, como destaca Menezes (2007) retomando Mucci, decadentismo e decadência sejam termos que nem sempre coincidem historicamente e/ou como precedentes de uma mesma ideia.

cariocas elitistas, sombrios, de João do Rio, a partir da criação de personagens que, desgostosos com o mundano e o comum, veem na possibilidade da arte e da efusividade de objetos e locais luxuosos uma forma de existência.

O que se observa, na narrativa de João do Rio, é muito mais um direcionamento dado em recorrência de meios que possam pôr fim à sensação de absoluto tédio da personagem à condição de estar viva, mas também a imagem figurada de um sujeito feminino dissociado do que é esperado de uma mulher – obviamente, não podemos esquecer que estamos falando de uma mulher do entre-século. Assim, a despreocupação com a vida está interligada à entrega ao desconhecido e até mesmo ao que pode lhes causar a morte. Em outras palavras, não há prestígios que não os de beleza material e a possibilidade de desfrutar deles:

> Quase todas essas criaturas, atualmente cotadas ou apenas de calçada, são, como direi, as excedidas das preocupações? São sempre enervadas, paroxismadas. O meio é atrozmente artificial, a gargalhada, o champanhe, a pintura encobrem uma lamentável pobreza de sentimentos e de sensações. Aos demais, a vida tem um regulamento geral de excessos, e elas fatalmente, pela lei, têm de fazer pagar caro e arruinar os idiotas, têm de embriagar-se e discutir os homens, os negócios das outras, tudo mais ou menos exorbitando. Uma paixão de cocote é sempre caricatural, *é sempre para além do natural, do verdadeiro*, e a sua pobre vida, tenha ela centenas de contos ou viva sem um real pelas bodegas reles, é sempre uma hipótese falsificada de vida, uma espécie de fiorde num copo d'água, à luz elétrica. Todas amam de modo excepcional, jogam excessivamente, embriagam-se em vez de beber, põem dinheiro pela janela afora em vez de gastar, quando choram, uivam, gemem, cascateiam lágrimas. [...]. Elas têm várias paixões na vida. Cinco anos de profissão acabam com a alma das galantes criaturinhas. Não há mais nada de verdadeiro. Uma interessante pequena pode se resumir: nome falso, crispação de nervos igual à exploração dos gigolôs e das proprietárias, mais dinheiro apanhado e beijos dados. São fantoches da loucura movidos por quatro cordelins da miséria humana (RIO, 1987, p. 51, grifo nosso).

Diferentemente das personagens d'*O Cortiço*, as personagens de "Histórias da gente alegre" parecem pouco ou nada usufruir da "liberdade" de seus corpos. Elas estão condicionadas ao regimento alheio, às demandas dos outros, mas, sobretudo, às esferas de um mundo em decadência. Parecem viver à mercê de si mesmas em completo estado de desinteresse pela vida. No fragmento citado, destaca-se a maneira como o narrador comenta a relação entre tais mulheres e a maneira pela qual sobrevivem. Como se aportadas em um mundo artificial, no intuito de atender às demandas alheias – dos homens –, atuassem como portadoras que oferecerem, dão e, consequentemente, também perdem. Como destaca Moraes (2015), o amor prostituto, o amor venal, é um paradoxo em que "o *dar* coincide plenamente com o *perder*", e elas são então chamadas "perdidas", pois vivem literalmente o verbo "dar".

Nesse contexto, usufruem das bonanças artificiais, vivem em função de tais farturas e prazeres, mas são por eles destruídas. João do Rio realiza uma sátira aos costumes da época, à maneira como o "dinheiro apanhado" em vista das explorações dos gigolôs serve para comprar a presença de um corpo, mas só de um corpo cujo nome é falso, assim como também são suas paixões, "para além do natural".

O próprio conceito de decadência ou do decadentismo, muito associado à descrença, ao gosto pelo exótico, ao pitoresco, à noção de pessimismo, leva a crer na efetivação de uma potência, a partir do momento em que, quando não há onde ancorar esperanças ou quando não há sequer a possibilidade de vislumbre de futuro, não se tem a obrigação nem de representação de determinados papéis nem de circunscrição a territórios muito rígidos, de forma que a potência consiste na possibilidade de ser qualquer sujeito.

É nesse meio de "internacionalismo à parisiense cheio de rumor de risos, de gluglus de garrafas, de piadas" (RIO, 1987, p. 50) que o narrador, embebido pelo conteúdo do local em que se encontra, conduz a história e cede a narração acerca da trágica relação entre Elisa e Elsa para o personagem da alta sociedade chamado barão André de Belfort.

Elsa d'Aragon, uma prostituta jovem, de 18 anos, que foi "atirada subitamente numa pensão do Catete" (RIO, 1987, p. 52) "cuja especialidade sexual era desvirginar meninas púberes" (RIO, 1981, p. 50), apresentada como sendo de "ancas largas, pele sensível, animal sem vícios" (RIO, 1981, p. 52), diferentemente de Léonie, por exemplo, é uma jovem moça que "com oito dias [no trabalho da prostituição], [que] estava com os nervos esgarçados, estava excedida" (RIO, 1987, p. 52). A liberdade que o caminho da prostituição dá a Léonie e a Pombinha, no romance de Azevedo, não é a mesma vivenciada pela personagem Elsa, por exemplo[22].

Elsa é apresentada pelo barão como uma jovem "do gênero *nature*" (RIO, 1987, p. 52), que foge dos comportamentos que as demais seguiam: "Elas ou tomam ópio, ou cheiram éter, ou se picam com morfina, e ainda mais nos paraísos artificiais, são muito mais para rir, coitadas! mais malucas no manicômio obrigatório da luxúria" (RIO, 1987, p. 52). *Nature*, nesse caso, está na maneira pela qual a personagem recusa-se a consumir quaisquer tipos de

[22] De acordo com Menezes (2007), o *dandy*, figura característica no contexto do movimento decadentista e modernista, age de maneira a ser ele mesmo uma expressão artística, de modo a celebrar a artificialidade e desprezar a natureza. Assim, a ideia do feminino como aquele que é fruto de um discurso patriarcalista, que a aloca em um espaço de submissão, é, em tese, dissociada do movimento decadentista. No entanto, ainda que as personagens sejam apresentadas de maneira desvirtuosa e não natural no período em questão, estão, na verdade, sujeitas ao Estado que as controla, como veremos posteriormente, como também estão submetidas ao sistema econômico e ao imaginário do sujeito masculino, que anseia pelo atendimento de suas demandas e necessidades.

drogas. Mas é a partir do que o barão chama de *surmenage*[23] – mesmo termo utilizado por Araripe Jr. (2013) ao discorrer a respeito da sensação causada pelo excesso de trabalho, no naturalismo no Brasil –, que a personagem aceita os conselhos do barão – realizado de maneira atemporal – e rende-se tediosa e cansada de sua vida, ao uso de morfina e éter, juntamente com Elisa, aquela que lhe causa repugnância.

Por sua vez, Elisa "tem os cabelos cortados, usa eternamente um gorro de lontra [...]. É feia, não deve agradar aos homens"; Elisa que, por onde estava "caminhava sem colete, com seu corpo de andrógino morto" (RIO, 1981, p. 52) é estigmatizada pela sua aparência e trejeitos. Pela ótica do barão, a personagem, por ser considerada "feia", "presta-se aos pequenos serviços dessas damas. Escreve cartas, arranja entrevistas, tem conhecimentos, e dizem-na com todos os vícios, desde o abuso do éter até o unissexualismo" (RIO, 1987, p. 52).

A apresentação feita pelo personagem barão André de Belfort, classificando-a como alguém desprovida de beleza física, leva ao que Kehl (2008) põe em discussão a respeito do conceito de feminino oitocentista fundamentado por homens. Como já discutido, de acordo com a psicanalista, a partir do momento em que se assegura a não existência de um único modo de ser mulher e, por conseguinte, de se exercer uma feminilidade, compreende-se que são muitas e plurais as formas de feminilidade. Além disso, a construção de feminilidade realizada no século XVIII e ao longo do século XIX, muito se vincula à ideia de um sujeito feminino preso aos ideais patriarcalistas/heteronormativos e à premissa de alguém que deve seguir a função materna. A ruptura com tais preceitos potencializa para a mulher, nesse contexto, uma imagem de subversiva ou desequilibrada, como é o caso da histerização do corpo feminino:

> A cultura européia dos séculos XVIII e XIX produziu uma quantidade inédita de discursos cujo sentido geral foi o de promover uma perfeita adequação entre as mulheres e o conjunto de atributos, funções, predicados e restrições denominado *feminilidade*. A ideia de que as mulheres formariam um conjunto de sujeitos definidos a partir de sua natureza, ou seja, da anatomia e suas vicissitudes, aparece nesses discursos em aparente contradição com outra ideia, bastante corrente, de que a "natureza feminina" precisaria ser domada pela sociedade e pela educação para que as mulheres pudessem cumprir o destino ao qual estariam naturalmente designadas. A feminilidade aparece aqui como o conjunto de atributos próprios a todas as mulheres, em função das particularidades de seus corpos e de sua capacidade procriadora; a partir daí, atribui-se às mulheres um pendor definido para

[23] Nesse contexto, diferentemente do Naturalismo, *surmenage* surge como consequência de um trabalho excessivo, cuja busca dá-se pelo desfrute imediato do ganho conquistado, para vencer o tédio de uma vida fadada à decadência.

> ocupar um único lugar social – a família e o espaço doméstico –, a partir do qual se traça um único destino para todas: a maternidade. A fim de melhor corresponder ao que se espera delas (que é, ao mesmo tempo, sua única vocação natural), pede-se que ostentem as virtudes próprias da feminilidade: o recato, a docilidade, uma receptividade passiva em relação aos desejos e necessidades dos homens e, a seguir, dos filhos (KEHL, 2008, p. 47-48).

O conceito de "inversão" comentado por Mott (1987) alimentou a ideia de performance de gênero exercido pelo sujeito. Acreditava-se, portanto, que a atração pelo mesmo sexo consistia em uma "inversão de papéis" biológicos, que se mostravam não só através das tendências homoeróticas e das relações criadas a partir disso, mas também pela vestimenta e pelos trejeitos dos sujeitos. A mulher, então, sendo uma "invertida", estava condenada ao posto daquela que é desprovida de feminilidade, pois a ideia do ser feminino está, nesse momento, conectada à feminilidade estabelecida como sinônimo do que é dócil, gentil, condescendente, belo, etc.

De acordo com o narrador, Elisa é uma "larva diabólica" (RIO, 1987, p. 54), referida pelo barão como aquela que perseguia Elsa pelo olhar, como numa tentativa de traçar um percurso quase que obsessivo daquela para com Elsa, como nos trechos: "olhava-a com o seu olhar de morte a Elisa, a interessante Elisa"; "Elisa sorria [...]. E era em toda parte aquele mesmo olhar acompanhando Elsa, pregando-se a todos os gestos, lambendo-se cada atitude da criatura" (RIO, 1987, p. 52). Esse olhar observador e incessante para com o corpo de Elsa d'Aragon é um meio de resposta à maneira pela qual o conto é concluído.

Contra o desejo de Elsa, ambas acabam por se envolver: "– *Viens mon chéri, que jê te baise!*", seguida por "e mordia raivosamente o pescoço de Elisa. Via-se a repugnância, a raiva com que ela fazia a cena de Lesbos" (RIO, 1981, p. 54). O encontro entre ambas ocorre justamente pelo fato de Elsa estar tediosa e ver Elisa como uma possibilidade de ganhar não apenas atenção, mas também pela possibilidade da entrega ao uso da morfina e do éter. A ideia de homossexualidade na personagem Elsa não chega sequer a ser uma experimentação, mas, sim, uma forma de fugir da sua condição rotineira.

O personagem barão André de Belfort expõe o trágico acontecimento que se sucede ao encontro entre ambas. Em um quarto do prostíbulo, a morte de Elsa ocorre de maneira a colocar em evidência a repugnância que esta sentia por Elisa. Os demais personagens da pensão/prostíbulo encontram Elsa morta a segurar os cabelos da outra, não sem antes machucar-lhe o rosto e o corpo:

> Elsa entrara no nada debatendo-se, vítima de um suplício diabólico, mas no último espasmo as suas mãos agarraram a assassina. Quando esta, afinal

> satisfeita, quis erguer-se, sentiu-se presa pelos cabelos, tentou lutar, viu que a pobre era cadáver. E passou-se então para o monstro o momento do indizível terror, o momento em que se vê para sempre o mundo perdido, porque ficou imóvel rouquejando, de joelhos, *a cabeça no regaço do cadáver*, que mantinha nas mãos cerradas a massa dos seus cabelos de ouro (RIO, 1987, p. 55, grifo nosso).

Antes de adentrarem o quarto, alguém lhes pergunta se "vão tomar morfina?", ao que Elsa, despreocupada e desinteressada pela curiosidade alheia, resolve seguir com a outra, a fim de ficarem a sós. O quarto em que estão exala éter e, dadas as circunstâncias, a morte de Elsa d'Aragon teria ocorrido pelo uso de morfina e éter. Na narrativa, a "larva diabólica", aquela que não agradava aos homens, é encontrada presa ao ventre da amante, "satisfeita" pela conquista de ter enfim conseguido o que queria: relacionar-se sexualmente com Elsa. No entanto, com a morte dessa última, Elisa, por sua vez, acaba sendo levada para o hospício, uma vez que apresenta sinais físicos de transtorno, pois está "babando e estertorando" (RIO, 1987, p. 55).[24]

Nesse contexto, a internação de Elisa dá-se pela maneira na qual essa se encontra ao ver, diante de si, a amante morta, sendo chamada de assassina, enquanto a outra ainda está presa a seus cabelos. A aparição dessas mulheres no conto em questão continua associada a um ambiente marginalizado: por serem mulheres, por estarem em uma condição de subalternidade. Elisa é um ser andrógino, desprovida de beleza padronizada e idealizada, que espreita os movimentos de Elsa, observando-a de longe. Enquanto esta última é apresentada como uma jovem mulher muito bela que está em uma posição de domínio: é ela quem procura Elisa; é ela quem a morde raivosamente. No entanto, é ela que termina morta pelo uso de morfina, não pelas mãos daquela que, embora sentisse nojo e repulsa, a aceitara, pois era a única que poderia aliviar-lhe o peso de estar viva.

Ao longo da narrativa, as insinuações do personagem barão André de Belfort e

---

[24] O corpo da mulher foi/é um constante alvo de doutrinação e domínio. A patologização da homossexualidade, difundida como perversão, muito colaborou para a possibilidade de uma atuação de combate contra a mulher. A crescente onda de internação em manicômios, hospícios e prisões servia como processo higienizador, no intuito de categorizar tais sujeitos como passíveis de controle, visto que são vistos como incapazes de redigir suas próprias vidas. Georges Canguilhem (2009) destaca que a anomalia não é necessariamente patológica. Portanto, um sujeito considerado como anormal diante do que é naturalmente considerado "normal" frente à natureza não necessariamente sofre alguma patologia. Ainda que tais afirmações não estejam direcionadas à noção de homossexualidade, é importante destacar que, a partir do momento em que a homossexualidade foi categorizada como uma prática de perversão, de anomalia, foi também associada ao campo patológico. Assim, é possível destacar que, para o sistema médico da época, a homossexualidade surgia não apenas como desvio, mas também como doença. Por estar nessa posição de duplo estigma, estava ainda mais passível de controle, a fim de manterem uma dada ordem do que compreendiam como "normal". É também em Canguilhem (2009) que observamos o comentário de Geoffroy Saint-Hilaire, quando esse último refere-se à anomalia como equiparação à desordem ou irregularidade, pois, segundo ele, o que existe como exceção, é assim chamado pois é uma exceção frente aos preceitos dos naturalistas, não às leis da natureza, uma vez que "todas as espécies são como elas devem ser".

também do narrador, frente à personagem Elisa, são de asco, de reprovação à sua manifestação de si e da sua expressão de desejo em relação a Elsa. Fica claro que o sentimento de aversão se associa àquela por ser lésbica e possuir traços os quais "desagradam aos homens", de modo que a sua feminilidade é posta em um local de anulação. Além disso, assim como destacamos o processo de dessexualização do corpo feminino no caso de Leandra, d'*O Cortiço*, retomamos a discussão para apontar como o corpo da personagem Elisa também passa pelo mesmo processo, uma vez que se dissocia da imagem de feminilidade idealizada socialmente. Por ser "invertida" e "feia", não servia para ser sequer prostituta: "Elisa não servia para nada, perdida, louca de paixão" (RIO, 1987, p. 52), cabendo-lhe o posto de alguém que de tudo faz um pouco, ganhando a vida de maneira mal remunerada, à mercê dos demais.

Elisa não agrada aos homens, seja pelo fato de não performar certa feminilidade, seja pelo fato de não apresentar uma beleza esteticamente padronizada capaz de atender aos desejos deles. Ainda que diferente de Leandra d'*O cortiço*, Elisa encontrara formas de se expressar e de viver, mesmo que de maneira marginalizada e infeliz. A ideia aqui não é meramente ressaltar a resiliência das personagens, mas observar suas fissuras, as possibilidades encontradas por elas para existirem não apenas como vítimas de uma sociedade e de uma cultura, ainda que também o sejam, dado que são exploradas por outrem.

Diferentemente de Elsa d'Aragon que, desde o primeiro momento, é como uma "carnação maravilhosa", uma "vítima" daquela que a deseja, cabe a Elisa o posto da performance masculinizada, e, portanto, figura a ideia de algoz diante da outra. Essa configuração é típica do folhetim, como aponta Candido (2000), em que o Bem e o Mal estão em atrito, quando há aquele que fere e o personagem que permanece em uma posição de subalternidade, consequentemente, assumindo o papel de herói-vítima, como destaca Bosi (1994).

Percebe-se uma captura desses sujeitos femininos pela morte ou pelo hospício, pois acabam presos como em receptáculos de controle de outrem, seja através do trabalho que deixa seus nervos em "frangalhos", seja pela condição de estarem à margem por serem mulheres pobres, seja pelo fato de relacionarem-se sexualmente e serem categorizadas como abjetas, ou até mesmo por não atenderem ao gosto dos homens que ansiavam por uma expressão particular de feminilidade. Ainda que Elisa não tenha sido presa por ser lésbica, é presa por enlouquecer diante da outra, mas a figura do hospício como sendo local ideal para aqueles que não correspondem a uma dada ordem está presente no horizonte da história narrada e surge como uma solução para o que se desvia da norma.

O fim não é alegre, como ironicamente João do Rio sugere no título, ele é, na verdade, trágico e triste – o "alegre" do título, para além de ser irônico em referência à vida das personagens decadentistas, também é uma alusão à própria homossexualidade. Mesmo assim, no conto, o fato de ser mulher e exercer a sua sexualidade – mesmo como meio para o próprio sustento – e manifestar o seu desejo é quase como um limiar. No prisma decadentista, parece que nada do que é feito é suficiente. Nesse contexto, a alegria está, talvez, na possibilidade do *quase*, no momento antes da morte, na sensação causada pela morfina, na conquista da outra, que se rende ao tédio e se entrega ao sexo com a semelhante. A potência está nas vias de existir, ainda que esse existir limite-se a um momento curto e pulsante.

2.1.5 Ambrosina e Laura

Mas afinal o que quer uma mulher?

(Freud)

Em *A Condessa Vésper*, romance também de Aluísio Azevedo, o teor realista se sobressai em páginas de feição folhetinesca. As personagens Ambrosina e Laura vivem uma relação mais discreta do que as consideradas anteriormente. Aparentemente, a afetividade é mais visível e vivida entre elas na obra, se a compararmos com as personagens lésbicas/bissexuais/com tendências homoeróticas consideradas em *O Cortiço* e no conto "Histórias da Gente Alegre". De acordo com Mott (1987), *A Condessa Vésper* foi publicada em 1882, como folhetim *Memórias de um condenado*, n'*A Gazetinha.* Dessa maneira, acreditamos ser a primeira narrativa de ficção em prosa que aborda personagens femininas com tendências homoeróticas na Literatura Brasileira.

Por tratar-se do gênero folhetinesco, a história segue um padrão característico que engendra um desfecho trágico, como que para surpreender os leitores. Segundo Bosi (1994, p. 103), a "essência" do folhetim dá-se da seguinte maneira:

> O processo reinstaura, no plano da comunicação escrita, o esquema *estímulo-reação* a que alguns psicólogos reduzem a vida sensorial. O prazer que vem da resposta é protelado e, ao mesmo tempo, artificialmente excitado por um acúmulo de incidentes, cujo único fim é despertar a curiosidade misturada com um vago receio de um desenlace trágico. Nesse arranjo simplista, o sujeito — diria um "behaviorista" – se parece com uma caixa vazia: não sei o que há dentro dele, mas o que me interessa é a sequência de fatos (os *episódios*) e as suas pressões sobre o comportamento, quer dizer, os mesmos episódios vistos como *aventuras* das personagens.

De modo que toda a construção e o enlace da história são desenvolvidos a partir de

incidentes sustentados em episódios de suspense, em peripécias que se estabelecem no curso da história narrada, sem escapar de uma relação de dicotomia entre o Bem e o Mal, como propõe Candido (2000). É a partir desses momentos, dos acontecimentos inesperados, que o mal tende a ser destruído, de alguma maneira, do ponto de vista moral.

O romance de Azevedo aborda um fio emaranhado de relações romanescas, desencadeado por Ambrosina e seus amantes. Como personagem principal, Ambrosina é aquela que encontra formas de sobreviver em meio às intempéries que lhe acontecem e a partir de sucessivas reviravoltas inesperadas. Ela, quando mais nova, é:

> [...] uma mocinha pálida, de cabelos negros e crespos, lábios sensuais, dentes muito brancos, mãos finas, compridas e transparentes. Um topo linfático. Tinha os ombros estreitos, levemente contraídos, como por uma constante sensação de frio, os braços longos e fracos.
> Aos doze anos ainda se não lhe percebia que havia de ter seios, mas em compensação possuía já um par de olhos retintos, tão bem guarnecidos e tão belos, que faziam, só por si, toda ela ficar bonita (AZEVEDO, [20-?], p. 54).

A descrição da fragilidade física de Ambrosina serve de apoio para a construção da imagem de mulher histérica que se desenvolve na continuidade do romance. A personagem, quando adulta, transforma-se em uma mulher bela, "encantadora e forte" e "toda ela respirava, porém, híbrida fascinação de anjo e de demônio" (AZEVEDO, [20-?], p. 69-70). A face também demoníaca de Ambrosina dá-se pela maneira como esta se comporta diante dos seus desejos, assumindo, portanto, uma postura oposta àquela esperada para uma mulher de sua época. Segue seus gostos e demonstra desinteresse em acatar as regras que não a agradam de alguma maneira, como podemos ver nessa passagem em que o seu pai lhe fala para prestar atenção à forma como se entrega fervorosamente ao hábito de ler romances:

> – Olha lá, minha jóia! não vá isso fazer-te mal!... mas não se animava a contrariá-la.
> Ela não lhe dava ouvidos, e aparecia às vezes visivelmente excitada, com os olhos lacrimosos, o ar cheio de fastio, de má vontade e de maus modos (AZEVEDO, [20-?], p. 54).

Ambrosina, a Condessa Vésper, fora criada sem contrariedades pelos pais, expressando-se da maneira que julgava cabível e necessária, diante dos acontecimentos. Pois é dessa maneira que a personagem ganha repercussão na narrativa, através de sucessivos acontecimentos que decorrem da sua conduta e escolha pessoal subversiva. Seu relacionamento com o personagem Gabriel, tido na narrativa como herói, mas também anti-

herói[25], como aponta Fanini (2003), devido às suas condutas submissas e romantizadas à Ambrosina, chega ao fim após traições. Azevedo utiliza-se do enredo d'*A Condessa Vésper* para criticar o romantismo e as suas formas hiperbólicas de representar a vida e os relacionamentos.

Após o primeiro relacionamento de Ambrosina fracassar, quando seu marido Leonardo enlouquece, pouco tempo depois ela casa-se com Gabriel, afinal, seu pai havia morrido, não tinha como e com o quê se manter, juntamente com sua mãe, Genoveva. No entanto, desde o primeiro momento com este, Ambrosina deixa clara a sua opinião frente à união:

> Nós, as mulheres, somos muito desgraçadas a este respeito: temos às vezes horror ao casamento, mas que fazer?... Não o podemos dispensar. Oh! o senhor bem sabe que a mulher só se emancipa quando se escraviza ao marido... Desgraçadinha daquela que não tiver um guarda-costas que a represente na sociedade e que com ela partilhe um pouco dos perigos que a esperam (AZEVEDO, [20-?], p. 70).

Como também deixa clara sua opinião sobre os homens:

> E será culpa minha não poder eu amar a nenhum homem?... Acho-os ridículos a todos eles! E haverá, com efeito, cousa mais aborrecida do que ouvir protestos de amor de Gabriel, por exemplo? Quem pode gostar daquilo? Um homem deve ser homem e deve saber gozar! (AZEVEDO, [20-?], p. 109).

Como aponta Fanini (2003), Gabriel é um personagem ridicularizado pelas suas afeições e tendências sentimentais, românticas e exageradas para com Ambrosina. Esta última então serve de receptáculo, na perspectiva do namorado, para seus desejos de satisfazê-la, projetando-se como aquele que a salvaria de todo e qualquer mal que viesse a causar-lhe prejuízos. Irônica e tragicamente, é ele mesmo quem a mata, no fim da narrativa, inconformado e tomado de desgosto pelas atitudes de Ambrosina. Ao assassinar a amante, Gabriel é preso, daí o nome *Memórias de um Condenado* na versão folhetinesca, e aqui já não havia quem ou o que lhe servisse como pretexto para ser o herói, aquele disposto a tudo para acatar os caprichos da amada.

Em um diálogo entre ambos os personagens, antes do casamento com Gabriel,

---

[25] Fanini (2003, p. 73) destaca que Gabriel pode ser assim designado, pois atende aos preceitos do romantismo, apresentando-se como "afetado, sentimental, ingênuo, suicida, arrastado pela paixão", mas, por outro lado, também é apresentado como "ridículo, infantilizado, cruel e indolente", destacando, dessa maneira, uma vertente que vê no personagem uma faceta menos idealizada e, consequentemente, talvez mais próxima do que é humano.

Ambrosina revela que deseja casar-se com um homem inferior a ela:

> – Mas, uma vez resolvida casar, qual será o noivo que lhe convém? quais serão nele as qualidades que a poderão conquistar?
> – Sei cá! mas, se tivesse rigorosamente de escolher marido, escolheria um homem que me parecesse bem vulgar.
> – O que, minha senhora? V. Ex.ª não preza a distinção?...
> – Não, decerto. A distinção será muito boa para o homem que a possua, nunca será para a mulher que com ele se case. A distinção! Mas não vê o senhor que, quanto maior for a superioridade do marido, tanto maior será também a inferioridade da mulher? Com um homem vulgar sucede precisamente o contrário: ela terá o primeiro lugar, e não precisará pôr-se nas pontinhas dos pés para falar com ele, o que é incômodo...
> – Mas terá de abaixar-se...
> – Qual! Ele que trepe! É sempre o mais baixo que procura os meios de subir... Digo-lhe e repito: A ter de casar, prefiro um homem vulgar, trabalhador e honesto (AZEVEDO, [20-?], p. 71).

Se o sujeito for inferior a ela, ela terá domínio sobre seus próprios desejos, pensa a personagem, questão fundamental quando se considera que a mulher esteve historicamente submetida aos desígnios primeiro do pai e, depois, do marido. Nesse caso, Ambrosina é apresentada na narrativa como demoníaca, como afirma Gabriel noutros momentos, quando esta não atende aos seus desejos e palavras sentimentais, a personagem é rapidamente associada ao campo da maledicência, sendo taxada de má e ingrata.

Assim como Léonie, caracterizada como “serpente”, Ambrosina também é marcada por categorias que tendem a inferiorizar sua existência como mulher. Nesse caso, a Condessa Vésper é a personificação de um demônio, semelhante, se não igual, às caracterizações atribuídas a Lilith, “a ruína do mundo”. Todas as figurações que rechaçam a figura da mulher enquanto ser desejante e atuante sobre seus próprios desejos são associadas ao que é funesto, desgraçado, maléfico. De modo que Ambrosina, por exemplo, não é apenas “má” por assim ser, ela é assim chamada porque não atende aos desejos alheios e pelo comportamento supostamente egoísta e antiético que não condiria com certa moral universal quando se é mulher, bem como não condiz com a ideia de feminilidade estabelecida socialmente.

Os respingos de desgosto e tristeza da parte do personagem Gabriel dão-se pela forma de tudo fazer por Ambrosina, mas ela não se importar com seus feitos. Com o casamento realizado pelo fato de Gabriel ter riquezas, o tédio e o posto daquela que está sob a tutela de um novo homem fazem Ambrosina cansar-se da vida de casada, questão essa abordada por Kehl (2008) ao discutir a respeito da histerização do corpo da mulher no século XIX, fazendo referência a Emma Bovary, do romance de Flaubert. Parte desse diagnóstico dado por uma conduta de repressão e submissão leva as mulheres a comportarem-se de maneira conflituosa

– consigo e com os demais. Como destaca a psicanalista, a pergunta de Freud "mas afinal o que quer uma mulher?", corresponde ao achismo masculino de tudo oferecer, mas de não ser reconhecido pelos seus feitos compassivos, num comportamento erótico-paternal. O descontentamento contínuo do sujeito feminino frente a uma vida tediosa é visto também n'*A Condessa Vésper*:

> – Ambrosina!...
> – É o que te digo!
> – Estás muito nervosa...
> – E o que há nisso de estranhar, sabendo-se da vida monótona que levo entre estas quatro paredes?...
> – Mas o que te falta? dize.
> – Falta-me tudo, Gabriel! *Sinto necessidade de gozar*, de esquecer as contrariedades de minha vida!
> – Queres viajar?...
> – Não.
> – Então não sei o que te faça!... E os dois calaram-se (AZEVEDO, [20-?], p. 96, grifo nosso).

A histeria é uma resposta do corpo ao comportamento feminino enclausurado pelos ideais de uma feminilidade passiva e submissa. É no corpo que os impulsos reprimidos respondem ao desejo da não submissão, ou melhor, da expressão total de sua condição de ser vivente e imbuído de desejo. Mas é também ela que denuncia as infelicidades absorvidas e vividas através do corpo. Ao se reportar a Gabriel afirmando que sente "necessidade de gozar", emerge a necessidade do gozo, do prazer, seja através das manifestações dos desejos conscientes ou não, seja através da própria realização e culminação do ato sexual prazeroso.[26] Ambrosina, demoníaca que é, como a caracteriza inúmeras vezes o narrador, encontra formas de gozar à revelia daquelas que deixa para trás.

Além disso, a própria ideia de sexualidade feminina está/estava associada à reprodução, à imagem materna, como se a mulher não sentisse ou não devesse sentir prazer. Não é à toa que a ideia de pecado da carne está atrelada, principalmente, ao sujeito feminino. A repressão aos desejos, aos prazeres, ao gozo, gera a histeria. Assim, o sistema que fomenta a repressão e o recalcamento do corpo feminino é o mesmo que o condena, patologiza e, ironicamente, usurpa da prostituta o que reprime no/do corpo da mulher.

Para agradar a Ambrosina, Gabriel cede aos seus desejos de realizar uma festa, após

---

[26] Por exemplo, lembremo-nos de Emma Bovary, taxada como adúltera por manter um relacionamento extraconjugal, seja em razão do tédio acometido às mulheres burguesas ou pela própria ausência do seu marido. Ela estava em busca de romper com o tédio e encontra infelicidades posteriores, consequências de seu comportamento, condenável aos olhos da sociedade – não apenas oitocentista –, ainda que isto tenha como punição a própria morte, no romance de Flaubert.

ela ameaçar deixá-lo, pois se sente perseguida pelo padrinho dele, Gaspar, que tenta a todo o instante alertá-lo da "diabólica mulher" que tem. Ambrosina, por sua vez, concentra-se numa postura de vítima, daquela que está sendo difamada, e acusa o marido de ser "maricas", ante dos dizeres de Gaspar. A questão é que no capítulo 23, "A festa de Ambrosina", esta trai Gabriel com o personagem Melo, e, embora aquele tenha esbravecido em fúria, volta seus desejos para a esposa, pois Ambrosina mente a respeito de uma gravidez a fim de arrancar-lhe contos de réis para fugir com Laura, sua amante, que lhe cuidou após o episódio da festa, o qual colocara Ambrosina em uma situação de vulnerabilidade.

Durante toda a narrativa as insinuações de Ambrosina dão-se de modo a construir para si uma vida que inspire desejo e conquistas materiais. Para tanto, a personagem desvincula-se do ideal feminino categoricamente taxado de dócil e servil pelo modo como se utiliza de peripécias e estratégias articuladas a mentiras, como também da própria sexualidade ambivalente, quando se envolve amorosamente com Laura. Nesse caso, diferentemente das personagens destacadas anteriormente, o teor romântico está presente entre ambas, na narrativa.

Laura é uma moça "de dezesseis anos, olhos negros e ardentes, boca desdenhosa e sensual, dentes irresistíveis e um adorável corpo de donzela" (AZEVEDO, [20-?], p. 198). É retratada na narrativa como uma personagem que não só não aparece muito na história narrada, como também não apresenta quaisquer movimentos de rupturas abruptas, reviravoltas, etc. A moça é uma assídua leitora que deposita em seus dias a esperança de viver um romance baseado na imagem heroica de Napoleão Bonaparte, de quem tanto lia as histórias, e crescera admirando-o. Não encontrando aquele que lhe atendia aos desejos, deposita em Ambrosina o sonho de viver uma relação romântica, segundo o narrador:

> Ambrosina havia se imposto ao seu espírito e ao seu coração pelos mesmos processos que Bonaparte, com a diferença, porém, de que este tanto mais avultava quanto mais longe se perdia nas sombras do desconhecido, ao passo que a outra crescia agora de súbito com a sua aproximação.
> [...] Laura, pois, não tinha a quem dedicar os gorjeios da sua puberdade. Seu canto de amor ficou sem resposta e transformou-se em gemidos, que foram cair aos pés de Ambrosina, como um tesouro sem dono (AZEVEDO, [20-?], p. 114-115).

É Laura quem toma a iniciativa e beija Ambrosina enquanto esta se recupera de uma febre causada pelos acontecimentos tumultuosos de sua festa:

> Daí a meia hora, estavam todos acomodados. Laura fechou as portas do quarto, soltou os cabelos e despiu-se. A amante de Gabriel continuava a

> dormir. A menina assentou-se perto dela, e quedou-se a contemplá-la com um olhar profundamente meigo.
> A espaços, leves suspiros entreabriam os lábios da adormecida.
> Laura vergou-se sobre ela e deu-lhe um beijo (AZEVEDO, [20-?], p. 115).

Como aponta Fanini (2003), Laura faz alusão à personagem Pombinha de *O Cortiço*, pois esta última, assim como aquela, atende aos desejos alheios quando muitos lhe procuram, pois precisam de uma "carta de mais circunstância, ou de um desenho para certo bordado" (AZEVEDO, [20-?], p. 113). Já Ambrosina, assim como Léonie, é apontada como uma *persona* que corrompe. Azevedo, portanto, partilharia novamente n'*O Cortiço* a figura de uma mulher que, seguindo seus impulsos de desejo, é vista como serpente, assumindo o posto de má e de vilã, que desestabiliza e se lança como agente persuasivo do mal aos personagens considerados vítimas, como são os casos de Pombinha e de Laura.

No entanto, na narrativa, a relação de Laura e Ambrosina se direciona por um viés semelhante, por exemplo, ao comportamento de Gabriel para com Ambrosina. Laura apresenta-se como alguém dócil, suscetível aos comandos e desejos alheios:

> Laura deixava-se dominar em absoluto pela companheira, não tinha vontade própria, nunca fazia uma objeção aos reclamos de Ambrosina, que em compensação não desdenhava meios de proporcionar à amiga tudo que lhe pudesse trazer alegria, propondo-lhe divertimentos na cidade, excursões ao campo, e oferecendo-lhe jóias, modas e dinheiro (AZEVEDO, [20-?], p. 141).

Laura assume uma postura passiva diante da sua "amiga" – como é descrita pelo narrador. A relação romântica que parecia ser um sonho para Laura torna-se seu sofrimento, ainda que a relação entre ambas seja apresentada, muitas vezes, como marcada por carinho e afeto. A questão, nesse momento, é que Ambrosina, associada àquela que deturpa o belo e o que é considerado bom e puro, assume uma postura ativa diante da amante que lhe acatava os desejos. O corpo frágil de Laura, associado também a uma inconformidade na vida e no seu relacionamento, é lido como um corpo condescendente e obediente a Ambrosina, diferentemente desta última, que, cansada de sua vida de casada, trai o marido e foge com a amante. Desse modo, o padrão de relacionamento continua, mas nesse momento a personagem assume então um lugar erótico-maternal:

> Laura, porém, começava a enfraquecer. O seu lindo corpo delgado, e outrora tão roliço, principiava a denunciar sinistros ângulos. [...]. De toda ela se desprendia um ar melancólico de sofrimento e resignação, tinha agora o andar vagaroso e os movimentos demorados. Ficava horas perdidas a olhar abstratamente para o espaço, boca ansiosa, respiração convulsa, braços

> esquecidos.
> [...]
> Ambrosina, às vezes, a surpreendia nesses êxtases.
> – Que tens tu, minha vida?... perguntava-lhe com meiguice; por que ficas assim, a olhar à toa, como quem deixou longe o coração?... Fala, meu amor! conta à tua amiguinha qual a mágoa que te oprime! *O que te falta?*
> – Não era nada!... dizia a outra, entre sorrindo e suspirando. Nervoso!...
> Ambrosina ralhava.
> – Não a queria ver assim triste!... Era preciso ter juizinho!
> A mesa, que campanha! Laura torcia o nariz aos prantos e queixava-se de falta de apetite. A companheira fazia então milagres de ternura, afagava-lhe os cabelos, batia-lhe com o dedo na polpa do queixo, e começava a falar-lhe com voz de criança:
> – Bebê não faz a vontadinha de Ambrosina?... Ambrosina fica triste!...
> E Laura, já a rir, tomava nos dentes o bocado que a outra lhe levava à boca (AZEVEDO, [20-?], p. 141, grifo nosso).

Assim Ambrosina repete o que Gabriel lhe fazia, quando ela vivia impaciente a vida de casada e submissa ao marido. Além de dar prosseguimento aos cuidados de Laura, a passagem seguinte assemelha-se às palavras de Léonie dirigidas a Pombinha, quando esta última incomoda-se com sua proximidade: "Não tens que te envergonhar, não foges com um homem, e sim comigo, que te conservarei pura!" (AZEVEDO, [20-?], p. 136). A passagem, portanto, remete à ideia de não violência quando a relação ocorre entre duas mulheres, mas conserva os enquadramentos sociais e moralistas que incumbem às personagens atos performáticos de gênero (dominação e submissão). O comportamento de Laura denuncia não apenas a sua infelicidade e frustração no relacionamento com Ambrosina, mas também aponta para o corpo dócil doente, melancólico, por não viver o que de fato desejara e sonhara de maneira romântica, movida por suas leituras.

Em relação à maneira como Ambrosina cuida de Laura, observamos que também n'*O Cortiço*, momentos seguintes da violência sexual cometida por Léonie a Pombinha, aquela reproduz um comportamento infantilizado diante da amante: "Léonie pôs-se a conversar com ela, falando como criança, dizendo-lhe que mostrasse a D. Isabel 'o seu papatinho novo!'" (AZEVEDO, 1993, p. 136), como se essas mulheres não fossem capazes de cuidarem de si mesmas ou fossem crianças. A estratégia, no entanto, é mais complexa do que pode parecer à primeira vista, pois contribui para o mascaramento de artifícios de dominação empreendidos por ambas as personagens (Léonie e Ambrosina) em sua relação com as amantes. Ambas se valem estrategicamente de uma suposta fragilidade feminina para representarem um papel (maternal) que lhes permite garantir a proximidade da relação.

Assim como as personagens destacadas em *O Cortiço* e "Histórias da Gente Alegre", neste romance de Azevedo a personagem Ambrosina também se torna prostituta quando foge

para a Europa com Laura. A prostituição parece ser vista como a única alternativa para que as personagens pudessem agir e se expressar de maneira mais livre e, por conseguinte, distante dos ideais conservadores acerca dos lugares e papeis da mulher (inclusive, da mulher lésbica). O trabalho como cortesã é a fissura encontrada pela personagem para sustentar-se financeiramente sem depender de um homem/marido, como também uma forma de viver sua sexualidade e o homoerotismo de maneira mais livre.

Ainda que esse devir-lésbico ou bissexual rompa com a expressividade limitada e subjugada da personagem, fazendo com que possa viver a partir dos seus próprios desígnios, é importante destacar o local marginal a que as personagens continuam relegadas. É apenas através da prostituição, categoria trabalhista por si só considerada marginal, que encontram meios de contornarem a posição de ser mulher. A fuga de Ambrosina para a Europa dá-se pelo medo de ser acusada de traidora, e também pelo medo de ser morta pelo mesmo fato. Como aponta Kehl (2008, p. 108), "a mulher adúltera, mesmo a mais desejável aos olhos de todos os homens, mesmo a mais invejável aos olhos de outras esposas frustradas e sonhadoras, ainda é moralmente vista como uma mulher decaída".

Depois que a sua amada morre, Ambrosina volta ao Brasil após passar uma temporada na Europa com Laura, onde viveram uma para a outra, como observa o narrador. Esta última, por sua vez, morre, visto que "começou a sofrer" desde sua fuga com Ambrosina. A observação acerca da fragilidade de seu corpo, bem como a passagem em que afirma que esta vivia de alucinações levam a pensar sobre o discurso cientificista do século XIX e a noção da homossexualidade como uma patologia, além do discurso moralizante que atravessa a narrativa. Em tom jocoso, Azevedo cria acontecimentos tragicômicos a fim de criticar "o quão perniciosas são as práticas sociais embasadas em uma perspectiva romântica" (FANINI, 2003, p. 68).

Paradoxalmente, *A Condessa Vésper*, o primeiro romance com personagens lésbicas/com tendências homoeróticas na literatura brasileira, é, também, aquele em que elas são tratadas de forma mais humanizada, se comparado aos demais casos analisados anteriormente. Nele, o narrador acaba por apresentar a morte de uma dessas mulheres sugerindo a associação do discurso patológico como outra possível causa de morte para Laura, uma vez que, de certa forma, trata-se de um discurso que não se distancia plenamente dos modos de compreensão de lesbianidades novecentistas.

As causas da morte de Laura, sobre quem o narrador comenta que sofria alucinações, além de observar a fragilidade de seu corpo, podem ser associadas ao discurso idealista construído no século XVIII que atribuía à mulher o lugar daquela que deveria estar sob a

tutela e os cuidados de um sujeito masculino, seja o pai ou o marido. Kehl (2008, p. 62) discute tal ideal feminino, "a mulher de Michelet", justamente a partir da conclamação de homens, à época, para que não abandonassem as mulheres, pois, seguindo tais preceitos, "elas, que foram preparadas para a tutela e a obediência, não saberiam cuidar sozinhas da própria existência". Lembremos o trecho destacado por Kehl, de Yvonne Knibiehler, ao afirmar que "a mulher do século XIX é uma eterna doente". A patologia associada ao sujeito feminino sustenta-se na ideia de sua fragilidade relacionada ao corpo feminino desde muito cedo, inculcando na imaginação pública a ideia de uma impossibilidade de se expressarem como sujeitos donos de seus próprios corpos.[27]

No entanto, em razão de uma de suas peripécias, Ambrosina encontra nas falácias e falsas declarações de outrem a possibilidade de vivenciar com Laura uma possível vida afetuosa. As passagens que remetem às personagens juntas são construídas de maneira romântica e sentimental. Ao fim da história narrada, em determinado momento Ambrosina refere-se a Laura da seguinte maneira:

> Foi o meu único amor em toda a vida. Jamais em delírio de sentidos, paixão, esquecimento de tudo, alma e carne se fundiram numa só lava de desejo insaciável e ardente, como com as nossas sucedeu para sempre nessa noite imensa, misteriosa, revolta e sombria como um oceano maldito (AZEVEDO, [20-?], p. 198).

Por outro lado, os momentos de carícia entre ambas aparecem de maneira muito mais sutil nesta narrativa do que nas demais obras consideradas anteriormente. No entanto, ainda que tenham vivido um amor, e não apenas de desejo sexual, diferentemente das analisadas antes, o fim trágico de Laura, mascarado pelo tom moralizante, pela crítica ao romantismo e, também, pelo discurso patologizante, ainda corrobora a ideia de um relacionamento destinado ao fim, insustentável por ser amor vivido por duas mulheres – não sendo permitido a elas manterem-se juntas. Nesse sentido, o discurso presente nas entrelinhas do romance condena os comportamentos desvirtuantes das personagens. N'*O Cortiço*, "a serpente [que] vencia afinal" subjaz à ideia do mal associado a Léonie; n'*A Condessa Vésper*, por sua vez, a última palavra é de Gabriel, herói/anti-herói, que aponta as armas para o peito de Ambrosina e dispara, chamando-a de "demônio", pondo fim ao mal que "sobeja" sobre a terra.

Percebe-se, dessa maneira, que a figuração de sujeitos femininos com tendências

[27] Maria Rita Kehl (2008) aponta que, segundo Yvonne Knibiehler, os corpos dos sujeitos femininos, desde muito novos, passavam por restrições alimentares, sob o pretexto de serem "mais leves" e não precisarem comer tanto quanto os homens, como também redução de banhos e, consequentemente, falta de higienização, devido ao pudor de seus corpos, causando assim, uma maior taxa de mortalidade, e também a reiteração do discurso de fragilidade dos corpos femininos no século XIX.

homoeróticas no final do século XIX e início do século XX, nessas narrativas, dá-se de maneira a reiterar o discurso patologizante da mulher, corroborando os preceitos patriarcalistas desenvolvidos e reforçados em ambos os séculos e até os dias atuais. Todavia, ainda que marginalizadas, as personagens encontram nesse lugar algumas vias para expressarem seus desejos e assumirem-se como donas de seus próprios corpos. Nesse sentido, criam-se fraturas, também, entre a literatura e os discursos (científicos, filosóficos, sociais) com os quais os escritores dialogam, e a figuração da lesbianidade no texto literário por vezes põe à prova os próprios valores que parecem orientar os modos de ver a mulher lésbica, no tecido social.

Por questões econômicas e sociais, a prostituição, aparentemente, é a única alternativa para essas mulheres. A potência, por sua vez, constitui-se na maneira de, à revelia dos discursos doutrinadores sociais, viverem suas subjetividades. O "anormal" é, em todo caso, a força que as engendra de maneira alternativa à ideia de que elas não sabem o que querem. E o que quer uma mulher, afinal, se não viver da maneira que bem entende?

As personagens oitocentistas lésbicas/bissexuais, sejam elas "belas" ou do tipo que "não agrada aos homens", talvez não estejam lá mesmo para agradar, mas para existir e sobreviver às imposições sociais. Nota-se que elas estão presentes em um lugar quase que despercebido na Literatura Brasileira de então, mas, o que não é menos importante, também estão presentes nela. Não invisíveis ou inexistentes, mas sua existência lésbica encontra-se enquadrada (prostíbulos, manicômios e cemitérios), e é imprescindível reconhecer e enxergar tais sujeitos e buscar analisar, também, o que dizem, quem são, como amam ou não, para capturar nessas fissuras as suas subjetividades – ainda que, por vezes, se trate de categorizações potencialmente negativas ou, mesmo, condenáveis. Nesse sentido, é urgente o reconhecimento de uma história marginalizada da lesbianidade na prosa brasileira de ficção, pela importância de uma memória em narrativa e em literatura que reconheça que ela *existiu*, *existe*.

CAPÍTULO III

QUEBRANDO SILÊNCIOS: *AMOR(A)*

3.1. Potências lésbicas e silêncios rompidos

Retomando Aleksiévitch (2013), ao buscar reconstruir ou acessar uma memória ignorada, também a proposta de Federici (2017), que associa a expropriação do corpo, do útero da mulher como condição primária do desenvolvimento capitalista, e a ideia de Grijalva (2020), quando afirma que reconhece seu corpo como um território político e histórico propondo pensar estruturas "novas", ainda que advindas de velhas estruturas, propomos que a problemática acerca dos sujeitos lésbicos/com tendências homoeróticas femininas cuja representação aparece na literatura brasileira do final do século XIX e início do século XX, já posta no capítulo anterior, mostra potências que apontam para um devir-lésbico nas personagens, pois, tendo suas subjetividades hostilizadas por não atenderem aos preceitos socialmente instituídos, encontram formas de romper tais discursos e posicionamentos coercivos e são elas mesmas fissuras subjetivas, além de mostrar a pluralidade presente nas formas subjetivas de ser mulher. Por sua vez, neste capítulo estabelecemos uma ponte com os contos de temática homoafetiva feminina presentes no livro *Amora* (2015), da escritora brasileira Natalia Borges Polesso. Apesar do tempo que os separa, há linhas de continuidade e ruptura fundamentais entre essas representações e figurações.

A consideração de Grijalva (2020) acerca do corpo como território político e histórico, seja pelos atravessamentos interseccionais, seja pela sua trajetória de vida, leva a pensar na condição da mulher enquanto ser atuante em círculos sociais que, ainda que tenham se tornado mais viabilizados e abertos à participação de mulheres, não impedem que elas ainda sofram com os resíduos opressores de uma longa tradição. Também Anzaldúa (2000) e Audre Lorde (2019) tratam da necessidade de se promover uma ruptura do silêncio a esse respeito. É preciso, pois, pensar na condição da mulher enquanto escritora e, sobretudo, enquanto alguém que "quebra" ou interrompe silêncios. Lorde (2019) e Anzaldúa (2000) dirigem-se às mulheres negras, às mulheres que por muito tempo buscaram e ainda estão tentando inscrever-se na história invisível.

Os sujeitos lésbicos, cujo tema leva o nome do trabalho, são sujeitos existentes e históricos, mas estão tão à margem que quase passam despercebidos na historiografia da literatura brasileira. Como vimos, Rich (2010) aponta que a existência lésbica tem sido destituída, apagada, mas reiteramos: existe. Personagens como Léonie, Ambrosina, Laura,

Pombinha, Elisa, entre inúmeras outras (Cf. Apêndice), para nos reportarmos às personagens com tendências homoeróticas vistas no capítulo anterior – que não apenas problematizam performances de gênero – existem à margem do sistema literário brasileiro, mas existem como forças propulsoras dos seus próprios desejos, em outras palavras, (r)existem apesar da marginalidade. É desse lugar marginal que se legitimam como potências, como devir-lésbico, como demônios, como serpentes, assassinas, loucas, prostitutas, histéricas. É a partir dessas características que subscrevem um local de existência e conseguem atuar, viver e gozar, ainda que isso lhes custe, por vezes, a morte ou o hospício.

Tais personagens são construídas a partir do rompimento com o imaginário feminino idealizado, razão pela qual se configuram como mulheres enquanto como fuga, de si, de uma sociedade limitante e limitada. São sujeitos que nem sempre demonstram sentimentos homoafetivos, mas que, em curtas passagens, aparecem em situações que as põem diante da condição de ser humano: seja pela morte de um filho, como Leandra; ou, no caso de Elisa, ao ver sua amante morta diante de si e, devido a isso, enlouquecer. São rápidos momentos de humanização, apesar de serem, o tempo inteiro, categorizadas como anômalas, irracionais, insuficientemente capazes de cuidarem de si mesmas, desprovidas de afeto. Por sua vez, há linhas de fuga dentro da própria narração, linhas que, ainda que as condenem, também mostram, por algumas brechas, que são humanas, à revelia das ideologias dominantes. De qualquer modo, *O Cortiço*, "Histórias da Gente Alegre" e *A Condessa Vésper*, narrativas escritas por homens, marcam o início da personagem lésbica/com tendências homoeróticas femininas na literatura brasileira de ficção em prosa.

Mas como pensar as (novas) configurações da personagem lésbica neste início de século XXI? A partir da literatura de Natalia Borges Polesso, poderíamos perguntar: como são vistas as personagens lésbicas na literatura brasileira contemporânea? Quais as aproximações, quais os seus distanciamentos em relação às figurações iniciais da lesbianidade na literatura brasileira ficcional em prosa? Quais as linhas que as conectam e as separam? Nossa ideia aqui não é propor apenas uma comparação através de uma possível "evolução" (ou até mesmo regressão) literária, pois como destacam Deleuze e Guattari (2012), em um exemplo referente às "idades", o "clássico, o romântico e o moderno" não devem ser vistos como "estruturas de cortes significantes", mas, antes, como agenciamentos que "comportam Máquinas diferentes, ou relações diferentes" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 173), pois são períodos literários distintos entre si e significativamente operantes dentro das suas próprias estruturas. Assim, a ideia é explorar de maneira analítica tais configurações de personagens na literatura brasileira, levando em consideração as épocas distintas entre si.

Amora, livro de contos cujo tema é a homoafetividade feminina, aborda justamente a relação de mulheres com as suas semelhantes, de maneira a mostrar suas angústias, medos, desejos, amores, etc. Aqui, o amor as atravessa, comove-as, as faz fugir de conventos, esconder-se dos julgamentos alheios, casar-se, viver experiências sexuais primeiras dentro de banheiros, beijar-se em corredores escuros. O sujeito feminino lésbico em *Amora* emerge através das possibilidades de viverem o amor.

E, no entanto, é em "Os Demônios de Renfield", conto presente no livro, que nos deparamos com a história de Débora, Moira e Vanessa. Trata-se, pois, de um conto fantástico, uma vez que a personagem Vanessa é uma vampira e a denominamos dessa maneira pelo fato de ela mesma agir como tal: "Vanessa encontra sua artéria. Ela pulsa em descompasso. Débora ensaia um grito. E cala. Vanessa morde, suga, engole, morde, suga, cospe os demônios" (POLESSO, 2015, p. 99). Diferentemente das personagens analisadas no primeiro capítulo, nesse conto em particular, as configurações demoníacas não são apontadas por outrem, personagens masculinos, antes são as próprias personagens, seja ao figurarem uma entidade vampiresca, seja por permanecerem em um relacionamento homoafetivo feminino de dependência e "vampirismo" mútuo.[1] Os demônios que acompanham Débora, embora não ganhem maiores destaques na narrativa, dominam, de alguma maneira, o corpo da personagem e são postos na narrativa de maneira metafórica, fazendo-a muitas vezes sucumbir a soníferos, ao álcool, para não sentir a vida e as suas dores, embora, contraditoriamente, amplifique-as: "Os demônios pisoteiam a cabeça de Débora, pisoteiam seus seios e vão se enfiando no peito. Afundam-se numa artéria e encontram, contra a corrente sanguínea, o caminho do coração. Lá, seguem sua dança infesta" (POLESSO, 2015, p. 94).

Já no conto "Deus me livre", de maneira sarcástica e irônica, a autora constrói uma narradora-personagem principal, Vera, que dá seu testemunho de salvação a uma igreja evangélica. A ironia e o sarcasmo estão justamente no fato de Vera afirmar, em um lugar cujo discurso tende a ser fundamentalista e bastante violento contra a comunidade LGBTQIA+, ter sido salva por um anjo, cujo nome é Leila, sua companheira, deixando a mensagem de que encontrara Deus através do amor por sua semelhante. Nesse sentido, em graus de comparação e distanciamento, essas últimas personagens citadas não só atuam como demônios, como também buscam afastar-se deles, quando aquelas, presentes nas narrativas vistas no capítulo

[1] A relação entre Débora e Moira é caracterizada pelo narrador como algo fadado à toxicidade, a um estado de dependência e negativismo: "Quer chorar, mas não consegue. Os demônios beberam todas as suas lágrimas. Quase todas as suas sensações. Moira foi um erro, sabia desde o início. Não consegue desfazer a relação de dependência que criaram, não era a primeira traição, ambas já tinham procurado em outras aquilo que lhes faltavam juntas" (POLESSO, 2015, p. 97).

anterior, não são demônios ou serpentes, mas são rotuladas como tais.

No que diz respeito aos contos analisados a seguir, “Vó, a senhora é lésbica?”, “As Tias” e “Marília Acorda”, embora a sexualidade seja a principal questão tematizada neles, não é *apenas* isso que está posto nessas narrativas. As personagens vivem para além das suas sexualidades, e motivos como o medo da perda do outro ou a morte permanecem como um elemento presente, a insegurança, os silêncios e ausências marcam tais personagens e suas vivências.

As diferenças entre as personagens analisadas neste capítulo e aquelas vistas no capítulo anterior consistem no fato de amarem, de sentirem, na maneira como conduzem suas vidas a partir de locais que podem ser o que elas quiserem, não precisando de uma figura masculina para legitimar suas existências como mulheres. No entanto, a diferença também consiste no fato de optarem por um certo cuidado e segurança, pautando-se na noção de discrição.

As diferenças consistem também, evidentemente, no fato de que hoje contamos com mais textos escritos por mulheres sobre o tema. O corpo feminino aparece como promotor e agente da escrita sobre outros sujeitos também femininos, a história deixa de ser invisível e legitima a sua existência. Por outro lado, há uma continuidade da marginalidade por serem mulheres e lésbicas, por viverem à mercê de um sistema que as torna abjetas – ainda que se sustentem a partir dele. De maneira também paradoxal, a literatura de teor lésbico/homoerótico/afetivo feminino continua marginal pelo fato da pouca discussão e, consequentemente, de sua pouca visibilidade. Mas a existência de mulheres escritoras também lésbicas, que narram histórias de mulheres que amam outras mulheres porta uma potência que também corrobora o devir-lésbico, auxiliando, é claro, na propulsão de presenças lésbicas na história da literatura brasileira, seja pelo viés da representação, seja pelo fato de atuarem enquanto escritoras. Nesse caso, a fratura maior, o lugar por onde a luz entra[2], para além do sexo, é, sobretudo, o amor.

3.2 O corpo lésbico envelhecido e os afetos

When we love we can let our hearts speak
(bell hooks – “All about love: new visions”)

Não nos provoca riso o amor quando chega ao mais profundo de uma

[2] “The wound is the place where the Light enters you” (RUMI). Conteúdo disponível em: < https://www.goodreads.com/quotes/1299504-i-said-what-about-my-eyes-he-said-keep-them >. Acesso: setembro, 2020.

> *viagem, ao mais alto de seu voo: no mais profundo, no mais alto, nos arranca gemidos e suspiros, vozes de dor, embora seja dor jubilosa, e pensando bem não há nada de estranho nisso, porque nascer é uma alegria que dói.* ***Pequena morte****, chamam na França a culminação do abraço, que ao quebrar-nos faz por juntar-nos, e perdendo-nos faz por encontrar-nos e acabando conosco nos principia.* ***Pequena morte****, dizem; mas grande, muito grande haverá de ser, se ao nos matar nos nasce.*
>
> (Eduardo Galeano – "A pequena morte" In: *O livro dos abraços*)

Para que possamos discorrer a respeito dos sujeitos lésbicos envelhecidos, utilizaremos o conceito dos afetos em Spinoza, como também as discussões a respeito das relações de territorialização, desterritorialização e reterrirorialização, propostas por Deleuze e Guattari (2012), a partir do conceito de *ritornelo*. Para eles, o ritornelo consiste em uma espécie de repetição, um retorno ao espaço consagrado como um ninho, um ponto seguro no meio do caos, para utilizarmos o exemplo que dão, mas um retorno que compreende, percebe e vive uma outra coisa que não a que estava estabelecida antes da partida. De acordo com os estudiosos, o ritornelo se eleva a partir do momento em que o sujeito se afasta do ninho (DELEUZE; GUATTARI, 2010). A definição, portanto, de ritornelo é:

> *Glass harmonica*: o ritornelo é um prisma, um cristal de espaço-tempo. Ele age sobre aquilo que o rodeia, som ou luz, para tirar daí vibrações variadas, decomposições, projeções e transformações. O ritornelo tem igualmente uma função catalítica: não só aumenta a velocidade das trocas e reações naquilo que o rodeia, mas assegurar interações indiretas entre elementos desprovidos de afinidade dita natural, e através disso formar massas organizadas. O ritornelo seria portanto do tipo cristal ou proteína (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 176).

É a partir de agenciamentos, ou seja, de fusões, que o ritornelo se consolida e promove o que ambos os autores chamam de "massas organizadas", massas essas que interagem e se relacionam convenientemente através e a partir desses agenciamentos e legitimam-se dentro de uma nova configuração. A própria imagem do ritornelo, advindo da música, "sonoro por excelência" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 176), consiste em dois pontos que denotam uma pausa e, por conseguinte, um retorno. De acordo com os autores, o ritornelo é formado por três aspectos, que são: territorialidade, desterritorialidade e reterriotiralidade, aspectos que desenham ou sugerem a existência do ritornelo, não se tratando, pois, de uma evolução de estados.

No que diz respeito ao território, por sua vez, se trata de um "ato, que afeta os meios e os ritmos, que os 'territorializa'. O território é o produto de uma territorialização dos meios e dos ritmos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 127). Portanto, o território consiste em

elementos de expressividade de ritmo que o determinam como tal e que é assim reconhecido a partir da cadência desses ritmos. É também o território reconhecido como um "esboço de um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122), um lugar-ninho.

Já os processos de desterritorialização se dão a partir de níveis de instabilidade que ocorrem dentro do território. E é a partir da saída deste, do movimento instável, que se encontram as possibilidades ou caminhos possíveis de se fazer existir. A saída para fora do território é inevitável, pois o território é "lugar de passagem" e, portanto, está sempre em "vias de desterritorialização" (DELEUZE; GUATTARI, 2012). Por sua vez, a desterritorialização, reconhecendo os processos singulares de agenciamentos, consiste nessa saída, visto que "foi preciso traçar um círculo em torno do centro frágil e incerto [...] eis que as forças do caos são mantidas no exterior protege as forças germinativas de uma tarefa a ser cumprida, de uma obra a ser feita" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122). E o encontro com outro território – as próprias formas de agenciamento, através de formas de conteúdos e de expressão – nada mais é que a relação conveniente que se dá através das rearticulações dos corpos, que, a fim de promoverem conexões, se movimentam para a chamada desterritorialização.

O retorno, a volta para o ninho, dá-se quando:

> [...] entreabrimos o círculo, nós o abrimos, deixamos alguém entrar, chamamos alguém, ou então nós mesmos vamos para fora, nos lançamos [...] para ir ao encontro de forças do futuro, forças cósmicas. Lançamo-nos, arriscamos uma improvisação. Mas improvisar é ir ao encontro do Mundo, ou confundir-se com ele (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 123).

Desse modo, o processo de reterritorialização é o caminho de volta, mas esse movimento, esse retorno, é ir de encontro a algo novo que nos é, portanto, de alguma maneira, desconhecido, muito embora a ideia de retorno consista em voltar para algo conhecido. Como apontam os autores, a questão é "improvisar", indo de encontro ao Mundo, ou ser também confundido como parte integrante desse Mundo.

O ritornelo consiste, nesse ponto crucial e potente da desterritorialização, no encontro com outros territórios, com outras formas de ser, culminando em um retorno que nos mobiliza a discorrer e pensar sobre o que se compreende por amor[3]. É necessário, pois, reconhecer-se no seio do caos, no lugar seguro, mas também sair dele porque é preciso, e ao retornar, não

[3] Para mais informações, ler as contribuições a respeito do tema em: <https://razaoinadequada.com/2017/03/16/amor-ou-o-amor-em-ritornelo/>. Acesso: janeiro, 2021.

ser mais o mesmo – e não ser ele o mesmo –, e não sendo mais o mesmo, as imbricações serão outras. Ainda que o lugar aparente ser o mesmo, será sempre outro.

Maggie Nelson, em *Argonautas* (2017), cita *Roland Barthes por Roland Barthes*, destacando o que este último diz acerca da sua visão sobre o amor. Para Barthes, o amor, assim como a linguagem, consiste em criar "inflexões sempre novas" com a mesma frase, como as partes do *Argo*, em que não se altera a sua estrutura, mas, sim, as demais partes que o compõem, que o formam. Barthes chama a atenção para a observância dos usos da língua, da maneira pela qual um "eu te amo" soa com sentido de renovação, apesar do tempo decorrido e do uso da mesma frase. Assim, um "eu te amo" permanece marcado não só pelo tempo e pela maresia, pelo sal do mar, pelas marés ocasionais de um relacionamento, mas marcado, sobretudo, por novos atributos, outros usos e por novas inflexões.

Criar tais inflexões, mesmo diante de um mar revolto ou difícil por suas inconstâncias, é o que determina, talvez, a ideia de amor e de linguagem desenvolvida por Barthes, ainda que este sentimento esteja à mercê de uma possibilidade de ruptura, pois há imprevisibilidades, e, no entanto, ainda assim não deixaria de ser ele mesmo. As partes do *Argo*, do navio, são reestruturadas com o passar do tempo, são removidas, consertadas, criando outros aspectos, mas não deixam de ser a estrutura de um navio. O ir de encontro ao Mundo, assim como voltar ao lugar primeiro, o lugar onde há calma, sempre diferente, consiste na possibilidade de recriar, a partir de novas configurações, o "eu te amo" e tudo que compõe o ato de amar.

Os agenciamentos constituem-se a partir de relações heterogêneas, mas que se relacionam entre si através de uma conveniência, de acordo com Deleuze e Guattari (2012). Dizer eu te amo requer um outro que escute – ou não – a frase a partir das suas subjetividades diante de outra subjetividade. Dentro das rearticulações, é importante reestruturar o que é necessário, para que daí se criem inflexões e sobressaia o desejo.

"Como é que o amor desponta?", pergunta o personagem Riobaldo, em *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa. Como ele desponta a ponto de "empapar todas as folhagens", a ponto de provocar transformações, crescimentos, marcas de dor e prazer[4], de querer morrer, como destacam Deleuze e Guattari (2012, p. 175-176) a respeito do som: "o som nos invade, nos empurra, nos arrasta, nos atravessa. Ele deixa a terra, mas tanto para nos fazer cair num buraco negro, quanto para nos abrir a um cosmo. Ele nos dá vontade de morrer". Como o som, assim também é o amor ou a ideia que temos dele – desestabiliza e dá vontade de morrer, ainda que de maneira metafórica, nada mais é do que a excelência do

[4] "Aquilo me transformava, me fazia crescer dum modo, que doía e prazia. Aquela hora, eu pudesse morrer, não me importava" (ROSA, 1994).

sentimento, indo de encontro a forças que fazem engendrar positivamente o nosso corpo, seja através de movimentos que o fazem diminuir ou aumentar o seu ritmo, como aponta Spinoza.

De acordo com o autor, entende-se por corpo "toda quantidade que tenha comprimento, largura e profundidade, e que seja delimitada por alguma figura definida" (SPINOZA, 2019, p. 23), ressaltando-se, também, que "um corpo não é limitado por pensamento, nem um pensamento por um corpo" (SPINOZA, 2019, p. 13), de maneira que, sendo singulares, e distinguindo-se entre si através de movimentos de lentidão e velocidade, tais corpos são afetados a partir de outro(s) corpo(s).

No terceiro postulado da segunda parte da *Ética* (2019), afirma o autor: "os indivíduos que compõem o corpo humano e, consequentemente, o próprio corpo humano, são afetados pelos corpos externos de muitas maneiras" (SPINOZA, 2019, p. 66), de modo que compreendemos que são muitas as possibilidades de afeto ao nosso corpo, como também aos corpos externos. Além disso, para que um corpo seja necessariamente afetado, é preciso que um corpo externo lhe afete e que este último seja afetado por outrem, seguindo sucessivamente uma lógica contínua de afecções. Desse modo, o que determina a potência de um corpo irá depender da maneira pela qual a afecção é percebida e de como é experienciada pelo corpo afetado, a partir de movimentos de diminuição ou aumento de ação do corpo (SPINOZA, 2019). A questão é que, como aponta o autor, não se sabe, determinadamente, o que pode um corpo e, por não sabê-lo, não há limites que o aprisionem em vias de afetação, pois pode ele despontar e criar inflexões a partir dessas afetações.

Seguindo a questão, Deleuze e Guattari (2012) mencionam Spinoza e questionam "o que pode um corpo?", de modo a associarem a ideia de corpo com a capacidade destes para se afetarem e serem afetados concomitantemente, elegendo os afetos como devires e reconhecendo que esses afetos são, também, transformados no centro, no seio, de agenciamentos. Para Spinoza (2019, p. 101), o corpo "é capaz de muitas coisas que surpreendem a sua própria mente", ainda que o corpo e a mente, de acordo com o filósofo, sejam "uma só e mesma coisa". Tanto é assim, que a imagem da presença de um corpo, consagrada por outro, é por este último experienciada como uma forma de afetação, de modo que, mesmo não estando presente, a presença paira de uma maneira quase que fantasmagórica sobre esse corpo que o imagina e "materializa", ou seja, torna existente esse corpo e é afetado por ele. A depender do estado da mente, da força como provém e como se vivem esses afetos, se de maneira adequada ou inadequada – excitação, contentamento ou dor, melancolia –, esses afetos determinam a potência de agir.

Assim, se os nossos afetos fomentam a maneira pela qual agimos ou retroagimos,

estamos, de alguma maneira, sujeitos a ser modificados por estes, como também estamos sujeitos a modificar ou influenciar o corpo exterior. Para tanto, o esforço exercido por nós, de acordo com o autor, está diretamente conectado ao esforço por nos sentirmos bem. Direcionamos os nossos esforços para a alegria, pois é a partir dela que a potência de agir do corpo aumenta e, consequentemente, desejamos mais tê-la, vivê-la.

Audre Lorde comenta em seu ensaio "Usos do erótico: o erótico como poder", em *Irmã Outsider* (2019), acerca da relação entre o erótico, o bem-estar, o corpo e a força que advém do poder e a ação sobre os próprios desejos, que "o erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação, e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo" (LORDE, 2019, p. 68). Dessa forma, ainda que seja deturpada social e culturalmente a ideia acerca do erótico, por vezes visto como algo plastificado, "trivial", como destaca a autora, o reconhecimento do poder erótico do (e no) sujeito feminino ocasiona uma fonte de poder, de reconhecimento de si, dos seus desejos, de "força vital". Daí então a relação entre o erótico discutida por Lorde e os afetos vivenciados de maneira a fazerem do corpo uma potência em fusão com outras potências, o amor.

Por afeto, por sua vez, Spinoza (2019, p. 98) compreende:

> 3. [...] as afecções do corpo, pelas quais sua potência de agir é aumentada ou diminuída, estimulada ou refreada, e, ao mesmo tempo, as ideias dessas afecções.
> *Explicação.* Assim, quando podemos ser a causa adequada de alguma dessas afecções, por afeto compreendo, então, uma ação; em caso contrário, uma paixão.

A existência lésbica, tal como discutida por Rich (2010), foi destruída ao longo dos anos, deixando uma história marcada por invisibilidade e uma quase anulação. No entanto, vimos também que, embora marginalizada e invisibilizada, a lesbianidade nas personagens analisadas anteriormente existiu (e existe), ainda que à revelia de forças e ideias contrárias a tal existência. Por sua vez, diz Spinoza, na primeira parte da *Ética* (2019, p. 20) que "poder existir é potência". Nós existimos em nós mesmos ou em comunhão (e de encontro) com o Mundo, mas, a partir do momento em que "quanto mais realidade a natureza de uma coisa possuir, tanto mais ela terá forças para existir por si mesma" (SPINOZA, 2019, p. 20), compreendemos que, em detrimento do nosso próprio corpo, afetando e sendo afetado por corpos externos, temos mais força e, consequentemente, mais vontade de viver por nós mesmos para traçar a nossa própria história.

Sobre esta responsabilidade de assumir a própria vida e os próprios desejos, Lorde (2019, p. 73) comenta:

> [...] quando passamos a viver de dentro para fora, em contato com o poder erótico que existe dentro de nós, e permitindo que esse poder oriente e ilumine nossas ações no mundo ao nosso redor, é que começamos a ser responsáveis por nós mesmas no sentido mais intenso. [...]
> Em contato com o erótico, eu me torno menos disposta a aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como resignação, o desespero, o autoapagamento, a depressão e a autonegação.

Portanto, tomar conhecimento e, sobretudo, atuar sobre o desejo de maneira adequada, para utilizar o termo de Spinoza (2019), impulsiona à efetivação da potência expressa por este. Assim, à medida que desejamos, esforçamo-nos, pois, por agir. De acordo com Lorde (2019), o erótico atua de diferentes formas, mas sempre está intimamente relacionado às intensidades, à maneira pela qual descobrimos nossa capacidade de gozo, à força atuante dos afetos, pois, como afirmam Deleuze e Guattari (2012, p. 168), "o essencial não está nas formas e nas matérias, nem nos temas, mas nas forças, nas densidades, nas intensidades". Sendo negado à mulher o direito ao gozo, em todos os sentidos possíveis, o fato de poder desfrutá-lo, poder vivê-lo, constitui-se numa linha de fuga, numa potência.

Nos contos analisados a seguir, os corpos lésbicos das personagens Clarissa, Carolina, Alvina, Leci, Marília e sua companheira, envelhecidos, evocam o afeto amoroso, o compartilhamento de gestos, a presença do corpo feminino idoso lésbico, à revelia do discurso institucionalizado contra eles, seja por razões homofóbicas, seja com relação ao corpo humano envelhecido e tratado de maneira assexuada, como se essas mulheres fossem incapazes de relacionarem-se sexual e amorosamente, não lhes sendo permitido amar.

Como afirma Spinoza (2019, p. 139): "[...] fica evidente que somos agitados pelas causas exteriores de muitas maneiras e que, como ondas do mar agitadas por ventos contrários, somos jogados de um lado para o outro, ignorantes de nossa sorte e de nosso destino". A partir dessas ondas agitadas, que nos impulsionam ou nos fazem retroagir, seguimos afetando e sendo afetados, sem muito saber quais serão as consequências das nossas afetações, mas, sem dúvida, deixando-nos afetar.

Saímos do território porque somos, o tempo inteiro, coagidas ao externo, ao que nos desestabiliza, mas retornamos a ele, – ainda que seja já outro –, renovadas, afoitas por afetações, seja por sermos afetadas, seja pelo fato de afetarmos, e voltamos sempre ao novo, ainda que velha, como uma forma de observar e agir sobre algo quase imperceptível que não

era visível, que sequer sabíamos que existia. Daí então a força dos afetos e a legitimação dos nossos corpos atuantes através de (e por) outros corpos. Elegemos a discussão acerca dos afetos amorosos como forma propulsora de existir e de fazer existir, assim. O amor é, aqui, linha de fuga completamente desestabilizadora e, paradoxalmente, "um centro estável e calmo, estabilizador e calmante, no seio do caos" (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122).

3.2.1 "Vó, a senhora é lésbica?"

Eu quis saber mais, eu quis saber sobre tudo, mas não consegui perguntar.
(Natalia Borges Polesso – "Vó, a senhora é lésbica?")

É em "Vó, a senhora é Lésbica?" que nos deparamos com a história de Clarissa, Carolina, Joana e Taís. Ambientado no contexto contemporâneo, o texto é narrado em primeira pessoa pela personagem principal, Joana, neta de Clarissa. Essa última, por sua vez, é uma professora de história aposentada, cercada de "livros, atlas, guias, fitas VHS com documentários, revistas, papéis, tudo" (POLESSO, 2015, p. 35), que cuidava de seus netos quando eles eram mais novos, entre eles, Joana. A volta à infância, o resgate às memórias primeiras, realizadas por esta última, na narrativa, dá-se pelo motivo de lembrar-se das situações que vivera quando mais nova, ao se deparar com a relação homoafetiva entre a sua avó Clarissa e a "tia" Carolina. Assim, o conto apresenta episódios como este:

> Depois que a nossa babá foi demitida por causa do episódio do fogão a lenha e metade da cozinha foi incendiada, nós começamos a passar as tardes com a nossa avó. Ela e tia Carolina. Por volta das quinze horas, minha avó punha uma mesa de chá. As xícaras com flores azuis, o jogo de porcelana, os talheres de prata, bandeja. Um pouco depois do almoço, ela nos deixava sozinhos e ia até a padaria. Voltava em vinte minutos com uma caixa de delícias que sempre nos fazia muito curiosos. Quinze e pouco chegava a tia Carolina (POLESSO, 2015, p. 38).

Narram-se as primeiras correlações afetivas entre ambas as mulheres agora idosas, Clarissa e Carolina, feitas a partir de recordações interligadas de Joana, pois estava próxima da avó Clarissa e, por conseguinte, próxima também da relação que esta última tinha com Carolina. Joana conecta as ações da avó e as chegadas de Carolina ao fato de ambas se relacionarem há muito tempo. Afinal, a neta de Clarissa é criança quando reconhece Carolina como o motivo de felicidade de sua vó, daí toda a organização e harmonização do ambiente realizadas por Clarissa, para que pudesse enfim receber sua companheira.

O desenrolar da história narrada, entrelaçado por fios do passado e marcas do presente, como uma costura, a montar peças de quebra-cabeça perdidas, mas com vestígios de presença, aponta não só para a relação entre Clarissa e Carolina, mas também para a relação entre Joana e Taís. Desse modo, passamos a enxergar as dificuldades enfrentadas pelas primeiras, que, de alguma maneira, respingam nessas últimas, no que se refere a assumir-se como mulher lésbica, como veremos posteriormente.

Já no início da vida adulta, em uma visita feita à avó Clarissa, Joana escuta o questionamento de seu primo Joaquim: "o que é lésbica?", enquanto aquela, ao ouvir a pergunta, "deixa os talheres caírem no prato" (POLESSO, 2015, p. 34), surpresa com o que ouve. A pergunta de Joaquim é feita a partir do que escutara de seus pais acerca de Clarissa. Ouvira-os afirmar que ela era/é lésbica. A palavra soa estranha e desconhecida ao menino, que curiosamente questiona sua avó e gera um aparente desconforto em Joana, que teme a descoberta da sua própria homossexualidade pelos seus, e para Clarissa, que, de alguma maneira, se sente intimidada:

> Eu fiquei muda. Joaquim sabia sobre mim e me entregaria para a vó e, mais tarde, para toda a família. Senti um calor letal subir pelo pescoço e me doer atrás das orelhas. Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque a Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. [...]
> Abri os olhos novamente e meio tonta vi que minha vó continuava de olhos baixos [...]. (POLESSO, 2015, p. 34).

O questionamento levantado por Joaquim trata, pois, da relação com o desconhecido da linguagem, da palavra *lésbica*, da própria existência da lesbianidade, que, de alguma maneira, é para o personagem algo distante da sua realidade, do seu vocabulário, e por assim ser, lhe é também obscuro – no sentido de fazer parte do desconhecido. A pergunta, motivada por sua curiosidade, pelo querer saber, afinal, afirma algo que desconhece sobre a sua avó, é realizada para que então pudesse sair desse lugar de desconhecimento de tal palavra e, por conseguinte, de toda a existência que ela reporta e caracteriza.

O medo e a vergonha, evidentemente, estão diretamente relacionados ao fato de as personagens não se enquadrarem (e de não serem respeitadas) em um sistema social identificado por Rich (2010) como a heterossexualidade compulsória, heteronormativo, em que as mulheres são condicionadas a relacionarem-se apenas e unicamente com homens e a performarem a relação binária de gênero tal como o modelo heterossexual. Cheryl Clarke

aponta que a lésbica é aquela que "descolonizou o seu corpo"[5], pois, para ela, a mulher lésbica rechaça uma dada ordem de submissão à esfera heterossexista/heterossexual. Tudo que está fora desse sistema, portanto, está categoricamente marcado como subversivo e tudo que tende a ser subversivo corre perigo de vida. Assim também afirma Monique Wittig (2019), ao se reportar ao sujeito lésbico como aquele que não pode ser enquadrado, para ela, dentro da categoria "mulher". De acordo com a autora, "para uma lésbica isso vai mais além do que a recusa do papel de 'mulher'. É a recusa ao poder econômico, ideológico e político do homem" (WITTIG, 2019, p. 86), e uma recusa à heteronormatividade.

Por sua vez, a narrativa de Polesso volta-se para uma comparação geracional, na qual avó e neta estão conectadas para além do grau de parentesco, estão conectadas também pelo fato de serem lésbicas. Aqui destacamos a presença do corpo feminino lésbico envelhecido e como este se faz presente em *Amora*, a partir de um viés de visibilidade-invisibilidade, seja pelo fato de serem lésbicas e sentirem necessidade de esconder isso dos muitos outros, seja pelo fato de serem mulheres lésbicas idosas que, além de estarem categoricamente marcadas como desprovidas de vida sexual, são também marginalizadas na própria crítica e na discussão sobre a lesbianidade.

Assim, emergem questionamentos tais como: Que sujeito é esse? Quais os seus medos, desejos, amores? Como se relaciona? Com Clarissa e Carolina o próprio desenrolar do relacionamento aparenta uma dificuldade explícita: seja pelo fato de serem mulheres idosas ou pelo fato de Carolina ter sido casada com um homem, Carlos. Os movimentos de aproximação e afastamento dão-se no texto de maneira a fazer perceber sobre os conflitos internos das personagens. Há dor na partida, há felicidade no regresso:

> [...] Quinze e pouco chegava a tia Carolina. Minha avó ficava radiante.
> A tia Carolina trazia, quase sempre, uns olhos de embaraço, agora lembro, os passos incertos, as mãos cheias de anéis que se torciam em si mesmos, os ombros para cima sempre. *Parecia que não queria estar ali.*
> [...] depois daquela tarde, as visitas começaram a rarear e a minha vó se entristeceu de um jeito que doía ver. Chorava pela casa e fumava escondida num canto da sacada. Acho que bebia também, porque havia cheiros estranhos e uma avó displicente naquele período. Passou um inverno inteiro e mais a primavera para a tia Carolina voltar a visitar. [...]. Minha avó parecia outra mulher. Estava bem vestida, contente e voltou a cheirar a perfume e creme de lavanda. As coisas começavam a fazer sentido na minha cabeça, agora, quinze anos depois. *Minha vó era mesmo lésbica* (POLESSO, 2015, p. 38-39, grifos nossos).

[5] Conteúdo disponível em: <https://we.riseup.net/sapafem/lesbianismo-um-ato-de-resist%C3%AAncia-cheryl-clarke>. Acesso: agosto, 2020.

O embaraço de Carolina, os dedos, cheios de anéis, torcendo-se em si mesmos, o desconforto que sente ao encarar o fato de ser uma mulher que descobre amar outra mulher, afinal, colocam em dúvida a noção da sexualidade como algo estritamente marcado como único e imutável, quando, na verdade, ela pode ser ampla, múltipla e variante, como são as formas de relação que fogem de uma heterossexualidade compulsória. Nesse caso, o embaraço de Carolina pode ser lido não só pelo motivo do medo de ser reconhecida como uma mulher lésbica, mas medo do que poderia lhe acontecer, medo das variantes formas de opressão, seja através de discursos fundamentalistas externos, seja através da própria família. Medo, inclusive, de envolver-se com uma mulher, afinal, Carolina era casada com um homem.

É compreensível a maneira como ambas lidam com o reconhecimento do amor uma pela outra, é também compreensível o medo que sentem. Clarissa entra em um processo de luto, como visto na citação, o qual denota uma evidente perda daquela que ama, quando Carolina deixa de visitá-la, pois, como mencionado, essa última manteve-se, por muito tempo, em um relacionamento heterossexual. Sua partida, ainda que não seja esclarecida pela narradora, é pontuada através da menção a respeito do seu casamento e até mesmo do "parecia que não queria estar ali", linguagem corporal tão explícita de seu desconforto frente à relação entre ela e Clarissa.

Voltemos a Spinoza (2019) quando este afirma que, uma vez em contato com forças que nos entristecem, a nossa potência de agir e, portanto, de viver, diminui. O corpo externo, quando nos afeta de forma inadequada, nos paralisa ou faz com que busquemos alternativas outras de não sentir o luto e, dessa maneira, retroagimos de forma contrária ao nosso real desejo. No conto, observamos que, quando Carolina deixa de visitar Clarissa, essa última passa a sofrer a dor da ausência de sua então companheira. Dor essa que se manifesta através do consumo ao álcool, no descuido aos netos, daí então a menção da narradora-personagem Joana, quando afirma que "havia cheiros estranhos e uma avó displicente naquele período" (POLESSO, 2015, p. 39).

Ao que aparenta, ambas as personagens se relacionam de maneira a não deixar que os outros identifiquem sua homossexualidade. Não é à toa, portanto, que os substantivos "tias", "primas", "amigas" estão presentes no livro de Polesso, em outros contos, como "As Tias", "Minha prima está na cidade", "Não desmaia, Eduarda". O substantivo, utilizado muitas vezes como uma forma de esconder a relação entre as mulheres lésbicas, por questões de segurança e proteção de quaisquer eventuais atos homofóbicos, legitima e marca uma dupla invisibilidade: esconde o fato de serem lésbicas e esconde também sua própria relação e

existência.

Os becos, lugares escuros e banheiros[6] estão também presentes nas narrativas para denotar esse lugar em que se sentem confortáveis para se beijar, por exemplo, como é o caso da relação entre Joana e Taís. A problemática não é a questão de irem para esses lugares e relacionarem-se lá, mas, sim, o fato de saber que só estão seguras quando não estão visíveis. E, no entanto, encontram nesses lugares a segurança provisória para serem quem de fato são e para viverem o que realmente desejam. É o que acontece entre Joana e Taís, quando esta última, com a intenção de beijar Joana, a leva para uma biblioteca:

> [...] fomos indo para o último corredor, sem janela e com uma luz fraca. Ali no fundo ela disse, e me arrastou pela mão até onde a prateleira quase se encostava à parede. Pegou o livro e deu uma olhada dentro. Depois, ergueu os olhos para mim e com uma mão muito rápida me puxou pela gola do blusão para bem perto dela e encostou a testa na minha. *Eu sabia o que fazer, só que nunca tinha feito.* A Taís sorriu com aqueles dentes brancos e enormes, sorriu dentro da minha boca (POLESSO, 2015, p. 37, grifo nosso).

É importante destacarmos, no trecho citado, a experiência homoafetiva/homoerótica narrada a partir de uma perspectiva distante das mencionadas no capítulo anterior. Os aspectos de animalidade e anormalidade, apontados pelo narrador d'*O Cortiço*, em personagens como Léonie, por exemplo, não estão presentes em personagens como Joana e Taís, de maneira há um distanciamento, também, da postura narrativa acerca do tema abordado, se comparado às representações da lesbianidade nas narrativas analisadas no primeiro capítulo. Aqui, a narradora-personagem aponta para a forma espontânea, humanizada, como as personagens experimentam seus relacionamentos.

Em comparação ao relacionamento entre Carolina e Clarissa, Joana também constrói a sua história com Taís sem saber muito bem como fazer, mas fazendo, porque há vontade, há desejo. Embora não sejam mencionadas suas respectivas idades, Joana e Taís estão, provavelmente, no início da vida adulta, uma vez que se conhecem na faculdade, onde cursam Letras. Enquanto aquelas têm um lugar para se relacionarem, fora do mundo externo e das suas imposições sociais, essas últimas precisam de formas alternativas de escapar dos olhares bisbilhoteiros e de efetivarem seus desejos, como mencionado na citação anterior. Fazem,

---

[6] Contos como "Primeiras Vezes", "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado", "Umas pernas grossas", narrativas com protagonistas jovens, apresentam tais características em suas construções: os locais de encontro são, geralmente, escondidos aos olhos alheios, até mesmo por uma questão de privacidade e, sobretudo, pelo fato de não disporem economicamente de um lugar que pudessem chamar de seu, ainda que de maneira temporária. Trata-se, pois, de contos que marcam as descobertas acerca da homossexualidade, mas, sobretudo, as primeiras experiências.

portanto, do próprio ambiente invisibilizado e escondido uma alternativa para viverem e se expressarem. De certa forma, ambos os casais encontram maneiras de se relacionar, ainda que de modo escondido aos olhos alheios.

Curioso pensar, por exemplo, no que Santiago (2004) aponta a respeito do "assumir-se" acerca de identidades que fogem à heterossexualidade e a relação disso com o âmbito público e o privado. No capítulo anterior, vimos que tais ambientes se misturam a ponto de evidenciarem uma relação de transparência na convivência social. De acordo com o autor, não havia privacidade em um lugar de classe baixa, de modo que as vidas das personagens eram de entendimento e conhecimento de todos. E o ato de "assumir-se", na verdade, estaria direcionado a uma postura astuciosa, pela qual o personagem podia sobressair-se de maneira segura, mas sem muito "exibicionismo", como destaca o autor. No entanto, no contexto contemporâneo, em que a militância e as lutas coletivas são de fundamental importância a fim de promover mudanças reais e efetivas no âmbito social, adotar uma postura de omissão poderia significar recair em um lugar perigoso, por exemplo, na negação aos direitos conquistados ao longo do tempo.

Além disso, notamos nas personagens, presentes nas narrativas de Polesso, a presença da privacidade, talvez lida como uma espécie de privilégio. Mas, paradoxalmente, essa privacidade (âmbito privado) é vivida, em algumas narrativas, em ambientes públicos (banheiro, biblioteca, por exemplo). E ainda mais: a privacidade de tais personagens faz delas reféns do medo, da possibilidade de serem "descobertas" pelos seus familiares e do que lhes pode acontecer.

Nas narrativas anteriores, analisadas no primeiro capítulo, discorremos a respeito do devir-lésbico, partindo do conceito de Deleuze e Guattari (2012), chamando atenção para as linhas de fuga encontradas (e criadas) pelas personagens para se fazerem existir, configurando, assim, a margem como uma possibilidade potencial de ser o que desejam ser. Aqui, nesse segundo capítulo, voltamos a nos deparar com as fissuras encontradas pelas personagens para manifestarem-se de acordo com os seus desejos. É evidente que as causas e as circunstâncias são distintas e não cabe eleger ou hierarquizar as formas de potência encontradas pelas personagens d'*O Cortiço*, "Histórias da Gente Alegre" e *A Condessa Vésper*. Antes, destacamos o fato de as personagens das narrativas citadas, e das então analisadas, fazerem da margem (e encontrarem nela) um recurso de existência e manifestação de vida. Naquelas, a prostituição é o único caminho encontrado para conseguirem manter-se alternativamente a um relacionamento heterossexual idealizado. Nas personagens presentes nas narrativas de Polesso, é possível perceber certa transformação, ainda que pouca e lenta,

acerca dos níveis de profissionalização, ocasionados pela abertura de lugares para a mulher no mercado de trabalho. Destacamos isso, pois consideramos fundamental tal abertura, oriunda de lutas e manifestações sociais feministas, para que pudessem – e possam – atuar de maneira efetiva acerca de suas próprias vidas, como uma espécie de liberdade, de autonomia.

Retomando a análise, em dado momento, Joana menciona uma tapeçaria "com motivos medievais" presente na casa de Clarissa, destacando o que lhe atraía nela: "o anão bêbado e as duas mulheres dançando um pouco afastadas, atrás de uma árvore" (POLESSO, 2015, p. 40) e continua, ao afirmar que "na tapeçaria as duas mulheres tocavam as mãos" (POLESSO, 2015, p. 40-41). A relação entre a tapeçaria que denota a presença de duas mulheres que dançam afastadas, tocando as mãos uma da outra, mescla-se com imagens entre Joana e Taís, Clarissa e Carolina. Fica evidente que, para a primeira, há certa preocupação em imaginar a relação de sua vó Clarissa com Carolina, em comparação à maneira como ela vive com Taís. Mas, para além de uma preocupação acerca do que viveram e do que puderam viver, dentro de suas limitações, está o fato de reconhecer ali uma igual:

> Enquanto eu olhava a tapeçaria, a Taís invadiu meus pensamentos. Me lembrei da sua mão quente tocando o meu corpo, por baixo do blusão, e pensei nas mãos cheias de anéis da tia Carolina percorrendo o corpo da minha vó. [...]. Respirei pesado e a Taís voltou, enfiei meu rosto em seus cabelos e aspirei-lhe bem fundo a nuca. Mas quando recuei eram os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa. Um caneco de cerveja se esvaziava num chão de lã amarela numa outra parte da tapeçaria, eu e a Taís dançávamos no quarto dela e depois de um ou dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes na cama (POLESSO, 2015, p. 40-41).

As histórias interligam-se na mente de Joana, uma vez que reconhece o corpo da sua vó Clarissa como um corpo lésbico, assim como o seu, que também poderia viver à sua maneira, juntamente com a mulher que ama. No entanto, a personagem Joana aponta para uma liberdade que talvez a sua avó e Carolina não tenham vivido, apesar de já serem idosas, com recursos financeiros favoráveis a uma vida independente de quaisquer limitações de ordem econômica ou até mesmo familiar, pois cada uma vive em seus respectivos lares.

Simone de Beauvoir, no capítulo "A Lésbica", d'*O Segundo sexo, vol. II* (1967, p. 162), dentre algumas questões, aponta a respeito da possibilidade de viver a lesbianidade de maneira tranquila na velhice: "Somente sendo bastante idosa ou dotada de grande prestígio social é que ela pode seguir o seu caminho com uma indiferença tranquila". A autora se reporta à constante falta de naturalidade que as mulheres lésbicas vivem, uma vez que "a naturalidade implica em não refletir sobre si mesmo, agir sem se representar os atos; mas as

condutas de outrem levam sem cessar a lésbica a tomar consciência de si" (BEAUVOIR, 1967, p. 162). No entanto, como vimos, não é o que ocorre entre Clarissa e Carolina, como nas demais personagens idosas analisadas nesse capítulo, pois, nas narrativas aqui analisadas, não há tranquilidade para manter-se em um relacionamento homoafetivo, nem pelo fato de serem idosas, nem por apresentarem uma situação econômica confortável.

Retomando a análise, percebemos que, apesar de tais diferenças, de ordem mais libertária na relação de Joana, ela mesma reconhece-se como representada nesse tapete de origem medieval e, portanto, antigo, como também reconhece a sua avó. Desse modo, ainda que saibamos de uma evolução/mudanças importantes e efetivas acerca dos direitos LGBTQIA+, nesse caso, de lésbicas, com maiores possibilidades de expansões expressivas, de serem não só para elas, mas serem visíveis aos olhos alheios, ainda há muitos resquícios de um passado assombroso, violento e de ocultamento em seu horizonte.

Diferentemente da relação entre Joana e Taís, em que as vivências/experiências eróticas são postas na narrativa, ainda que raramente e de maneira sutil, como "lembrei da sua mão quente tocando o meu corpo, por baixo do blusão" (POLESSO, 2015, p. 40), as das personagens Clarissa e Carolina são antes trazidas para a história através da correlação feita por Joana entre o seu relacionamento com Taís e o da sua avó com Carolina, de modo que não há manifestações explícitas dessas últimas, apenas trechos imaginários, que permanecem no plano mental de Joana, como no fragmento anterior.

Aqui chamamos a atenção mesmo para a própria ausência das vivências eróticas entre personagens idosas no conto, talvez por uma questão crítica em relação ao pudor que recobre tais sujeitos idosos, talvez pela ideia de assexualidade frequentemente associada à velhice, ainda que estejam em uma relação amorosa, ou até mesmo pelo olhar do narrador, que é justamente a neta de Clarissa. O fato de Joana reconhecer sua avó como lésbica, no início da sua vida adulta, sendo e vivendo uma relação homoafetiva com a sua semelhante, aponta para uma questão fundamental discutida por Adrienne Rich (2010): a partir do momento em que se acredita em uma única forma de expressão sexual, a heterossexual, e sendo ela imposta desde sempre e cedo, subentende-se, enquanto criança, que não há outra forma de se relacionar.

O *insight* de Joana ao reconhecer sua avó como sua semelhante no que diz respeito à sexualidade dá-se a partir e através da pergunta do seu primo Joaquim, "o que é lésbica?" e, dentro dessa pergunta, emergem suas memórias de criança, como postas nas citações anteriores. Além disso, reconhecer a sexualidade da avó é um ponto importante, não só pelo fato de descobrir que também ela é lésbica, mas pelo fato de a narradora pôr em evidência a sexualização do corpo envelhecido lésbico. Ainda que não haja menções diretas acerca de

quaisquer movimentos de ordem sexual entre Clarissa e Carolina, apenas as memórias de Joana intercalando cenários ilusórios acerca de ambas.

Destacamos a presença da discussão sobre a sexualização do corpo envelhecido lésbico, pois a própria noção de lesbianidade implica sexualidade, erotismo, e a questão é que o corpo envelhecido é visto e tratado socialmente como um corpo desprovido de desejos. Na narrativa, trechos como "[...] os cabelos brancos da tia Carolina sobre a face da vó Clarissa [...] depois de um ou dois giros eram os corpos da tia Carolina e da vó Clarissa que caíam ofegantes sobre a cama" (POLESSO, 2015, p. 41), apontam apenas para o imaginário de Joana, como se esta última deixasse uma interrogação para o leitor: viveram isso? Ou, minha avó também fez/faz isso? Não é apenas a expressão sexual vivida por ambas as senhoras que (quase) não é posta em questão, mas o reconhecimento pela neta da sexualidade de ambas.

Embora passados vinte anos desde o início de seu relacionamento, Clarissa e Carolina não vivem juntas na mesma casa. Os motivos não ficam expostos para o leitor, ficam antes subentendidos pelas indagações mentais de Joana. Quando questionada por Joaquim sobre o motivo pelo qual não moram juntas, apesar de tanto tempo, Clarissa não responde, e Joana pensa:

> [...] me ocorreu que talvez ela não pudesse ficar com a minha vó. Me ocorreu que nunca tivessem dançado, nem bebido juntas, ou sim. Pensei na naturalidade com que Taís e eu levávamos a nossa história. Pensei na minha insegurança de contar isso à minha família, pensei em todos os colegas e professores que já sabiam, fechei os olhos e vi a boca da minha vó e a boca da tia Carolina se tocando, *apesar de todos os impedimentos*. Eu quis saber mais, eu quis saber tudo, mas *não consegui perguntar* (POLESSO, 2015, p. 41, grifos nossos).

Os silêncios que pairam e dão forma à história narrada, curiosamente, mesclam-se à noção de visibilidade/invisibilidade da escrita literária de temática lésbica, como também do próprio sujeito lésbico, pois há uma certa dificuldade no ato da fala e o que não é dito, nesse caso, o dizer-se lésbica, põe em evidência que a existência e a visibilidade lésbica são de difícil realização, ainda que as personagens tenham laços intergeracionais.

Os impedimentos apontados por Joana não são mencionados, exceto o fato de Carolina ter sido casada e disso, provavelmente, ter sido gerado um núcleo familiar que não aceita a relação entre ambas, ou elas mesmas supõem que não serão aceitas por outrem, além da pergunta de Joaquim fazer reverberar certo incômodo e desconforto na avó, como se tal questionamento, advindo da afirmação dos pais dele, fosse uma forma de acusá-la de algo com que não concordam. Assim, esses impedimentos versam sobre a insegurança que têm de

viverem juntas, assim como o relacionamento de Joana e Taís, pois, apesar da certa naturalidade e de muitos outros saberem a respeito, Joana sente-se insegura de falar para a família, ou de falar, inclusive, para a própria avó. A insegurança afeta-as de tal maneira que faz com que se resguardem, pois, a ideia de uma falsa segurança as mantém com medo e, por isso mesmo, protegem-se por uma questão de receio acerca do que os outros irão falar, pensar, fazer, permanecendo, assim, o silêncio ou ausência de um mostrar-se, ou de um "assumir-se". Nesse sentido, acabam, de alguma maneira, efetivando uma marginalização autoimposta, pois talvez só assim consigam viver a lesbianidade em meios machistas, misóginos, homofóbicos, violentos.

De alguma maneira, essa marginalização autoimposta, referente a uma busca de segurança e privacidade da vida íntima, não deixa de demonstrar uma certa complacência com o silenciamento, ainda que sejam personagens subversivos quanto ao fato de serem lésbicas e atuarem de maneira contrária à heterossexualidade compulsória e ao que engendra as estruturas de tal sistema contínuo. No entanto, paradoxalmente, ainda que submetidas ao medo ou até mesmo a uma escolha pelo silenciamento, a fim de não serem enquadradas em rótulos preconceituosos, as personagens encontram formas de viver a lesbianidade e encontram essa possibilidade ao lado de alguém que amam. Como afirmam Deleuze e Guattari (2012, p. 27):

> O pior não é permanecer estratificado – organizado, significado, sujeitado – mas precipitar os estratos numa queda suicida ou demente, que os faz recair sobre nós, mais pesados do que nunca. Eis então o que seria necessário fazer: instalar-se sobre um estrato, experimentar as oportunidades que ele nos oferece, buscar aí um lugar favorável, eventuais movimentos de desterritorialização, linhas de fuga possíveis, vivenciá-las, assegurar aqui e ali conjunções de fluxos, experimentar segmento por segmento dos contínuos de intensidades, ter sempre um pequeno pedaço de uma nova terra.

A ideia, portanto, configura-se no fato de encontrar outras possibilidades a partir do que pode ser feito, ou seja, as "linhas de fuga possíveis" e, dentro de movimentos, de fluxos, enxergar neles maneiras de não serem e não estarem sujeitos a essa "queda suicida", como mencionam os autores.

Nesse contexto, chamam atenção as linhas de fuga encontradas pelas personagens, ainda que sejam, também, condescendentes com as supostas reprovações alheias. Clarissa e Carolina são mulheres idosas que possuem recursos financeiros, que têm suas próprias casas, mas parecem não poder ficar juntas, ainda que estejam frequentemente presentes na vida uma da outra. Ocorre, também, o fato de Carolina ser chamada de tia e, ainda que Clarissa

explique que faz vinte anos que se relacionam, esclarece que Carolina irá lá “hoje [...], amanhã, [...] todos os dias” (POLESSO, 2015, p. 40), mas não mora lá. E permanece em silêncio quando é questionada acerca do motivo pelo qual não dividem o mesmo lar, como um casal, porque talvez ela mesma não queira ouvir a sua resposta. O silêncio e a ausência de movimentos de ação fazem com que as personagens Clarissa e Carolina permeiem um campo de sujeição, de uma invisibilidade autoimposta, como se para poderem viver como desejam, fosse necessário abrir mão da legitimação de suas existências. Além disso, é importante destacarmos que os entraves encontrados pelas personagens idosas são, de alguma maneira, sentidos pelas personagens mais novas, o que faz com que percebamos que não houve grandes transformações, nos planos social, político, cultural entre ambas as gerações.

Como destaca Ferreira-Pinto (1999, p. 405):

> O sujeito lesbiano foge à definição aceita de ‘feminino’, rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos, ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos. Por não ser possível categorizá-la dentro desses padrões, a lésbica termina reduzida ao ‘no-ser’, ao que não se nomeia (e o que não se nomeia não existe).

A discussão de Ferreira-Pinto muito se assemelha à problemática abordada por Wittig (2019), afinal, para essa última o sujeito lésbico não se enquadra no campo binário e dicotômico de gênero, enquanto que aquela aponta para a não categorização do sujeito lesbiano e o resultado disso é “não ser”. O que não existe não pode sofrer quaisquer formas de agressão, de maneira que a invisibilidade, ainda que precise ser posta em debate e encontrar meios efetivos de transformação, é a forma pela qual as personagens vivem seu relacionamento, mesmo que sob o rótulo de uma amizade. Mais do que isso, talvez essa possibilidade de não ser nomeada como existente e reconhecida como tal seja a maneira, paradoxalmente, de se fazerem existir de fato, por vezes mais livres das amarras que as categorizações acabam corroborando, também.

O que leva um sujeito a temer a ação inesperada de outros sujeitos? A violência naturalizada e o estigma que ainda reverberam. O medo que as assombra, a maneira como enxergam a relação, o passado de Carolina, marcado por um casamento heterossexual, famílias que, possivelmente, não respeitam a sexualidade e a relação de ambas. Compreende-se o medo, pois há aí, também, as possibilidades muitas de sofrimento advindo de reações externas e a necessidade de proteger-se, pois isso também é preciso.

À revelia da maneira de assegurar uma certa proteção através do silêncio com que

Clarissa e Carolina conduzem seus relacionamentos, o fato de viverem o amor sustenta-as e as faz moverem-se em busca do desejo, de afetos, de forças favoráveis às suas condições de mulheres lésbicas, sejam elas idosas, sejam elas jovens garotas descobrindo-se como sujeitos desejantes e desejáveis, seja abertamente, seja parcialmente, às escondidas.

No entanto, para além de tais afirmações, é importante destacar a relação singular entre ambas as gerações no que diz respeito ao assumir-se lésbica. No caso de Tais e Joana, afirmar-se lésbica é da ordem do assumir-se como uma forma de legitimar essa existência, aparentemente disruptiva, em se tratando de universos que são contrários a tais afirmações e existências. Para Clarissa e Carolina, não é só a homossexualidade que pode constituir-se em algo a ser escondido ou tratado com distinção, mas a própria sexualidade. Dessa maneira, não se afirmar lésbica publicamente talvez não signifique um recalque ou algo semelhante, mas aponte para um esforço no intuito de não serem reduzidas a um rótulo com estigma de "sapatão", "velhas degeneradas", etc. Nesse sentido, calar-se é, paradoxalmente, um modo possível de evitar uma territorialização redutora da subjetividade à identidade de gênero, afinal, para além de serem mulheres lésbicas idosas, são mães, avós, professoras, etc.

3.2.2. "As Tias"

Eu rezo para que sejamos juntas tão juntas como sempre fomos, agora e na hora da morte.
No domingo seguinte, Marília acorda e me acorda com cheiros de café, gavetas sendo empurradas e a nossa melodia sem palavras.
(Natalia Borges Polesso – "Marília acorda")

Em "As tias" narra-se a história de Leci e Alvina, duas senhoras que se conhecem em um convento quando mais novas. A primeira, com dezessete anos, a segunda, com quinze. Permanecem lá por quinze anos, saem e passam a morar juntas em um sobrado que compram no interior de Garibaldi, Rio Grande do Sul. A narradora-personagem, sobrinha de Alvina, destaca o período em que estão juntas: sessenta anos.

Assim como em "Vó, a senhora é lésbica?", a forma de substantivar as personagens Alvina e Leci dá-se também ao identificá-las e tratá-las como "tias". O recurso utilizado por Polesso, como uma forma de criticar a invisibilidade lésbica, é característica marcante nas relações homoafetivas femininas nos âmbitos sociais, em sua grande maioria, familiares. Apaga-se sua existência como mulher lésbica, que é substituída pela figura da mulher solteira supostamente heterossexual, a "tia" que não se casou, mas que divide a vida com a sua semelhante.

Nesse caso, a própria ideia de viverem em um convento aponta para a religião como uma das razões da invisibilidade, mas, além disso, essa "tradição" de que "era comum nessas famílias meio grandes que uma, duas filhas fossem para o convento" (POLESSO, 2015, p. 186), por questões de aparente ingenuidade ou cinismo, não deixa de ser também um recurso, uma possibilidade de experimentarem a relação homoerótica ou homoafetiva com as suas semelhantes.

A figura da "tia solteirona" é antiga e é também incorporada à tradição, fazendo com que haja uma associação entre "a moça velha/a tia velha" e a tradição religiosa. Ora aponta para uma estratégia de vivência/experiência distante dos olhos alheios – ainda que dentro de uma instituição religiosa que recrimine tais atos –, ora ressalta esse elemento religioso como uma "tradição familiar" que se constitui em vias de invisibilização da existência lésbica, presentes na narrativa, como veremos posteriormente.

Diferentemente do conto anterior, nesse observamos que, embora o substantivo conote uma invisibilidade da existência lésbica, a narradora conduz a história de modo a fazer perceber que aqueles que conhecem as personagens evitam questionamentos acerca da escolha de ambas ao saírem do convento e passarem a morar juntas: "Quando eu fui pela primeira vez à casa das tias, tudo já estava meio que assentado e aceito. Nada se discutia sobre ir ou não à casa das moças que fugiram[7] do convento para morar juntas. Ninguém mais achava estranho, não tinha por quê" (POLESSO, 2015, p. 186-187), como se já estivesse posto e "aceito" o fato de ambas serem "as tias" que saíram do convento, que não casaram com homens e passaram a morar juntas. Ainda sobre isso, em outros momentos, a narradora aponta para como determinados familiares veem de maneira reprovável ambas as mulheres e de como agem na ausência delas, nos almoços de família: "com o passar dos anos *e da cara feia de alguns parentes*, a tia Alvina teve a ideia de fazer um daqueles almoços de família na casa delas" (POLESSO, 2015, p. 188, grifo nosso). Ao que aparenta, apesar de que esteja posto e "aceito", dentre os familiares há a evidente reprovação, embora isso não tenha relevância.

Assim, os encontros em família são comuns entre eles, ainda que alguns parentes

[7] Antes do trecho da citação posta, o narrador afirma que elas "resolveram sair" do convento após quinze anos convivendo como freiras. Na página seguinte, o narrador utiliza o verbo "fugiram" para indicar a posição da ação delas frente à saída do convento. Destacamos isso, pois, uma vez utilizada a palavra "fugiram", o narrador faz com que tomemos uma ideia muito rupturista de ambas frente à situação que viviam. No entanto, não sabemos ao certo se esse "resolveram sair" está conectado com "fugiram": "resolveram sair" [e por isso] "fugiram". De qualquer forma, ainda que não saibamos ao certo se fugiram ou apenas saíram do convento sem causarem maiores alardes, o fato de passarem a morar juntas não deixa de ser algo disruptivo, uma vez *saíram* de uma instituição religiosa em que eram "casadas com Cristo", para ficarem e viverem juntas, como companheiras uma da outra.

assumam uma postura imatura, preconceituosa e um tanto infantilizada, ao ficarem de "cara feia", como também a postura da parte da mãe de Alvina, ao deixar nítido o desagrado e a reprovação pelo fato de a filha relacionar-se com uma mulher, quando a narradora aponta que "não se sabia muito bem por que" (POLESSO, 2015, p. 187) havia esse comportamento.

Ao saírem do convento a fim de morarem juntas, Alvina e Leci sustentam-se, inicialmente, através do trabalho como professora, no caso dessa última, enquanto que a primeira era cozinheira e, aqui, chamamos atenção para ambas as profissões que, de alguma maneira, são tidas e compreendidas pelo imaginário social como profissões tipicamente femininas, cujo ideal é, por conseguinte, performado por uma feminilidade supostamente heterossexual, de modo que não gere quaisquer comentários ou desconfianças frente à sexualidade de ambas[8].

Passados os anos, vivem com a aposentadoria advinda do trabalho do magistério de Leci. Destacamos o fato de ambas se manterem financeiramente, sustentarem-se, assim como Clarissa e Carolina no conto anterior, pois, como foi visto no primeiro capítulo, os recursos encontrados por mulheres para viverem como bem desejavam estavam relacionados, naquelas narrativas, a trabalhos marginalizados, como a prostituição, que servia como uma fonte de renda, uma forma de se desvencilharem do que era esperado para uma mulher: o casamento heterossexual, a maternidade.

Além disso, é preciso destacar o local em que vivem essas personagens de Polesso: interior de Garibaldi, no Rio Grande do Sul. Ainda que certas zonas interioranas do estado tenham fortes resquícios de provincianismo e conservadorismo, as personagens encontram, em meados do século XX, na possibilidade de viverem no interior, ou seja, à margem, uma nova forma de seguirem suas vidas, dessa vez, como companheiras uma da outra. Pois, uma vez que o fluxo social entre os meios afastados da zona urbana é menor, podem viver com mais liberdade, mesmo numa sociedade que as caracteriza como (e as torna) abjetas. Assim, não só vivem juntas em um local que é conservador, mas também escolhem viver juntas e distantes de outras relações e instituições, como a própria Igreja[9].

Ainda que reverbere como uma comparação, não só entre as mulheres oitocentistas, mas também na construção narrativa do conto "Vó, a senhora é lésbica?", é importante

---

[8] No conto "Flor, flores e ferro retorcido", como veremos no próximo capítulo, há uma personagem lésbica que trabalha em uma oficina mecânica e, devido a isso, por exercer um trabalho que é socialmente considerado como um serviço masculino, é chamada de "machorra" por outrem.

[9] Curiosamente, é no conto "Deus me livre" que conhecemos a relação entre Vera e Leila. A narrativa se passa dentro de um ambiente religioso, consistindo em uma espécie de pregação religiosa de ordem homoafetiva. Nesse caso, as personagens não só seguem dentro da instituição, elas dão o testemunho de salvação de suas vidas através da relação homossexual.

destacar que se trata da observância e da análise das muitas e múltiplas vivências lésbicas existentes nas (e das) personagens. Como aponta Cheryl Clarke, "não há um só tipo de lesbiana, não há apenas um tipo de comportamento lésbico, e não há apenas um tipo de relação lésbica"[10]. As vivências são muitas e, dentro de cada subjetividade, encontramos maneiras outras de enxergar as relações homoafetivas femininas, evocando em cada uma delas uma forma potência de existir, o devir-lésbico, uma linha de fuga à revelia das imposições sociais, familiares.

A partir dos seus trabalhos, Leci e Alvina fazem economias para viajar pelo mundo, e, no entanto, dessas viagens nunca há rastro de evidências aos olhos dos outros. E embora haja certo silenciamento nesse procedimento, o nome que podemos dar a isso é, também, liberdade, uma vez que podem, dentro da ausência, viverem da maneira que bem quisessem. As fotografias não existem para os demais, mas, talvez, apenas para ambas. As fotografias, esse recurso de captura de vivências e experiências, um rastro de memória, não cabem para mais ninguém: "Uma pena que as fotos todas velaram. Parece que a tia Leci deixou a máquina fotográfica cair e nenhuma fotografia se salvou. *Aquilo passou a ser rotina, as viagens e a ausência de fotografias*" (POLESSO, 2015, p. 187, grifo nosso).

Deixar registrado o que viveram é, de alguma maneira, marcá-lo como algo que de fato existiu, como uma espécie de legitimação e comprovação do vivido, como também uma publicização da vida íntima. Desse modo, ao não apresentarem fotografias suas, ainda que tenham se fotografado, as personagens protegem sua própria intimidade, mas, ao fazerem isso, também marcam a sua existência como um apagamento (para a discussão acerca da existência lésbica) ou uma recordação (como lembrança vivida e rememorada apenas e unicamente por ambas). Compreendemos, portanto, que há recursos nos contos mencionados que problematizam a invisibilidade lésbica, seja pelo uso dos substantivos, seja pela ausência de fotografias, seja pelo fato de viverem atrás de muros, como é o caso das personagens Marília e a sua companheira, as duas (e únicas) personagens no conto "Marília acorda", também presente em *Amora*.

Nesse último, a esposa de Marília, cuja ausência do nome também corrobora a invisibilidade, narra a relação amorosa entre ambas. Sendo duas idosas, "duas velhas esquecidas" (POLESSO, 2015, p. 133) que não têm contato com parentes, permanecem atrás do muro de sua casa: "[...] ficamos ali, atrás do muro que esconde o nosso pátio da rua e que esconde a nossa vida das pessoas" (POLESSO, 2015, p. 134), de maneira que não são

[10] Conteúdo disponível em: <https://we.riseup.net/sapafem/lesbianismo-um-ato-de-resist%C3%AAncia-cheryl-clarke> Acesso: agosto, 2020.

invisíveis apenas por serem lésbicas, mas também por serem idosas, uma vez que o período da velhice é, por vezes, tratado de maneira invisível num universo de pessoas jovens.

Caracterizadas como "velhas estranhas" por outrem, Marília e sua companheira amparam-se no amor que sentem, mas temem a morte uma da outra, pois não sabem o que fazer quando isso acontecer. O medo, aqui, refere-se à perda, ao fato de não se terem mais em vida[11], afinal, o medo da solidão é tangível, ainda mais quando se trata de um relacionamento de anos, em que foi construída uma vida conjunta.

Marca-se, portanto, a solidão das personagens, e não ficam explícitos os motivos pelos quais não se colocam em contato com os outros. O conto gravita, poeticamente, entre o esquecer e o lembrar. Esquecer detalhes mínimos do dia-a-dia, uma água a ferver sem o pó de café, esquecer o que se estava a fazer um instante atrás. Esquecer, pois aparenta sofrer de Alzheimer e das causas decorrentes do envelhecimento: as atrofias musculares, a desidratação, a circulação cerebral tornando-se mais lenta, etc. As lembranças atenuam-se pela companheira de Marília, que narra a história, cujo nome não sabemos, talvez como tantas outras mulheres nesse lugar, como se estivessem, de alguma maneira, desvencilhadas da sua própria identidade.

Mas, mais do que isso, nesse conto, além de uma personagem não apresentar um nome que seja dito no decorrer da narrativa, há muitos silêncios entre elas, tanto é que as próprias palavras que o compõem parecem ser silenciosas ou cuidadosas demais na sua construção:

> Olho para os cabelos dela, agora sobre o meu ventre. Ela deita de lado e pede para que eu lhe cubra os pés, apenas os pés. Pede também que eu abra a janela. Eu estico minhas costas e braços até a cordinha da persiana e a luz nos revela: minhas mãos manchadas sobre os cabelos brancos dela. Há quantos anos, Marília? Há quanto tempo esse ritual das manhãs de domingo? Penso, mas não digo nada. Parece que Marília chora. Se chora, não é por fora. Ela me diz que vai fazer nosso café. Levanta e vai (POLESSO, 2015, p. 133-134).

A construção imagética que o conto nos propicia revela algo bastante poético acerca da relação entre ambas as senhoras. Ao que parece, todas as ações que as compõem apontam para um sofrimento antecipado, a certeza de um fim próximo, da certeza da morte, visto o

---

[11] O trecho em que a companheira de Marília teme perdê-la é seguido por: "deitar com Marília, de meias, e no chá misturar uma dose que nos tranquilize e, com sorte, não acordaremos. Pensei só, mas não tenho coragem. Então eu rezo para que sejamos juntas tão juntas como sempre fomos, agora e na hora da morte" (POLESSO, 2015, p. 136). André Gorz, em *Carta a D.: História de um amor* (2008), narra a sua relação amorosa com Dorine, sua esposa, durante o período que permaneceram juntos: quase sessenta anos. Ambos se suicidaram, pois, como menciona no livro, não desejavam sobreviver à morte um do outro. Aparentemente, a ideia de ausência, de perda, em "Marília acorda", de Polesso, é análoga ao caso entre Gorz e Dorine.

choro interior, do lado de dentro, de Marília. Mas, mais do que isso, revela uma combustão de afetos amorosos, que, ainda que muito silenciosos, não postos em muitas palavras, mostram-se através dos gestos de cada uma. Seja o fato de deitar-se no colo da outra, seja por atender o pedido de abrir a janela, seja o fato de levantar-se para fazer café, ainda que se esqueça de como proceder, pois, Marília "está esquecida".

Na citação acima há, ainda, os vestígios do tempo: o corpo em estado de senescência, as mãos manchadas, os cabelos brancos, a pergunta não verbalizada: "há quantos anos, Marília? Há quanto tempo esse ritual das manhãs de domingo?" (POLESSO, 2015, p. 133). A pergunta paira apenas sobre os pensamentos da companheira de Marília, que observa os gestos dessa última, com cuidado e zelo. Assim, chamamos atenção para a construção narrativa não apenas desse conto, mas dos demais já citados: os narradores estão próximos às personagens ou são eles mesmos personagens que reconhecem o outro e o observa com empatia, com afeto de ordem adequada – para usarmos o termo de Spinoza (2019) – e amorosa.

Para além da relação entre lembrar e esquecer, há, também, a ausência da voz. No entanto, a ausência e o silêncio são preenchidos por incontáveis formas de afeto, compostos em lembranças, compreensão, atos e fatos recordados:

> Agora sei que em breve terei que fingir um sono profundo, porque ela vai voltar para a cama com cafés e pães e, se ela achou tempo, uma flor desenhada no guardanapo. Marília gosta de carrinhos de controle remoto, prendedores de roupas, saias com bolsos e plantas. Nunca vai arrancar uma flor. Por isso, desenha (POLESSO, 2015, p. 133).

Os afetos, que compõem a narrativa do conto em questão, muito se dissociam das relações postas entre as personagens analisadas no primeiro capítulo. Não são apenas mulheres lésbicas/com tendências homoeróticas, são já senhoras que tiveram uma vida juntas e vida essa que desconhecemos em parte e, por outro lado, sabemos através de curtas passagens, como a mencionada acima, ocasionando em uma trajetória conjunta cheia de declarações de amor, de carinho, de formas outras de dizer "eu te amo", sem dizer em voz alta. Marília e a sua companheira, além das outras personagens então analisadas neste segundo capítulo, tais como Carolina e Clarissa, Leci e Alvina, não estão e não são reduzidas pelo narrador a personagens abjetos ou anômalos, mas antes, são personagens que se movem através e pelo amor.

Ainda assim, é importante que destaquemos que mais uma vez existe uma ausência que paira sobre as personagens vistas até então, nos contos de Polesso. Silêncio e ausência

afirmam, paradoxalmente, essa existência, aqui, duplamente apagada: pelo fato de serem lésbicas, pelo fato também de serem mulheres idosas.

O silêncio de Clarissa ao não responder à questão de Joaquim, o silêncio de Joana ao não falar com a própria avó e familiares sobre sua lesbianidade, a ausência de fotografias de Leci e Alvina. O silêncio de Marília e sua companheira: "somos muito quietas, sempre fomos do silêncio" (POLESSO, 2015, p. 136), situa-se além da introversão como tipo de personalidade. Escreve Simone de Beauvoir acerca da realização do seu livro *A velhice*: "escrevo este livro: para quebrar a conspiração do silêncio" (BEAUVOIR, 2018, p. 7). E também, acerca do silêncio, tratando de sujeitos femininos negros, aponta Audre Lorde (2019, p. 55): "há muitos silêncios a serem quebrados".

De acordo com Beauvoir (2018, p. 366), "nem a História nem a literatura nos deixaram um testemunho válido sobre a sexualidade das mulheres idosas". Se não há sequer vestígios acerca da sexualidade dos corpos das mulheres idosas heterossexuais, imaginemos o que há sobre os corpos lésbicos envelhecidos. Talvez não seja interessante nos direcionarmos aos motivos de tal apagamento, mas, sim, nos debruçarmos no pouco que encontramos e, sobretudo, na maneira que se fazem existir, seja atrás de muros, como é o caso de Marília e sua companheira, seja de maneira a velar pelas suas seguranças e escolherem viver de maneira a não falarem a respeito de suas sexualidades, como é o caso de Clarissa e Carolina, Leci e Alvina. Pois, ainda que marginalizadas, existem em certos locais na história e, se não cabe aqui retomar os motivos que levaram a esse apagamento, é importante extrair dele o que elas expressam e de que maneira encontram vias para viver.

Para além das discussões acerca da invisibilidade, das ausências, dos silêncios que pairam e ocultam os sujeitos lésbicos, nesse caso, envelhecidos, aqui é importante o tema da sexualidade de mulheres idosas. Segundo Beauvoir (2018, p. 332): "a ideia de relações sexuais ou de cenas violentas entre pessoas idosas escandaliza", e isso ocorre pelo fato de tais sujeitos (ainda mais os corpos femininos) serem já associados ao que é desprovido de desejo, de sexualidade e de vitalidade, portanto, vistos como seres assexuais. Além disso:

> Uma outra barreira é a pressão da opinião. A pessoa idosa dobra-se ao ideal convencional que lhe é proposto. Teme o escândalo, ou simplesmente o ridículo. Torna-se escrava do 'o que vão dizer'. Interioriza as obrigações de decência e de castidade impostas pela sociedade. Seus próprios desejos a envergonham, e ela os nega: recusa-se a ser, aos seus próprios olhos, um velho lúbrico, uma velha devassa. Defende-se das pulsões sexuais, ao ponto de rechaçá-las para o inconsciente (BEAUVOIR, 2018, p. 335).

Diante do que foi posto a respeito de movimentos de silenciamentos da sexualidade

não só das personagens, mas também a própria ausência de trechos que apontem para o erotismo, para a prática sexual das personagens senescentes nos contos, não sabemos se se trata apenas de uma questão de escolha e recurso narrativo para destacar pontos fundamentais como a própria existência e presença de tais personagens, como o afeto entre elas. Ou se apontam para uma crítica frente às ausências, em todos os sentidos: de ordem existencial, sexual, verbal, afetiva, visto que, nos contos analisados, ausências e silêncios pairam sobre as personagens, mas, ao mesmo tempo, as personagens emergem através de gestos, de movimentos que fazem com que vivam como companheiras uma da outra.

Walter Benjamin (1987), ao discorrer a respeito do narrador, aponta que o que não está posto na narrativa (naquele caso, a narrativa da tradição oral) evoca ao leitor a possibilidade de interpretações de diversas maneiras. De alguma forma, as ausências na narrativa de Polesso constituem-se como fortes pontos silenciosos, passíveis de outras interpretações, de maneira que, embora o narrador fale pouco ou fale o que pensa a partir de um viés subjetivo, seguindo seus próprios princípios éticos, por exemplo, podemos ler as ausências e supor que a narrativa aponte para algo até então não visto/conhecido.

Aqui, tais silêncios evocados pelas personagens não correspondem apenas ao medo, à vergonha, mas dizem muito que mais se interessam pelo fato de viverem e relacionarem-se da maneira que desejam, sem necessidade de rotulação, pois não importa, nesses contextos, a ideia de visibilidade e, portanto, uma pauta política militante, mas apenas o permitir-se amar para além de estereótipos. Trazendo novamente a discussão de Santiago (2004), compreendemos, aqui, que a própria ideia do permitir-se amar para além da heterossexualidade compulsória e dos preceitos sociais, por exemplo, já indica uma forma sutil de militância, ainda que tal discussão também seja problemática.

Para além de tais questões, aparentemente, a ideia e o ideal de beleza conectados ao desejo são desvinculados de corpos femininos envelhecidos, como se não sentissem, como se não mais desejassem, pois, a velhice é o momento que os desejos tendem a ser considerados como aplacados. Assim, o desprezo pelo corpo da mulher idosa, associado à falta de beleza, visto apenas como aquilo que é sereno, aponta para a noção de que “uma mulher de 70 anos deixou de ser um objeto erótico” (BEAUVOIR, 2018, p. 363). Dessa maneira, a própria ideia de discussão acerca da sexualidade da mulher idosa é algo silenciado, ainda que seja ela menos atingida do que o homem o é. Pois, segundo Beauvoir (2018, p. 362), “as possibilidades de desejo e de prazer são, nela [na mulher], as mesmas que aos 30”.[12]

[12] No caso das relações entre homens idosos com mulheres mais novas não ocorrem muitas manifestações de reprovação social, visto que tal relação, culturalmente, é difundida como algo naturalizado. De acordo com

No conto em análise, o viés da prática erótica é deixado de lado, dando lugar a uma questão importante: a discussão não se fixa unicamente na sexualidade das personagens. Os corpos de Leci e Alvina, para darmos um exemplo, são senescentes, são personagens lésbicas, mas, para além disso, são mulheres que tiveram uma vida clerical, que saíram de um convento para viverem juntas – é certo que tal fator não é explorado na narrativa, mas não devemos deixar de evocá-lo – como também seguem suas vidas: Leci, professora, Alvina, cozinheira. Essa última era tia, e da família biológica de Leci nada é discutido:

> Um dia, eu perguntei para a minha mãe de quem a tia Leci era filha ou irmã e minha mãe torceu a cara, depois disse que não era filha de ninguém e que ela e a tia Alvina tinham se conhecido no convento e desde então moravam juntas. Não perguntei mais nada, estava claro para mim, e agora muito mais curioso (POLESSO, 2015, p. 189).

A narradora, sobrinha de Alvina, intrigada pela relação entre ambas, questiona a mãe acerca da família de Leci, de sua origem, mas a mãe estabelece um corte no diálogo, pondo fim a questão, dizendo que aquela não é "filha de ninguém". Chamamos atenção para esse silêncio também presente no fato do não querer falar sobre, presente na fala da mãe da narradora-personagem[13]. O não querer dizer e deixar em silêncio o que se sabe, porém não se fala, seria uma forma não só de evitar maiores questionamentos a respeito do assunto, mas também uma forma de dissimulação? Evidentemente, um fingimento não só para si, mas também para os demais próximos. No entanto, o não falar desperta ainda mais a curiosidade da filha, que, embora afirme que estava já claro o que não compreendia até então, deixa escapar quão "curiosa" tal relação era para ela, visto que ambas as mulheres haviam deixado o convento – o que não é bem visto socialmente.

Os sujeitos femininos lésbicos senescentes em *Amora*, para além das problemáticas acerca da invisibilidade lésbica, fazem pensar também a respeito desses corpos que afetam e são afetados mutuamente, embora haja poucas discussões acerca de tais sujeitos e das atribuições e limitações instituídas social e culturalmente, que os enquadra como desprovidos de desejo, de prazer e até mesmo de felicidade. Aqui, nos reportamos à discussão anterior

---

Beauvoir (2018), é muito comum que os homens, ao atingirem uma idade avançada como a velhice, procurem relacionar-se com mulheres mais novas, embora também destaque que isso "depende ao mesmo tempo do que eles esperam do amor e da ideia que fazem de si mesmo" (BEAUVOIR, 2018, p. 338). O que queremos destacar é que, comparado ao sujeito feminino, as relações entre homens mais velhos e mulheres jovens é tratada de maneira menos escandalosa e mais aceita socialmente.

[13] As indagações a respeito do desconhecido estão presentes em narrativas como esta, "As tias", como também estão presentes em "Vó, a senhora é lésbica?" e "Flor, flores e ferro retorcido". Os personagens que indagam a respeito daquilo que desejam saber (sempre em relação às designações a respeito do sujeito lésbico, ou a própria história das personagens, na narrativa) e em todas elas recebem respostas que não elucidam o questionamento.

acerca do poder do erótico abordado por Lorde (2019), a fim de destacar que os usos do erótico, da obtenção do gozo e da efetivação do prazer, estão esses não só relacionados ao prazer sexual, mas ao prazer vital do corpo em (e ao) movimento daquilo ou de quem o faz sentir-se bem, feliz consigo mesmo.

Observamos em "As tias", como também em "Marília acorda" e em "Vó, a senhora é lésbica?", que o *poder* existir com a sua semelhante é uma potência subjetiva, pois encontram nas narrativas formas de exercer suas vidas da maneira como conseguem, como bem entendem e desejam, como foi o caso de Clarissa e Carolina, ao encontrarem no não-dito a possibilidade de efetivarem seu relacionamento.

Vejamos o caso que ocorre entre Alvina e Leci, quando a primeira sofre um AVC e é preciso ser internada. Embora juntas há sessenta anos, Leci não tem permissão para visitar a sua companheira, pois, de acordo com a política do hospital, apenas pessoas da família poderiam servir de acompanhante de quarto e realizar visitas, ainda que houvesse outras pessoas, também familiares, no mesmo ambiente:

> [...] É familiar? Dizia a moça da recepção e todos assentiam: primas, irmãs, sobrinhas. Nessas horas de hospital, sempre aparece alguém. Mas *a Leci não era parente* e toda vez que chegava para ficar, a moça da recepção lhe dizia que já havia um parente no quarto e que o pernoite tinha preferência. A tia Leci voltava para casa chorando. Mas o que a senhora é dela, dona Leci?, perguntava a moça da recepção. *Amiga*, dizia ela com uma voz de comiseração (POLESSO, 2015, p. 189, grifos nossos).

É evidente a necessidade de levar em consideração algumas questões: o medo do que vão dizer, o fato de ver-se sozinha diante de uma situação difícil e dolorosa, o fato de não querer provocar tumultos, de incomodar, e por isso a personagem permanece nesse lugar em que não atinge o outro, mas deixa-se ser atingida diretamente por outrem. O silêncio, presente comiseração, é tanto que chega a ser violento. Não violento com o outro, mas consigo, com a própria relação entre ambas, com sua condição lésbica e todas as interseccionalidades que aí podem ou não estar conectadas. Há também muita bondade e elementos que apontam para a construção de personagens cujos ideais e valores éticos são de extrema benevolência, mas, paradoxalmente, permitem a agressão a si mesmas, enquanto Leci "enche os olhos de lágrimas" (POLESSO, 2015, p. 190).

A resposta a isso, porém, vem com a decisão de casarem-se para não mais passarem por processos semelhantes. A união estável traz, para ambas, a segurança que precisavam para enfrentar quaisquer outras questões que viessem a acontecer, além de legitimar a relação de ambas:

> [...] imagina que talvez eu tivesse que sair da minha casa porque ela não seria minha? Tu imagina que, se eu morro, a Alvina fica sem pensão, porque é da minha aposentadoria que a gente vive também. Tu imagina tudo isso pensa que somos duas velhas e o que fazem com velho geralmente é jogar pra lá e pra cá como se fossem sacos de entulho [...] (POLESSO, 2015, p. 192).

A fala de Leci condensa não apenas a questão da velhice, do corpo em estado senescente, da possibilidade de ela e de sua companheira serem tratadas como "sacos de entulho", como seres abjetos, mas também marca a decisão de legitimar sua união, não para os outros, mas para si mesmas, pois sabem que podem ser separadas devido às suas idades e, mediante às Leis e burocracia, seriam apenas as "tias", "amigas", que moravam juntas. Desse modo, a partir dessa fala direta da personagem, no momento em que optam por efetivarem a união estável, legitimam-se como existentes, sem se importarem com quaisquer eventuais comentários de ordem homofóbica, misógina, machista – ao final da vida, mostram-se mais livres, também. Aqui também se condensa o afeto amoroso entre ambas mostrado para quem lê: não se pode viver uma relação amorosa na velhice e usufruir do que lhe é de direito? Tanto podem, como o fazem.

Assim, Alvina e Leci convidam a sobrinha da primeira para ser a madrinha, testemunha da união, enquanto que esta última aceita o convite e pontua, no fim do conto: "Casaram. Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia as separasse novamente. De qualquer forma, é o melhor e mais bem-sucedido casamento da família" (POLESSO, 2015, p. 192). Aqui, observamos uma pequena relação paródica frente aos contos de fadas, geralmente, compostos de finais "felizes para sempre", a partir do momento em que a narradora afirma que "continuaram felizes como sempre foram", sugerindo uma dada continuidade da felicidade anterior ao casamento e o prosseguimento dela após casarem-se. Como também há, aqui, nesse "melhor e mais bem-sucedido casamento da família" uma crítica do ideal patriarcalista, heterossexual, apontado socialmente como aquele que se deve seguir e perpetuar-se.

Outro ponto que queremos destacar são as formas de manifestação de carinho e afeto entre Leci e Alvina. Após o incidente que ocorre com Alvina, a sobrinha dessa última passa a fazer mais parte do convívio delas, de modo que são em curtos momentos que ela percebe as manifestações de afeto:

> Eu comecei a frequentar a casa das tias depois do incidente por dois motivos: queria ajudar e queria entender como aquilo funcionava. Semanas depois,

> elas ficaram mais à vontade, eu podia ver uma mão que procurava a da outra enquanto assistiam à televisão, abraços e, uma vez, peguei um beijo furtivo de bom dia na cozinha (POLESSO, 2015, p. 190).

Ainda que para ninguém fosse segredo, a relação entre ambas é algo marcado pelo silêncio, e no momento em que se desvinculam desse silêncio, casando-se, elas quebram o que lhes poderiam causar apreensão, seja o medo das reações, seja o fato de sofrerem incidentes semelhantes ao que ocorrera no hospital. Pois, como apontam Deleuze e Guattari (2012, p. 76): "é porque não temos mais nada a esconder que não podemos mais ser apreendidos". A partir disso, então, pensar nas possibilidades de ser o que se quiser ser e assim viver de fato remete à ideia de que essas personagens encontram fraturas ou eles mesmas causam certas fissuras que lhes permitem ser quem são, como acontece com Alvina e Leci, ao se casarem.

Outro fator importante que merece destaque é o fato de que, comparadas às personagens analisadas no primeiro capítulo, Leci e Alvina têm, aqui, a oportunidade que aquelas não tiveram frente à vida social, pois essas últimas conseguem efetivar-se em uma união estável, possibilitando assim que possam, dentro de termos legais e burocráticos, existir enquanto companheiras, enquanto esposas uma da outra, com direitos de ordem social e civil.

Não acreditamos que os níveis de aproximação entre tais personagens e as personagens com tendências homoeróticas oitocentistas dá-se apenas pelo fato de serem lésbicas, mas de existirem à margem e, no entanto, utilizarem-se de elementos que as ajudam a enxergar devires e produzirem devires lésbicos, enquanto que os níveis de afastamento são muitos, a começar pelo fato de estarem inseridas em outros meios trabalhistas, de manterem-se financeiramente sem precisarem de alguém do sexo masculino, seja pelo fato de serem esposas, seja pelo fato de não se prostituírem ou até mesmo o nível de afastamento ocorre através da não categorização de anomalia ou seres desprovidos de afetos de ordem positiva.

Para além de tais questões, o distanciamento se prolonga nas muitas formas de ser mulher e nas inúmeras vivências e formas de subjetividades. Ao que parece, não apenas nas narrativas de Azevedo, mas também na de João do Rio analisadas anteriormente, a maioria das personagens têm uma faixa etária específica, são sempre jovens[14] e, quando performam feminilidade, são sempre atraentes e belas, além de também perpetuarem e performarem papéis heterossexuais inscritos social e culturalmente. Mas tal distanciamento se dá por meio de um fator importante: as personagens lésbicas/com tendências homoeróticas femininas oitocentistas analisadas são muito mais desobedientes (e inquietas) às suas capturas, são o que Deleuze e Guattari (2012) chamam de Corpo Sem Órgãos (CsO), corpos que se opõem à

[14] Exceto a personagem Leandra, d'*O Cortiço*.

“organização orgânica dos órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 24), ou seja, o corpo que se percebe capturado, roubado e que não se permite estar nessa posição, de modo que “se rebela” contra uma certa ordem. Léonie, Pombinha, Ambrosina, Leandra, para citar algumas das personagens analisadas anteriormente, constroem para si um CsO desobediente, um corpo que não se deixa deter ao que lhe é imposto e determinado. Lembremos a caracterização acerca do que vem a ser um corpo para Spinoza (2019) e o que este pode vir a fazer e ser. Enquanto se sabe o que é um corpo, não se sabe o que ele pode, mas sabe-se acerca do que pode vir a refreá-lo ou a fazê-lo impulsionar. Assim, as articulações ou agenciamentos encontrados pelas personagens do século XIX, formulados pelo potencial de desejos, são essas formas de fissura.

Por sua vez, os sujeitos envelhecidos, em Polesso, afetam e são afetados não só pelo silêncio – composto de muitas vozes de ordem –, mas também pelo amor que, aqui, aparece como potência, nisso distinto das personagens das narrativas dos livros de Azevedo e Rio. É o mar revolto e incerto do destino ou da sorte, segundo Spinoza (2019), sendo ele mesmo composto de movimentos que impulsionam e que refreiam, que nos lança e nos faz retroceder.

De acordo com Orlandi (2007), o silêncio tem, ele mesmo, sua própria significância. Mais do que isso, o silêncio “é”, ele “significa” e, portanto, ele é “fundante”. Dessa maneira, compreendemos que o silêncio, presente nos contos de Polesso, está carregado de significados múltiplos, seja como artifício de denúncia à invisibilidade, seja pelo fato de estar carregado de vozes que fundam uma dada ordem e linha molar[15] – para utilizar o termo de Deleuze e Guattari (2012). Essas vozes, unificadas, fazem alusão propriamente à heterossexualidade compulsória descrita por Rich (2010), mas fazem, também, alusão à maneira pela qual tais sujeitos são intimidados, inseguros, ante do olhar de reprovação alheio, diante, sobretudo, das ações, dos movimentos contrários à sua existência.

Assim, o que parece faltar em palavras ditas pelas personagens, pelas narradoras, é preenchido pelo que não está propriamente dito no texto, mas no silêncio, na ausência, presentes nele. Como aponta Barthes (1987), ao afirmar que a língua é fascista, pois, o fascismo *obriga* a dizer e a categorizar, e por assim ser, a língua obriga a falar. Por sua vez, as ausências nas narrativas, o dizer narrativo e enunciativo composto por silêncios faz com que o leitor tenha a oportunidade de decifrar os espaços vazios, para que sejam preenchidos – ou não – por formas de interpretações. O que é dito nem sempre condiz com o que se quer dizer,

[15] De acordo com Deleuze e Guattari (2012), a linha molar, também descrita como linha dura, é constituída não só por conjuntos molares, como Estado, instituições, classes, mas também pelas “pessoas como elementos de um conjunto”, conjunto esse molar que pode ser caracterizando, de alguma maneira, como privilegiado, que mantém o ritmo do território, a fim de evitar o caos e fomentar uma certa repetição do padrão convencional.

mas há aqui a possibilidade de enxergar e analisar à revelia do enunciado. Nesses interstícios, as personagens de Polesso “revelam-se”.

Destacamos o silêncio e a ausência nas narrativas, pois se trata de personagens idosas, lésbicas, na literatura e, devido a isso, a invisibilidade paira sobre elas. Mas, nesses casos, o recurso encontrado pelas personagens de aderir ao não-dito faz com que elas, ainda que à margem, vivam certa liberdade que querem viver de fato. Curiosamente, a melodia que versa sobre a trajetória da vida de personagens como Clarissa, Carolina, Alvina Leci, Marília e sua companheira, Joana e Taís, constitui canções audíveis apenas para elas mesmas, como uma linguagem própria, uma língua desconhecida por outrem, mas fundante para elas e suas respectivas esposas/companheiras.

O amor, então, estabelece-se como uma via de existência, uma potência, uma máquina de guerra contra estruturas legitimadoras que inibem tais existências como de fato existências. Como diz Barthes (*apud* NELSON, 2017), é preciso, pois, inventar inflexões para que se permaneça em um estado de movimento, de ação, de modificação, porque assim também são o corpo e as imbricações que o fundamentam, um território que envelhece, que se articula através de ações e reações.

CAPÍTULO IV

HETEROSSEXUALIDADE COMPULSÓRIA E A LESBIANIDADE NA JUVENTUDE

4.1. Do desconhecido à linguagem do amor e do silêncio

Leve, como leve pluma
Muito leve, leve pousa.
[...]
Simples e suave coisa
Suave coisa nenhuma
Que em mim amadurece.
(Secos & Molhados, "Amor")

Se o silêncio acerca da existência lésbica imperou sobre os meios artísticos, inclusive na Literatura, tornando-a marginalizada, consequentemente, vemos isso também na própria aparição de personagens, que surgem no final do século XIX, na prosa brasileira. Esse silêncio se perpetua em outras instâncias, presentes em alguns discursos narrativos contemporâneos, como é o caso do livro *Amora*. É claro que não devemos (nem é nosso objetivo) comparar tal violência simbólica às personagens, mas, sim, nos atentarmos para comportamentos que se repetem socialmente como naturalizados ou vistos com irrelevância. Há distanciamentos evidentes e importantes, como vimos anteriormente, mas há também aproximações entre as obras. A própria realização de um livro capaz de abarcar inúmeras subjetividades a partir da identidade lésbica, feita/escrita por uma mulher é de suma importância e relevância para a produção literária, crítica, mas também para questões de ordem representativa da lesbianidade.

É pensando nisso, nessa ideia de analisar as diferentes subjetividades expressivas no livro de Polesso, que abordamos neste capítulo a análise de contos como "Amora" e "O coração precisa ser pego de surpresa para não ser incriminado". Nessas análises, dialogamos também com as narrativas "Flor, flores, ferro retorcido", "Primeiras vezes" e "Minha prima está na cidade", compostos por personagens jovens; ou que são adolescentes e experienciam, pela primeira vez, uma relação com a sua semelhante; ou que estão na infância e deparam-se com o desconhecido acerca da existência lésbica.

Numa sociedade em que impera o silêncio ao sujeito feminino, e o faz também à identidade e às subjetividades lésbicas, trazer à tona narrativas em que há a aparição e as existências de tais personagens revela uma ruptura com discursos que deslegitimam tais subjetividades e identidades. Como mencionamos, escritoras novecentistas como Cassandra

Rios, Adelaide Carraro, Lígia Fagundes Telles, Laura Villares, etc., abriram o caminho de produção literária acerca de tal temática a partir, é claro, das visões também subjetivas de suas épocas. Essas escritoras trazem para o campo do visível, do protagonismo (principalmente Cassandra Rios), existências de personagens até então camufladas, estigmatizadas, na literatura brasileira. Dessa maneira, o trabalho realizado por essas e outras escritoras legitimam a existência lésbica através da literatura.

A palavra escrita, o ato de escrever, nesse sentindo, está para essas mulheres como forma de impulso, de inserção no mercado de trabalho como mulheres que escrevem. Virginie Despentes (2016), tratando do processo monopolizador comandado pelo sistema capitalista e patriarcalista, afirma que "enquanto escritora, a esfera política se organiza para me desacelerar, me desabilitar, não como indivíduo, mas como fêmea" (DESPENTES, 2016, p. 116). Os meandros encontrados (e feitos) por essas esferas hegemônicas são realizados justamente para que não haja uma propagação e a realização de reconfigurações desses espaços, nesse caso, o literário.

Num devir-lésbico, essas mulheres, como escritoras, subscrevem suas escritas a partir de um determinado lugar: ex-cêntrico[16] e, portanto, à margem de um sistema que as subjuga por suas inúmeras formas de serem mulheres. O que nos interessa não é só o fato de encontrarem brechas, fissuras, rachaduras nesses espaços limitados que as inserem, mas, sobretudo, interessa-nos também o que dizem e o que deixam de dizer. Nesse caso, interessa-nos em *Amora*, a maneira como as personagens "existem", como as personagens estão desvencilhadas de estereótipos instituídos socialmente, e como também estão, ainda, presas em discursos (e atos) que fomentam, por exemplo, o crescimento e a propagação desses estereótipos. No entanto, buscamos analisá-las para além do silêncio, a fim de enxergar as frestas por onde falam e agem, à revelia do comportamento que lhes é imposto socialmente.

Assim, para analisar os contos que serão discutidos a seguir, partimos da conceituação da *Heterossexualidade compulsória e existência lésbica*, de Adrienne Rich. Observamos personagens jovens que iniciam suas vivências e experiências sexuais a partir de lugares heterossexuais. E por quê? Segundo a autora,

> [...] para muitas mulheres a heterossexualidade pode não ser uma 'preferência', mas algo que tem sido imposto, administrado, organizado, propagandeado e mantido por força, o que é um passo imenso a tomar se

[16] Linda Hutcheon discute a respeito do conceito de "ex-cêntrico" chamando atenção para a questão da marginalização/descentramento. De acordo com Hutcheon (1991, p. 88), o ex-cêntrico é "o *off-centro*: inevitavelmente identificado com o centro ao qual aspira, mas que lhe é negado". Nesse sentido, o ex-cêntrico está e é vinculado àquilo que está longe do que é considerado central.

> você se considera livremente heterossexual ‘de modo inato’ (RICH, 2010, p. 35).

Dessa maneira, quando é “a ideologia do romance heterossexual, irradiada na jovem desde 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, 2012, p. 31), que prevalece, o que se percebe é uma institucionalização da heterossexualidade como naturalizada, como sendo o único “caminho”, pois é, desde muito cedo, incutido no imaginário social que a heterossexualidade é aquilo que se espera para qualquer sujeito, nesse caso, a mulher. Se a única possível e “verdadeira” sexualidade é essa, a ser perpetuada e seguida, é evidente que a aparição e a existência de sexualidades outras são vistas e tratadas como “desviantes”. Não é à toa, portanto, que a existência lésbica vem sendo deslegitimada e apagada ao longo dos séculos, pois, como afirma a autora:

> 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. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência (RICH, 2010, p. 36).

Inscrever e escrever acerca de subjetividades lesbianas torna-se, também, um processo de ruptura por si só, ao concretizar e difundir, na literatura, personagens que, tendo sido categoricamente marginalizadas, passam a figurar como protagonistas, narradoras de suas próprias histórias.

A seguir, discutimos as histórias de personagens jovens, que (muitas vezes) não sabem como agir diante de um sentimento nunca antes expresso, nunca antes reverberado e sentido. Ou, se haviam encontrado vias de serem vivenciados, são para elas distintos, diferentes, únicos.

4.1.1. “Amora”

Você é quase toda amor.

(Natalia Borges Polesso – “Amora”)

[...]
o que eu sou tem nome
o que eu sou tem nome, pensei
quando aquela menina
me chamou sapatão
no despontar dos dias

sem saber a força
o tamanho da força
de tão singular alcunha.
(Cecília Floresta – "epíteto" In: *Panaceia*)

Sob a sombra de uma jabuticabeira, a personagem principal do conto que dá título ao livro, Amora, descansa ao lado daquela que vem a conhecer em um dos campeonatos de xadrez de que participam. Em curtas passagens, o narrador apresenta a história de Amora, e das suas primeiras manifestações de desejo, paixão, afeto diante de outros personagens. Num primeiro momento, no torneio interestadual de xadrez, conhece Júnior e, a partir desse encontro, Amora passa a sentir reações corporais, antes desconhecidas, advindas do encantamento pelo seu concorrente nas disputas dos jogos:

> [...] ela se apaixonaria e *isso mudaria tudo em sua vida*. Conheceu Júnior. No intervalo entre um jogo e outro, conversou com ele no mezanino do ginásio. Falaram sobre a possibilidade de ganhar o torneio, descobriram que moravam na mesma cidade, inclusive em bairros vizinhos, pensaram que o mundo era mesmo pequeno, mas cheio de surpresas; e, finalmente, *Amora sentiu uma cócega no ventre se espalhar*. Quando subia, seu coração desalinhava as batidas e os pelos da nuca se transformavam em alfinetes gelados; quando descia, era fogo que bruxuleava, e lhe crepitavam sensações de primaveras úmidas e suores e moleza e flores (POLESSO, 2015, p. 150, grifos nossos).

As sensações sentidas por Amora aparecem de maneira intensa, desarranjadas em palavras que aparentam não atender ao que sente, mas, uma vez desconhecido o sentimento, as palavras e sensações encontradas para nomeá-lo parecem (e são) um tanto caóticas. As analogias encontradas entre as reações corporais e a matéria, a composição de artifícios que levam a imaginar como a personagem se sente no momento em que se dá conta de que está encantada pelo rapaz, vão de pelos da nuca que se transformam em alfinetes gelados a um fogo que bruxuleava, culminando em "primaveras úmidas, suores e moleza e flores" (POLESSO, 2015, p. 150). A própria repetição da conjunção "e" sugere uma continuidade em demasia e intensidade, pois não sente só uma única coisa, mas muitas e todas elas juntas, o que deixa a personagem com "cócegas no ventre".

O trecho "isso mudaria tudo em sua vida" aponta e marca, possivelmente, o início de experiências amorosas, uma vez que o encontro da personagem com os seus próprios sentimentos diante do outro lhe desperta da passagem da infância, "infanto-juvenil" – é campeã de xadrez nesta categoria –, para a juventude e as múltiplas e confusas sensações oriundas das relações que experimenta nesse período.

É a partir desse encontro, entre ambos, que ela se depara com a imagem de si. Amora é apresentada como alguém que usa:

> [...] boné, o cabelo preso, a camisa de banda comprida demais, lisa, rente ao corpo, sem os relevos que outras meninas de sua idade já tinham, a bermuda jeans rasgada, o joelho ostentando casca de ferida, os chinelos pretos emoldurando as unhas compridas, rachadas (POLESSO, 2015, p. 152).

É interessante e importante destacarmos que Amora só presta atenção na sua própria aparência ao se olhar no espelho, após um curto episódio em que, ao encontrar Júnior no fliperama e jogar com ele, esse último questiona se ela não tinha uma irmã que jogava xadrez:

> Foi então que Júnior perguntou se Amora não tinha uma irmã que jogava xadrez. Gelo. Os alfinetes da nuca lhe atravessaram o corpo até chegarem no fogo que lhe descia em labaredas úmidas, extinguindo-o. Ar seco-esfumaçado e um pedaço de carvão duro e frio, sujando tudo por dentro. Borrão. Amora, sem responder, saiu do fliperama, foi até onde as bicicletas estavam e, olhando para frente, onde via um abismo, saiu a pedalar (POLESSO, 2015, p. 152).

A passagem não deixa de enunciar as confusões de uma pré-adolescente recém inserida em um mundo até então impensado e não sentido, que a deixa decepcionada e triste com uma reação que não desejava, que não esperava. As analogias, como que para ilustrar as sensações da personagem, esbarram nas primeiras impressões de Amora frente ao sentimento que experimenta assim que conhece o personagem. Aqui, nesse último trecho citado, em razão da decepção pela expectativa não alcançada, os alfinetes “atravessam” seu corpo e as labaredas, antes bruxuleantes, agora aparecem descritas pelo narrador como um “pedaço de carvão duro e frio”. O espaço ocupado por sensações de impulso e movimento adequado, para utilizarmos o termo de Spinoza (2019), é substituído por movimentos de força contrária. Amora pedala em direção a esse “abismo”, que nada mais é do que o confronto das suas próprias angustias oriundas de um coração partido.

A passagem anterior, em que a personagem é apresentada pelo narrador como uma adolescente desprovida da feminilidade instituída socialmente como a “ideal”, é o motivo pelo qual ela é levada a crer que Júnior não a “viu” como alguém com quem ele pudesse vir a se relacionar, pois o que ocorre é que esse último a “confunde” com um possível irmão da personagem, devido ao uso de roupas e à performance consideradas masculinas. Assim, observando-se no espelho, joga o boné no chão e “pensou que sem ele talvez Júnior a tivesse reconhecido” (POLESSO, 2015, p. 152), como se a sua personalidade e trejeitos estivessem

dissociados da sua condição de ser uma jovem e não fosse ela digna de ser "vista" e desejável aos olhos alheios pelo fato de se expressar da maneira que não se enquadra nos ideais femininos socialmente instituídos ao longo dos séculos.

Portanto, a imagem desenhada da personagem Amora é construída a partir de um lugar em que esta, até então, não se dá conta das relações binárias e de suas representações. Tanto é assim que, uma vez que se percebe como alguém rejeitada/não vista por Júnior tal como é, ela mesma não quer para si esse lugar e joga o boné no chão, como que para retificar o descontentamento. No entanto, o que se segue é uma postura narrativa que apresenta a passagem do desenvolvimento corporal e biológico da personagem, como se a decepção vivida por ela servisse de impulso para tornar-se outra:

> Durante oito meses, Amora não gostou de mais ninguém. A decepção com Júnior tinha lhe secado a alma. [...] Porém, naqueles oito meses, seu corpo de torre reta, passava ao de rainha. Dois pequenos montes brotaram no seu peito, como que para proteger seu coração de menina-mulher que se transmutava. Com as medalhas por cima, seria um forte. Amora de olhos de piche e lábios quase purpúreos, sumarentos. Amora de unhas feitas. Amora delicada, ora doce, ora ácida, ora áspera, sempre frágil, aquosa (POLESSO, 2015, p. 152-153).

A partir da descrição do narrador, fica claro que, dado o comportamento do personagem Júnior, a mudança de Amora dá-se pelo fato de ela querer ser vista como uma "menina-mulher", ainda que esse processo aconteça de forma que independa dos desejos da própria personagem. Portanto, Amora deixa de ser uma "torre reta" (fazendo alusão aos seios) para se tornar uma "rainha" (assumindo uma performance de feminilidade próxima da "ideal"), de modo que, além de descrever o processo de modificação corporal da personagem, faz-se um jogo de linguagem com os termos e posições do xadrez. A rainha, dentro do jogo, se consolida como uma das peças mais importantes, mas capaz apenas de se deslocar de maneira "reta" (vertical, horizontal ou diagonalmente). Curiosamente, a palavra "straight", em inglês, significa "reto/direto/direito", mas também é um termo que designa a palavra heterossexualidade. O jogo da linguagem deixa escapar a relação entre performance de feminilidade (geralmente associada ao sujeito feminino heterossexual) e a personagem Amora em estado de vivências e experimentações. O narrador deixa ler a mensagem de que a heteronormatividade pode imperar sobre o imaginário social e pode estar presente de maneira condicionada, quase que inevitável, mas pode ocorrer de sair da "linha reta" (e, ainda assim, performar feminilidade).

A questão também aqui discutida é que é empregada e reforçada uma postura feminina

esperada por ser performada desde os anos primeiros, mas principalmente na adolescência. Amora não usa mais “boné” ou quaisquer mecanismos/vestuário de denotação “masculina”. Aparentemente, ainda que não esteja descrito pelo narrador, o “tornar-se mulher” serve como um divisor de águas e implica questões fundamentais no comportamento e nas relações sociais. Nesse caso, esse jogo metafórico: “delicada, doce, ácida, áspera, frágil, aquosa”, com relação à própria fruta amora, a personagem ingressa em uma nova profundidade de si, deixando de ser a Amora que vai com os amigos para o fliperama, sendo descrita pelo narrador, juntamente com os dois amigos, Alexandre e Felipe, como “aqueles três moleques” (POLESSO, 2015, p. 151), para se tornar delicada e, ao mesmo tempo, “doce, ácida, áspera, frágil, aquosa”.

Evidentemente, a questão não está na própria performance de feminilidade, mas na força instituída socialmente que funciona como uma espécie de controle. Em outras palavras, ao que parece, a passagem para a adolescência marca um campo de necessidade de atender aos preceitos sociais. Portanto, a questão também não está na própria mudança, mas no estopim, comentado pelo narrador, que leva ao processo de mudança. Após tal desapontamento e passagem para a pré-adolescência, a partir da decepção com Júnior, Amora conhece Angélica em um dos torneios de xadrez:

> Ergueu a cabeça e viu Angélica. Bochechas vermelhas, como se ali dentro estivesse muito quente, tinha o braço esquerdo ao lado do tabuleiro e tamborilava impaciente com a ponta dos dedos, o outro braço ia enfiado entre as pernas, por baixo da mesa (POLESSO, 2015, p. 153).

Embora não haja quaisquer passagens antecedentes que apontem para o fato de Angélica já demonstrar interesse por Amora, o trecho “bochechas vermelhas, como se ali dentro estivesse muito quente” (POLESSO, 2015, p. 153) conota a possibilidade de esta última sentir-se, de alguma maneira, tocada pela presença da sua adversária. O encontro com Angélica, dado em circunstâncias competitivas, ocorre justamente depois desse período em que o corpo de Amora se modifica, assim como suas práticas de autocuidado. Essa última, até então campeã infanto-juvenil do torneio interestadual de xadrez, acaba perdendo a partida, após prestar atenção em Angélica e no fato desta última não ter lhe cumprimentado inicialmente. O caso sucede na vitória de Angélica, com a consequente descoberta por Amora de que aquela sofrera um acidente há alguns meses antes do torneio:

> O que aconteceu com seu braço? Perdi a mão num acidente, fui atropelada por uma kombi, minha mão virou uma panqueca, não teve como salvar. O almoço de Amora se mexeu dentro dela, como os bispos de Angélica

> ziguezagueavam pelo tabuleiro. Xeque-mate. Amora olhou a disposição das peças e estendeu a mão direita para a vitoriosa, depois se corrigiu rapidamente estendendo a outra (POLESSO, 2015, p. 154).

No entanto, é a partir desse momento que ambas as personagens não apenas se conhecem, mas começam a se aproximar. Amora, sentada sob a sombra de um ipê, é questionada por Angélica sobre se pode lhe fazer companhia, pedido que a protagonista aceita. O que se desencadeia desse ponto em diante, embora através de curta passagem, é o início da relação de ambas:

> Quer tocar? Quero. Amora tocou a cicatriz com a ponta dos dedos. Ainda sinto a minha mão, sabia? Como ainda sente? Não sei. Dizem que é normal sentir. É engraçado, parece que você está pegando nela. Amora pensou naquilo. Achou estranho e ao mesmo tempo bonito que estivessem de mãos dadas. Amora sentiu que a pedra de carvão avermelhava seu ventre numa mistura de *excitação e embaraço*. Angélica lhe sorriu e ajeitou uma mecha do cabelo de Amora. Ela suspirou. *Amora sabia o que era aquilo, mas não entendeu como podia ser*. Falaram tantas frases quanto podiam embaixo daquele ipê (POLESSO, 2015, p. 155, grifos nossos).

A rápida aproximação entre ambas as personagens se estabelece a partir de uma espécie de compatibilidade afetuosa. No trecho "Amora sentiu que a pedra de carvão avermelhava seu ventre numa mistura de excitação e embaraço" (POLESSO, 2015, p. 155), em comparação às demais reações que tivera, no encanto e na decepção com Júnior, nota-se que agora a personagem ganha vida novamente, como se se permitisse sentir uma mistura de sentimentos tumultuosos, contraditórios e, por isso mesmo, humanos. O "embaraço" da personagem dá-se a partir do encontro e aproximação com essa outra que é sua semelhante? Ou trata-se, antes, de uma confusão de sentimentos e sensações? Interessa-nos a passagem "Amora sabia o que era aquilo, mas não entendeu como podia ser" (POLESSO, 2015, p. 155), pois se trata de uma compreensão de saber possível o sentir a partir (e através) de outras possibilidades de relação amorosa que não a heterossexual.

Cabe lembrar aqui a discussão proposta por Rich acerca da heterossexualidade compulsória. Segundo ela, "as mulheres têm sido convencidas de que o casamento e a orientação sexual voltada aos homens são vistos como inevitáveis componentes de suas vidas" (RICH, 2010, p. 26). Se, "na arte, na literatura e no cinema e a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas das formas óbvias de compulsão" (RICH, 2010, p. 26), é de se imaginar que a heterossexualidade tenha sido e seja dada como o único "caminho" possível de relação afetiva. O "não entendeu como podia ser", de acordo

com o narrador, a partir do que a personagem pensa, remete a esse condicionamento social esperado e à certeza de se sentir desviante deste lugar (heterossexual), mas não compreender como e por que se sente atraída pela sua semelhante, muito menos como proceder diante do sentimento.

É importante que retomemos isto: embora não se afirme a idade da personagem, por competir em torneios infanto-juvenis, compreendemos que se trata de uma criança recém adentrando a pré-adolescência descobrindo mudanças significativas de ordem sentimental, amorosa, física; transformações fundamentais que "mudaria sua vida para sempre", pois se depara com o desconhecido. E, apesar disso, a autora cria um mundo capaz de sustentar as vivências e experiências iniciais em verdadeiras passagens poéticas.

Se temos jovens experimentando seus sentimentos e vivendo tais questões com certa naturalidade e leveza (apesar de desconhecerem o que viria a acontecer e como lidar com quaisquer questões sobre), temos personagens idosas (presentes nos contos "Vó, a senhora é lésbica?"; "As Tias" e "Marília acorda") que se protegem de possíveis ataques/ações de outrem por serem lésbicas/mulheres idosas que não sabem como se afirmar como tais, como é o caso de "Minha prima está na cidade", que narra a história de Bruna e sua companheira, em que a aquela é tratada como prima e amiga entre os colegas. Nesse conto, volta a presença meio que fantasmagórica da invisibilidade lésbica, do silenciamento (omissão), por receio de talvez ela (a narradora-personagem, companheira de Bruna) não ser aceita dentro do círculo social e familiar.

O conto é iniciado com o relato da narradora-personagem ao se deparar com a presença inesperada da companheira dentro da própria casa de ambas, pois havia levado as colegas do trabalho para jantar: "Eu só queria fazer uma janta lá em casa. Apartamento novo, trabalho novo, essas coisas que a gente faz para se entrosar" (POLESSO, 2015, p. 74). A relação de ambas não é de conhecimento de ninguém, exceto das amizades de Bruna, pois a narradora afirma "tem gente que não precisa saber, não faz diferença" (POLESSO, 2015, p. 75). No entanto, ainda que afirme isso, no final da narrativa, ao dizer para as colegas que a sua companheira estava ali porque ela "veio fazer uma prova. Veio fazer o Enem" (POLESSO, 2015, p. 78), o que remete a uma questão importante posta anteriormente: a problemática acerca do mostrar-se, de tornar público, não por uma necessidade de "exibicionismo", como aponta Santiago (2004) noutro momento, mas para se certificar de que aquilo que é "privado" seja integralmente respeitado pelos meios legais.

"Depois que elas [as colegas] foram embora, eu fui falar com a Bruna e ela só me disse que em algum momento aquilo teria que mudar" (POLESSO, 2015, p. 79). A

compreensão de Bruna diante da companheira, que afirma ter problemas com relação ao fato de se assumir lésbica, é resultado de uma cumplicidade construída por ambas. Durante toda a narrativa, tomamos conhecimento não do ocorrido "absurdo", como aponta a narradora-personagem, mas da relação entre ambas, da forma como aprendem a respeitar as diferenças e limitações de cada uma. Ao passo que há a necessidade de uma se proteger e tornar tudo "muito discreto", como afirma a companheira de Bruna, há também esse lugar de invisibilidade (ou omissão) acerca da existência da relação lésbica.

A questão é investigarmos esses processos em diferentes momentos da experiência de vida e da vivência lésbica. Aparentemente, os narradores que observam as trajetórias de personagens juvenis ou infantis, nos contos de Polesso, deixam que o leitor perceba a inocência característica de tal período, ao passo que também demonstram as vivências um tanto difíceis (mas que não deixam de ter beleza), das experiências oriundas da vida adulta e da velhice. Se aquela aparenta ser leve e sutil, desprovida de preocupações em demasia, essa última leva um ritmo distinto, característico de uma vida adulta repleta de responsabilidades e preocupações, mas também danças, viagens e beijos escondidos, como vimos anteriormente.

Cabe aqui retomar, ainda que brevemente, outro conto presente no livro em questão: "Flor, flores, ferro retorcido". A narradora-personagem conta a sua própria história, a partir de uma perspectiva já adulta. Trata-se, pois, de uma criança de oito anos que escuta, em uma roda de conversa de familiares e amigos, a palavra "machorra". Intrigada com o uso da palavra e com o desconhecimento do seu significado, questiona à mãe o que vem a ser "machorra", ao passo que: "minha mãe tentou remediar. Cachorra, minha filha, cachorra" (POLESSO, 2015, p. 58). No entanto, a curiosidade da personagem alimenta o seu desejo de saber do que realmente se trata, assim:

> O que eles não estavam esperando era que eu ficasse de orelhas em pé, ligada em tudo o que falavam, e, quando voltaram ao assunto, eu preferi ficar quieta ouvindo, fingi interesse em uma boneca, mas minha atenção estava completamente direcionada a eles. Então eu entendi que falavam da vizinha da oficina. *Ela era uma machorra* (POLESSO, 2015, p. 58, grifo nosso).

A vizinha, Florlinda, trabalha em uma oficina mecânica, num período datado de "1988, mas, pensando agora, parecia muito mais antigo" (POLESSO, 2015, p. 56). Um lugar e uma ocupação que por si sós já enquadram a personagem como fora dos padrões exigidos e estabelecidos como sendo femininos. Não se sabe muito a respeito da personagem Florlinda, para além das descrições da narradora-personagem já adulta rememorando o seu passado, ao

afirmar que:

> Os cabelos crespos lhe escorriam como rios rebeldes pelos ombros. Talvez fosse o fato de estar sempre de chapéu e alpargatas que lembrasse um pouco o Renato Borghetti, o cara da gaita. Toda vez que penso naquele tempo e lugar e tento me lembrar do rosto das pessoas e talvez da voz, o que me vem de mais marcante é a imagem dela (POLESSO, 2015, p. 56).

Trata-se de uma personagem que é categoricamente marcada como "machorra" e segundo Polesso (2020, p. 144):

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

Sugere-se, pois, que as palavras são usadas tanto para ascender como para reduzir algo ou alguém com intuitos muito bem estruturados. Não é à toa, por exemplo, que a palavra *queer*, antes utilizada para rechaçar, seja hoje fonte de ressignificação e resistência. O que nos interessa aqui é o que o desconhecido é capaz de gerar: a criança acredita que "machorra" significa algo ruim, como se segue na narrativa, quando ela (a narradora-personagem ainda criança) cai do muro e Florlinda, vendo o que acontece, corre para socorrê-la, mas a mãe da criança chega primeiro e escuta o questionamento da filha, diante daquela, por que Florlinda é machorra, ao passo que a sua mãe:

> [...] enrubesceu e, enquanto me arrastava para dentro de casa, perguntou onde é que eu estava ouvindo uma coisa daquelas. Eu respondi que tinha sido no almoço do dia anterior. As alpargatas estalaram na terra dura em direção ao galpão da mecânica. Minha mãe se escorou na pia com as duas mãos no rosto e suspirou de um jeito muito preocupado. [...]. Minha filha, você não pode dizer essas coisas para as pessoas. Eu perguntei de que coisas e de que pessoas ela estava falando, porque honestamente não me lembrava, e *a resposta veio na forma de um tabefe no ombro*. Não doeu, mas eu fiquei muito magoada e fui para o meu quarto chorar. Entre um soluço e outro, eu ficava tentando entender o que era uma machorra e por que aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão de que deveria perguntar mais uma vez.
> *É uma doença, minha filha. A vizinha é doente* (POLESSO, 2015, p. 58-59, grifos nossos).

A criança é movida rumo ao desconhecido, assim como o personagem Joaquim, no conto "Vó, a senhora é lésbica?", quando pergunta o que é lésbica. Diferentemente de Joaquim, em "Flor, flores, ferro retorcido", a narradora-personagem, sem nome revelado na

história, questiona inúmeras vezes o que vem a ser tal palavra, mas sem encontrar respostas, continua numa busca de revelar e encontrar, para si mesma, o significado. Entre um "tabefe" – e aqui a violência é utilizada não apenas para silenciar, mas também para informar a insatisfação, aborrecimento e impaciência da mãe da personagem frente aos questionamentos da filha – e significados distorcidos, como ter dito que se trata de "cachorra", a mãe lhe responde novamente ao dizer que machorra é uma doença. No período retratado na narrativa, 1988, a homossexualidade ainda era considerada uma patologia, de acordo com a OMS. Mas em se tratando de uma criança curiosa e aberta ao conhecimento e ao desejo de desvendar o desconhecido, a personagem continua e questiona a mãe: "doença de que, mãe?" (POLESSO, 2015, p. 59), enquanto que esta última responde "de ferro retorcido que tem lá naquele galpão" (POLESSO, 2015, p. 59). A mentira repercute como verdade e assim permanece no imaginário da personagem até o momento em que, numa conversa com a amiga Celoí, então com "onze ou doze" anos, portanto, mais velha, porém ainda criança, essa última busca explicar, numa linguagem evidentemente infantil o motivo pelo qual Flor, Florlinda, é chamada de machorra. A explicação dá-se a partir da utilização de *barbies* ou "eram imitações, mas davam para o gasto e serviam muito bem para o que ela me explicou" (POLESSO, 2015, p. 61). Celoí explica, dentro das suas limitações, que a união de duas bonecas é o significado de "machorra" e conclui, "mas é feio falar isso, meu pai disse" (POLESSO, 2015, p. 62).

A conversa não para por aí e continua num questionamento da personagem, que não compreendera a explicação da amiga e, numa última tentativa de elucidar o não entendido, Celoí pergunta se ela gostava mais dessa última do que de Claudinho: "O Claudinho era um guri da rua que a Celoí achava lindo. De ti, é claro, eu respondi. Então tu é machorra, ela falou sem paciência" (POLESSO, 2015, p. 62), e num desfecho bastante poético, a personagem, entristecida com a descoberta sobre si, apontada pela amiga Celoí, afinal, fora ensinada que machorra significava uma doença, encontra Florlinda e essa última questiona o motivo de sua tristeza, enquanto ela responde: "Porque a Celoí acha que eu estou doente também, que eu tenho o mesmo que a senhora. [...]. Ela se agachou e colocou a mão na minha testa, como se para conferir alguma febre. Bobagem, tu tá ótima. Não há nada de errado contigo" (POLESSO, 2015, p. 63).

Interessa-nos o processo e as articulações empregados pela mãe da personagem para encobrir o próprio preconceito e sua aversão à homossexualidade feminina. Como aponta Polesso (2020, p. 145):

> Talvez ninguém saiba ainda como responder à simples questão da menina: o que é uma machorra? É essa a intenção. Os adultos retratados não têm uma resposta que possam dar. Não sabem fazê-lo sem que sua ruindade e sua precariedade humana fiquem evidentes, mesmo até sua perversidade. Por isso não podem responder de imediato e preferem o silêncio, o esconderijo de suas faces, o silenciamento de suas vozes e a violência. Por isso querem impedir a diligência da pequena narradora.

Ainda que essa ruindade relatada por Polesso esteja sendo direcionada à criança a partir dos adultos, a narradora, comparada a Florlinda, não a julga ou menospreza como os outros o fazem. E o conto conclui com: "Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais bonita que eu já tinha visto" (POLESSO, 2015, p. 63). A tentativa de rememoração não deixa de ser um exercício individual, de busca de si, sobretudo, de como o meio externo conflui em alguns paradigmas imbuídos de preconceitos que se estabelecem socialmente.

A figura de Florlinda é marcada como um estigma, é ela chamada de "machorra" pelos adultos, enquanto que a criança desconhece o significado da palavra e desconhece o motivo da preocupação da mãe ao ser questionada diante daquela a respeito do significado. Portanto, essa figura promove uma quebra de padrões, uma vez que rompe com a lógica do ideal de feminilidade, como também fura o discurso dominante heterossexual/heteronormativo.

Além disso, interessa-nos também a presença da personagem Florlinda como alguém não presente na vida da narradora, mas alguém que existiu em determinado momento de sua vida, na sua infância. Destacamos isto pelo fato de serem recorrentes as impressões e relatos de personagens sem referências, sem a presença de mulheres lésbicas em suas vidas. O que nos leva, portanto, a pensar a respeito da invisibilidade e de práticas violentas desse silenciamento. Na voz da personagem, mãe da narradora, "machorra" é uma doença, designação esta que a custo sai de dentro de si, como se, de alguma maneira, procurasse evitar o desconforto de falar sobre tal assunto, e o desconforto de ter que procurar alguma explicação para algo que claramente partia de um preconceito dela mesma.

A narradora constrói para si a imagem de uma "machorra" a partir do que a sua mãe lhe fala, no entanto, posteriormente, essa imagem é (des)construída a partir do que a própria personagem Florlinda faz e é. Embora entristecida com a afirmação de Celoí, encontrar-se com aquela, no desfecho do conto, faz com que compreenda o que tanto buscou compreender durante toda a narrativa.

Enquanto a narradora de "Flor, flores, ferro retorcido" busca resolver tal questão,

Amora, no conto homônimo, adolescente, sabe a respeito das relações de representação heterossexual, sabe inclusive a respeito da existência da homossexualidade, pelo trecho citado anteriormente: “Amora sabia o que era aquilo, mas não entendeu como podia ser” (POLESSO, 2015, p. 155), afinal, até então havia se apaixonado apenas por Júnior e se assim aconteceu, não compreendia como poderia se apaixonar por sua semelhante. E, mesmo sem saber, embarca nessa jornada e, diferentemente do Argo (NELSON, 2017) experiente, que busca renovar as partes do navio que se desgastaram com o tempo, constrói para si esse lugar de possibilidades e das primeiras experiências do amor. Aqui, a construção da palavra amor, sobretudo, a sua vivência e ações são evocadas justamente desse lugar inicial, de construir, apesar de não saber como.

Apesar da rapidez em que se dá a construção da relação de ambas, Amora e Angélica logo se aproximam e logo despertam sentimentos uma pela outra, como no trecho “achou estranho e ao mesmo tempo bonito que estivessem de mãos dadas” (POLESSO, 2015, p. 155). Angélica perde a mão em um recente acidente, mas a sente como se ainda a tivesse e por essa razão, afirma que parece que Amora “está pegando nela” (POLESSO, 2015, p. 155). Toda essa construção imagética de que estavam de mãos dadas leva justamente para o início de uma relação entre ambas. O narrador continua:

> [...] queria mais de Angélica. Tinha um pouco do seu perfume impregnado no nariz e sentia arrepiar-se por dentro. Enquanto contava, deu-se conta de que, naquele curto tempo, *já amava Angélica* e ficou incrivelmente agitada por lembrar que tinham combinado de ir à sorveteria no outro fim de semana. Amora contou os dias, apressou os minutos para que corressem em direção às horas (POLESSO, 2015, p. 155-156, grifo nosso).

É característico da juventude o imediatismo, a rapidez, por sua vez, a constatação de que já amava Angélica nada mais é do que a confusão sentimental típica desse período, mas também se estende a idades mais avançadas, afinal, trata-se de situações que levam a estabilidade emocional a picos gigantescos de felicidade, de amor, de esperança. A excitação é tanta que os assuntos se tornam irrelevantes, a ponto de: “nada de movimentos e xeques-mates. Seu assunto era Angélica” (POLESSO, 2015, p. 155). E no desfecho da narrativa os encontros que crescem e fazem com que se conheçam ainda mais, culminando num “Amora, eu te amo”, direto e aberto ao sentir, à aprendizagem, às experiências:

> As duas dividiam vitórias, tabuleiros e fones de ouvido, Amora segurava a mão imaginária de Angélica, enquanto na hora do recreio deitavam sob uma jabuticabeira. Ambas sentiam todas aquelas coisas que não teriam nomes,

> todos aqueles movimentos dentro. Até que Angélica disse: Amora, eu te amo. Amora continuou olhando para frente, onde umas crianças brincavam no parquinho do pátio. Deitou a cabeça no ombro de Angélica, que lhe deu um beijo na têmpora, um beijo comprido, cheio de pensamentos quentes. Mas foi a coisa mais brega, dita depois, que fez Amora entender: Você é quase toda amor (POLESSO, 2015, p. 156).

São duas pré-adolescentes buscando caminhos possíveis de vivenciar um amor para além dos rótulos impostos socialmente, numa relação que extrapola o lugar de amizade e endereça-se para o desconhecido e para a sua vivência. O beijo na têmpora, prolongado, como se para dizer o que as palavras não chegam ou são impossíveis de serem ditas, pois são "coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro" (POLESSO, 2015, p. 156), revela ter se tornado possível, através de um gesto, a tênue ligação entre ambas. A brincadeira "você é quase toda amor", em referência ao nome da personagem, fazendo alusão ao "feminino de amor": Amora; a mão imaginária de Angélica que faz alusão à ideia de privar-se, de se proteger de quaisquer eventuais formas de violência, visto que, se estivessem de mãos dadas, isso poderia lhes causar algum problema. Mas uma mão que, embora imaginária, é segurada pela outra, num gesto de carinho, de amor.

"Amora" apresenta uma personagem talvez bissexual, adentrando um mundo desconhecido, mas segura de viver o que ainda não compreende. Não sabemos o que chega depois, mas gostamos de imaginar um cenário mais digno e possível de ser traçado de maneira visível.

4.1.2. "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado"

"Nunca tinha transado com uma mulher e tinha decidido que seria comigo" (POLESSO, 2015, p. 158), inicia a narradora-personagem do conto "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado". Assim como em "Flor, flores, ferro retorcido", e outros contos presentes em *Amora*, não sabemos o nome da narradora da história. Nesse conto, no entanto, diferentemente de "Flor, flores, ferro retorcido", a personagem que conta a narrativa é uma jovem que está cursando faculdade.

É nesse ambiente acadêmico que a narradora-personagem conhece Martinha, com quem vem a se relacionar. A história, que não é narrada de maneira cronológica e sim, psicológica, mostra-nos a relação entre Martinha e a narradora-personagem e como ambas iniciam essa aproximação, visto que mal se conheciam antes. A passagem em que ambas são aproximadas é apresentada da seguinte maneira: "Antes da aula, naquele mesmo dia, eu passei

muito mal. Tive uma arritmia estranha e precisei ser atendida no hospital da universidade. A Martinha não teve escolha, a professora apenas mandou-a me acompanhar" (POLESSO, 2015, p. 160); por sofrer uma arritmia, a narradora é levada à enfermaria sob ajuda de Martinha e, após o ocorrido, ambas vão juntas para uma festa da faculdade, embora o que tenha acontecido àquela tenha sido grave, a ponto de a enfermeira tê-la encaminhado para "as urgências e pedir um eletrocardiograma" (POLESSO, 2015, p. 160). Sobre a festa, a narradora-personagem afirma:

> Fiquei a festa toda no mesmo canto, com a Martinha. Até ali havíamos trocado algumas palavras, sob estranhas circunstâncias, mas nada substancial. Depois de alguns copos de cerveja, as coisas começaram a fluir de um modo muito natural, tão natural que me pareceu bem ficar ali o tempo todo, apenas com ela (POLESSO, 2015, p. 159).

Se foram os copos de cerveja que as impulsionaram a agirem com mais naturalidade ou não, o caso é que a aproximação entre ambas aumentou, a ponto de a narradora revelar para o leitor que "Martinha foi o que me encheu os olhos e os ouvidos" (POLESSO, 2015, p. 159), configurando-se no lugar substancial para onde sua atenção se dirige e se fixa. E quando Martinha "já trocava as letras e não parava muito bem em pé" (POLESSO, 2015, p. 159), a narradora sugeriu que fossem embora. No entanto, já dentro do táxi, aquela corre em direção a essa última: "Ela deu uma risada estranha e sugeriu que fôssemos a outra festa. De um amigo. Ela prometeu que passaria lá, esqueceu, e agora ele ligava sem parar. Insistiu que eu fosse com ela" (POLESSO, 2015, p. 160).

O próprio desenrolar da narrativa, construído a partir de retalhos de memória, de maneira não cronológica, aponta para a não linearidade da trama, o passado, o presente e o futuro misturam-se numa teia de lembranças. Martinha passa a saber a respeito da sexualidade da narradora antes de irem para a festa, quando essa última lhe conta a respeito da sua trajetória:

> [...] contei sobre o meu nascimento. Contei que fui sozinha de ambulância para Porto Alegre e que meus pais vieram depois. Contei que passei vinte dias num CTI com cateter até na cabeça e que achava que era por isso que minha mãe não havia me amamentado e por isso agora não tomava leite e brinquei dizendo que talvez por isso fosse gay. Quando eu disse que era gay a Martinha ergueu as sobrancelhas como quem não esperava uma informação daquelas diluída no meio de problemas cardíacos e histórias de nascer (POLESSO, 2015, p. 162).

Apesar de ficar surpresa com o que lhe fora contado acerca da sexualidade da

narradora, é exatamente isto o que pode ter despertado em Martinha o desejo de aproximar-se da outra, visto que a convida para ir para outra festa, durante a qual ficam mais intimamente juntas. O que se desenrola a seguir situa-se num limiar entre o desconhecido e o que se conhece ou se está conhecendo:

> Tínhamos passado o dia juntas, mas há sempre aquele constrangimento próprio de uma coisa que ainda não é bem possibilidade nem de amizade, nem de nada, a não ser a salvação do desconhecimento. De longe, tentávamos adivinhar nossos humores. Eu quase alheia, ela talvez mais (POLESSO, 2015, p. 162-163).

Esse lugar inespecífico, quase um não-lugar, em que as personagens se encontram, faz com que se agarrem a qualquer possibilidade do vir a ser, não tendo nada como garantia, apenas a certeza e a "salvação do desconhecimento" e do deixar-se desconhecer, caso não houvesse a efetivação de um lugar, ainda que passageiro, para ambas. O caso é que uma das personagens, a Martinha, toma a iniciativa de viverem algo significativo para ambas:

> A terceira taça já ia pela metade quando ela passou e, sem dizer nada, me levou pela mão até um dos quartos. Fechou a porta rapidamente com o peso do meu corpo e, com os braços estendidos, circunscreveu-me:
> – Quero te beijar.
> Me disse enquanto olhava incisiva dentro do meu silêncio e desviava o rosto para o lado da janela.
> – Quero, mas não vou, se tu não quiser.
> – Não consigo te olhar.
> – Não precisa.
> Colocou a mão sobre os meus olhos e encostou a boca quente na volta do meu pescoço.
> – Tu tem o cheiro que eu imaginava (POLESSO, 2015, p. 163).

Martinha nunca havia se relacionado sexualmente com uma mulher, como aponta a narradora no início do conto, e é ela quem conduz o ritmo do envolvimento entre ambas. Apesar de terem se aproximado nesse mesmo dia, as personagens já esboçam algum envolvimento homoerótico. E, embora a narradora não conseguisse olhá-la nos olhos, seja por pudor ou algum tipo de receio, ambas fazem com que essa atração se efetive e concretize, enfim. E a partir de afirmações em passagens como "tu tem o cheiro que eu imaginava" (POLESSO, 2015, p. 163), dita por Martinha, compreende-se que ela já tinha interesse nessa outra e, portanto, desejava-lhe.

O trecho a seguir, dito pela narradora acerca do que está sentindo naquele momento, cristaliza suas reações diante dos procedimentos médicos com a sua saúde: "Não consegui responder. Só pensei na sujidade do hospital, no cheiro de sangue coagulado com álcool.

Pensei no chão ensebado da emergência e das cadeiras esverdeadas pelas quais muita gente já havia passado" (POLESSO, 2015, p. 163). O que aparenta acontecer é uma reação confusa para a personagem que conta a história, não conseguindo se manter no instante e fazendo crescer sua aversão sobre um lugar que lhe causava repulsa. O curioso é que esses pensamentos aconteçam justamente no momento em que estão se relacionando sexualmente. Vejamos como segue o conto:

> Ela subiu à minha nuca com a língua. Eu imóvel. Afastou-se um pouco e comprovou minha expressão de medo. Sem descobrir meus olhos, foi se aproximando, até que nossos lábios quase se tocassem, até onde a latência permitia. Engoli seco e sua respiração foi pesando sobre o peito, por entre os dedos, vi que passou a língua nos lábios apreensivos e quando senti um ar mais cálido incidir sobre meus dentes e língua, recuei, batendo com a cabeça na madeira da porta. Não esbocei qualquer sinal, nem de constrangimento, nem de dor. Tinha ainda aquela mão meio fria, meio farpa sobre os meus olhos que relutavam em se abrir. Ela ria em silêncio e fez menção de deixar a mão escorregar do meu rosto.
> – Não.
> Deteve-se. Deixou a mão onde estava e entendeu que ali havia certa conivência. Continuou exatamente como antes, imóvel, respiração rendida por volição. Senti a mão fria por baixo da blusa, minha boca se abriu levemente, contrai o ventre e um gemido escapou, fio de voz frouxa. De perto, tentávamos adivinhar nossos humores. *Ela maliciosa, eu entregue*. (POLESSO, 2015, p. 163-164, grifo nosso).

Apesar de que, na perspectiva da narradora, ela estivesse "entregue" à situação, enquanto a outra é caracterizada, no momento, como maliciosa, o que vemos, na verdade, é certo comedimento, como a própria personagem afirma em outro momento, na festa, que não fora uma das pessoas que passaram vergonha, pois "sempre fui muito comedida" (POLESSO, 2015, p. 159).

Em comparação com os demais contos analisados anteriormente, observamos que neste há uma maior abertura à própria discussão a respeito do homoerotismo feminino e da prática sexual, enquanto nos demais, as personagens lésbicas idosas permanecem em um plano de pequenas demonstrações de amor, carinho. Já na juventude – talvez por ser um período supostamente mais relacionado à "liberdade" e à vitalidade –, esse tema aparece na narrativa como encontrando brechas para as personagens sentirem seus corpos, de modo que as personagens se utilizam de lugares como carros, banheiros, biblioteca, etc., para que possam enfim experimentar sua (homo)sexualidade.

É o caso também do conto "Primeiras vezes", que abre o livro, ao retratar a história de uma adolescente experienciando e vivendo sua sexualidade aos dezessete anos. Assim como o conto "Amora", discutido anteriormente, percebemos a problematização da

heterossexualidade compulsória, uma vez que a personagem principal envolve-se sexualmente com "Luís Augusto Marcelo Dias Prado, como se apresentou" (POLESSO, 2015, p. 16), em sua primeira experiência sexual. É claro que a questão aqui não é problematizar o fato de a personagem relacionar-se com um rapaz, fazendo alusão às adolescentes e às primeiras experiências desse período. Chamamos a atenção para a iniciação dar-se sempre como naturalizada no âmbito da (suposta) heterossexualidade. No conto em questão, observamos que a personagem principal (também sem nome, como as demais citadas anteriormente), perde o interesse em Luís Augusto Marcelo Dias Prado pelo fato de ter se decepcionado com a primeira relação sexual com ele:

> Ele não tinha carro. No rádio não tocava 4 Non Blondes. A calcinha dela era bordô. Não comeram batata frita. Ela nem teve tempo de tirar o sutiã. Tudo já tinha acabado. Concluiu que todo o antes tinha sido melhor do que o durante. Depois foi até o banheiro e notou que tinha a mesma cara de virgem. Uns cabelos pretos escorridos para trás das orelhas, nada de maquiagem, ombros pontudos de tão magros, um pouco de sangue nas coxas (POLESSO, 2015, p. 17).

Tudo que havia sonhado/desejado acerca de como iria ocorrer, cheia de expectativas, (naturais de qualquer momento primeiro, antes de se lançar ao desconhecido), não saíra como ela havia esperado. O que é confuso, desajeitado, rápido, é um retrato de como são descritas, geralmente, as primeiras relações sexuais/mais íntimas nesses contos. E aqui também destacamos que não se trata de eleger o fracasso de uma situação (primeira relação sexual heterossexual) como estopim para a experiência de outra (primeira relação sexual homossexual), como veremos a seguir, uma vez que, antes mesmo de se relacionar com Luís Augusto, a personagem demonstra, de acordo com o narrador, interesse pela sua amiga Letícia:

> Oito sextas-feiras antes daquela em que conhecera Luís Augusto Marcelo Dias Prado, estivera com Letícia, sua colega fumante, e, meio bêbadas no sofá da casa dela, comentaram sobre Mandala, a bichinha do terceiro ano; e depois sobre o lugar em que ela fazia shows; e depois sobre a possibilidade de um dia ir até lá; e depois sobre a explosão das lésbicas da novela no shopping[17]; e depois sobre como o mundo era bizarro; e depois sobre como não podiam controlar esses sentimentos; e depois sobre como ela tinha vontade de beijar a boca vermelha de Letícia; e depois sobre como Letícia gostaria que aquilo acontecesse desde que Vitor estivesse junto [...]. (POLESSO, 2015, p. 16).

[17] Referência à novela *Torre de Babel*, exibida na emissora de televisão Rede Globo, em 1998. Na trama, ambas as personagens lésbicas morrem em uma explosão que ocorre em um *shopping*, sendo essa a alternativa para retirarem da novela personagens que não estavam sendo "aprovadas" pelo público.

Ao introduzir as passagens ditas pelas personagens de maneira indireta, o narrador sugere que a rápida referência serve como um recurso irônico, pois, embora utilize um termo depreciativo: “bichinha” (utilizado para inferiorizar o sujeito gay), a personagem principal e Letícia gostariam de ir até o lugar em que Mandala trabalha fazendo shows, além de, posteriormente, envolverem-se sexualmente. O narrador segue através do diálogo entre as personagens, de modo que tomamos conhecimento acerca de como ambas desejavam beijar-se, embora Letícia o quisesse mediante a presença do seu namorado, Vitor. O narrador continua:

> Aquilo tinha se enraizado intensamente nas suas sensações diárias. A boca vermelha de Letícia. Os pensamentos há anos presos num lugar escuro da cabeça, agora soltos em palavras. Palavras que foram para na cabeça de Letícia. Nunca tinha confessado aquelas coisas a ninguém [...] (POLESSO, 2015, p. 16-17).

Dado que a heterossexualidade é o que é esperado, fugir dela parece assombroso, pelas questões sociais, culturais, religiosas, institucionalmente inseridas como corretas. Desse modo, os pensamentos e sentimentos que a personagem principal tem/sente sobre sua amiga poderiam, se ditos a alguém, serem usados contra ela. Assim, “pensamentos há anos presos num lugar escuro da cabeça” (POLESSO, 2015, p. 16-17) é um eufemismo para a maneira como discursos homofóbicos atuam sobre o sujeito, de maneira violenta e desde muito cedo.

A autora chama atenção para uma repressão que a personagem sofre, pois há medo e por isso há silêncio. Ainda que externalize o seu desejo, devemos levar tal passagem em consideração pois, assim como nos contos analisados anteriormente, em que o silêncio impera sobre as personagens idosas, observamos que, embora ele também exista aqui e aponte para uma séria realidade factual na sociedade, em que muitas crianças e adolescentes crescem sendo reprimidos pela maneira como pensam e performam suas sexualidades, vemos que a personagem principal, embebida de álcool, fala sobre o seu desejo, pois até o momento “não havia confessado aquelas coisas a ninguém” (POLESSO, 2015, p. 17). A utilização da palavra “confessar” já aponta para a ideia cristã de absolvição a partir do ato de se “confessar”, de contar os “pecados”, o que também a coloca no âmbito do sentimento de culpa.

Passados os dias e consciente da sua ação frente ao seu desejo, a personagem telefona para sua amiga Letícia e reitera-o, enquanto esta última silencia. No entanto, no decorrer da história narrada, essa última, Letícia, é quem puxa a amiga para um carro, onde acontece a primeira relação sexual de ambas:

> [...] Letícia a puxou pela mão para fumarem um cigarro. Ela arrastava os pés no cascalho, enquanto Letícia procurava, nos bolsos da jaqueta, a carteira de cigarro mentolado. Letícia sacudiu alguma coisa na frente de seus olhos. Era uma chave. No chaveiro estava escrito voyage verde musgo. Encontraram. Letícia abriu a porta e foi para o banco de trás. Ela seguiu, procurando não ser enganada por uma expectativa que seria apenas sua. Não tinham carro nem idade para dirigir. O voyage não tinha rádio, portanto não tocava 4 Non Blondes. A calcinha de Letícia era roxa e tinha uma renda, a dela era cinza e o algodão estava esgarçado para além dos limites do bom senso. Nenhuma das duas teve tempo de tirar o sutiã. Foi tudo desajeitado, como são geralmente as primeiras vezes. Cheias de dentes que batem e movimentos de desencaixe (POLESSO, 2015, p. 19).

A questão é que o conto termina com ambas saindo do carro, Letícia terminando o namoro no final daquele ano, sem nenhum indício acerca da relação entre ambas. A passagem acima corrobora um imaginário muitas vezes destituído de lugar, possibilitando a quem lê não apenas um lugar de representatividade, mas, para além disso, analisando as próprias personagens, trata-se de experienciar a própria vida e seus (des)limites, à revelia de uma sociedade que introduz nesse mesmo imaginário um cenário de culpa, medo, violência.

Assim também ocorre em "O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado", quando Martinha afirma o seu desejo de se relacionar com a narradora-personagem, como aponta esta última: "Ela me disse que estava cansada de esperar e me perguntou por que é que eu nunca tinha dado em cima dela [...]" (POLESSO, 2015, p. 158). Embora não tivessem realizado o ato sexual durante a festa, ele acaba acontecendo dentro do ambiente acadêmico, num banheiro:

> Entramos caladas no corredor e seguimos até o banheiro. Molhei meu rosto e deixei a água escorrer sem olhar para ela. Entrei num dos cubículos e ela ficou escorada na pia um tempo antes de entrar. O lugar era apertado e ficamos inevitavelmente frente a frente. Pus a mão em sua nuca e puxei-a para mais perto de mim. Nos beijamos. Foi só naquela hora que eu vi o quanto a Martinha era pequena. Sentei no vaso e ela sobre as minhas pernas. Continuamos nos beijando. Suas pernas se afrouxaram por cima das minhas. Comecei a desabotoar a camisa dela e ela puxou a saia pra cima. Ela levantou a minha camiseta e desprendeu os ganchos do meu sutiã. Antes que eu pudesse responder qualquer coisa, ela colocou a boca molhada aberta sobre o meu peito. Joguei a cabeça para trás. Como o teto daquele banheiro era alto (POLESSO, 2015, p. 165).

O curioso é sua atenção voltada para elementos banais como "como o teto daquele banheiro era alto" (POLESSO, 2015, p. 165), ao mesmo tempo em que esse trecho também pode ser interpretado como um eufemismo para expressar o prazer que ela está sentindo no momento, visto que o movimento com a cabeça para trás/cima pode ter sido motivado pela

sensação de prazer que sente quando Martinha coloca a boca molhada em seu seio. Enquanto isso, segue a narrativa:

> Apertei a mão sobre a calcinha dela. Ela tirou minha mão meio de susto e abriu o fecho com a outra, forçou a mão para dentro das calças e meio sem jeito pôs dois dedos em mim. Fechei os olhos e os barulhos do ambiente ficaram confusos.
> – Não sei bem o que fazer.
> – Tá indo bem.
> Ela continuou. Me mordeu o pescoço e o peito, enquanto os dedos iam e vinham ainda desajeitados. Não foi ela, foi toda a situação. Senti os dedos se apertarem dentro de mim (POLESSO, 2015, p. 165-166).

Compreendemos que o ocorre é justamente uma sucessão de situações confusas, estranhas para a personagem. O fato de ter se sentido mal e, também, de ter sofrido algo sério – embora não tenha sido tratado de maneira extensa na narrativa – talvez justifique a maneira desconectada e confusa como a narradora-personagem vive e experimenta a relação com Martinha. A própria aproximação inesperada entre ambas em ambientes meio caóticos e cercados de gente, mas estando elas alheias, permanecendo de maneira reservada, como na passagem "fiquei a festa toda no mesmo canto, com a Martinha" (POLESSO, 2015, p. 159) sugere essa confusão mental expressa pela personagem justamente durante o ato sexual.

O desconforto relatado pela personagem é nítido na passagem "Não foi ela, foi toda a situação. Senti os dedos se apertarem dentro de mim" (POLESSO, 2015, p. 166), mas, mesmo assim, continua e, ao continuar, voltam-lhe à mente as sensações e situações que enfrentara no hospital que vivera em outro momento. Parece que o lugar de confusão e caos emerge em situações em que vivencia a intimidade, em locais não convencionais como um banheiro de faculdade, por exemplo, de modo que não há apenas o desconforto acerca do local, mas há o desconforto talvez da própria condição experimentada. É claro que há prazer, mas trata-se de um prazer imbuído de desajustamentos, como quando afirma, após um trecho acerca da sua saúde precária: "Eu fui ficando branca, amolecida. Ela abriu a boca de susto e sem constrangimento riu. – Acho que consegui. Eu tirei aquele sorriso dela com a minha boca, respirando um pouco de vida que estava ali na minha cara" (POLESSO, 2015, p. 166). Embora toda essa confusão mental evidencie sintomas de saúde prejudicada, também pode denotar um orgasmo, uma vez que o conto conclui com ambas terminando o ato sexual:

> Ela levantou rápido, mas não por medo. Foi para virar e sentar novamente de frente para mim, suada. Descansou os braços nos meus ombros.
> – Tu tem uns peitos bonitos.
> Não respondi.

> – Pena que aí dentro seja tudo meio bagunçado.
> Lambeu os dois dedos e me olhou no fundo dos olhos ainda com eles na boca. *Passamos o resto do dia juntas* (POLESSO, 2015, p. 167, grifo nosso).

Ainda que haja uma resposta de aproximação entre as personagens, o que emerge e paira no conto é essa "bagunça" da narradora-personagem. É claro que o comentário de Martinha está muito mais associado ao fato de aquela ter recorrentes problemas de saúde, mas, para além disso, para além de todo envolvimento entre ambas, há um desconforto cardíaco, um desconforto que a retorna a situações em que ela não tem controle sobre o próprio corpo e o vê num limiar entre a vida (com todo seu histórico de saúde debilitada) e a "morte" (que, nesse contexto entre ambas, pode ser associada à liberação da sensação do orgasmo):

> Nessa hora eu pensei no meu coração. Queimando. Pensei nas falhas todas que seu mecanismo dispunha. Pensei no cateter enfiado na minha cabeça, no cheiro de mijo do banheiro, na voz da médica durante o diagnóstico, no teto mofado. Pensei na válvula posta na minha aorta, na altura da virilha, para que, na hora da cirurgia, o sangue não esvaísse, jorrando todo para fora do corpo. Pulsátil, vermelho, quente. Eu ficando fria, morrendo um pouco. O sangue indo embora. Tentei fazer com que aquelas imagens se desfigurassem, saíssem da minha cabeça, mas não pude (POLESSO, 2015, p. 166).

Esse jogo entre vida e "morte", entre o prazer e o desconforto, cria uma abertura para a discussão pela própria autora sobre personagens capazes de viverem suas sexualidades e experimentarem, seja dentro de um banheiro público ou dentro de um carro de algum conhecido, situações antes não vividas. A juventude revela-se, aqui, uma fase de descoberta e aprendizagem.

O fato de que passaram o dia juntas, no desfecho do conto, porta um matiz positivo à história narrada, visto que, se retornamos às discussões das personagens analisadas no primeiro capítulo (acerca de Laura e Ambrosina; Elsa e Elisa), aquelas não permanecem juntas.[18] Um desfecho que afirma a possibilidade de um caminho traçado para uma possível construção afetiva de ordem amorosa entre ambas é de fundamental importância para que percebamos não só as rupturas da narrativa de Polesso, aqui, frente aos discursos homofóbicos, por exemplo, mas, sobretudo, pela possibilidade de uma representação da lesbianidade que apresenta a vivência de personagens femininas que se sentem atraídas

[18] Assim também acontece em desfechos narrativos e cinematográficos, por exemplo, em que as personagens lésbicas culminam num término, na impossibilidade de ficarem juntas e viverem o relacionamento, seja por uma questão de doença, seja pelo fato de uma delas (ou ambas) morrerem, etc. Para mais informações: < https://valkirias.com.br/a-invisibilidade-lesbica-no-cinema/ >. Acesso: fevereiro, 2021.

sexualmente uma por outra, como também passam a nutrir uma fagulha luminosa de sentimento, sem que isso se circunscreva, necessariamente, aos tabus e reducionismos biologicizantes, médicos ou moralizantes.

Cabe chamar a atenção para o uso da linguagem como lugar de descoberta (mas também de opressão) da lesbianidade, presente nos contos analisados nesse capítulo. De um lado, temos personagens que desconhecem a própria existência lésbica e também os termos que legitimam (e deslegitimam ou menosprezam) tal existência, como é o caso presente em "Flores, flor e ferro retorcido". Nesse processo de descobrimento, observamos inúmeras maneiras de como a palavra, a linguagem, pode ser usada para desinformar e promover preconceitos e sofrimentos. De outro lado, nos demais contos, temos a presença da linguagem expressa através do silêncio (assim como nos contos analisados no capítulo anterior), do não-dito, do medo de verbalizar quem se é para outrem.

A linguagem acaba por moldar as experiências: entre uma declaração para a amiga, como é o caso da personagem principal em "Primeiras vezes", ou entre a própria relação do desconhecido para a criança narradora em "Flores, flor, ferro retorcido"; além da expectativa frustrada de Amora através das palavras de Júnior, confundindo-a com o irmão dela. Ou com o silêncio presente no conto "Minha prima está na cidade", em que a negação da relação da personagem aponta não só para o apagamento da relação entre ela e sua companheira Bruna, mas também para o apagamento da identidade lésbica.

É a partir da linguagem que conseguimos, também, analisar a diferença nos espaços em que cada personagem vive/experimenta essas subjetividades. As diferenças dão-se também às idades distintas das personagens. No primeiro capítulo, por exemplo, em que observamos a maioria das personagens como sendo jovens (e algumas descritas como belas) os espaços são categoricamente marginalizados: prostíbulos. Ainda que Pombinha e Léonie passem a viver em um hotel, como aponta o narrador, continuam sendo prostitutas. Laura e Ambrosina passam a viver no exterior após fugirem, e lá conseguem manter, ainda que por um curto período, a relação entre ambas, mas logo Ambrosina torna-se também prostituta. E Elisa e Elsa d'Aragon, em "Histórias da gente alegre", viviam no prostíbulo carioca.

No segundo capítulo, as idades das personagens e os espaços onde vivem, comparados ao primeiro e às narrativas escritas por homens, mudam drasticamente. Temos personagens idosas cujas vivências são completamente distintas das analisadas antes. Os espaços são privados, sendo, pois, suas próprias casas, ainda que cercadas de muros, longe dos demais, como é o caso de "Marília acorda". Enquanto alguns casais podem viver juntos, como é o caso narrado nesse conto e em "As Tias", temos o conto "Vó, a senhora é lésbica?", em que as

personagens Carolina e Clarissa não podem viver juntas. Daí a multiplicidade das vivências, as subjetividades distintas das personagens que ainda que dialoguem entre si, apresentando semelhanças, como vimos, possuem também diferenças – o que julgamos como algo positivo no campo da representação e da figuração, na criação literária.

Já nesse último capítulo encontramos personagens mais novas que se utilizam de espaços como banheiro da faculdade, um carro de alguém próximo, o quarto de uma delas (como é o caso presente no conto "Vó, a senhora é lésbica?", das jovens personagens Taís e Joana), um quarto de alguém que não conhecem, como vimos em "O coração precisa ser pego de surpresa para não ser incriminado", ou dividem o mesmo teto, têm um lar juntas, como em "Minha prima está na cidade", mas em que uma das personagens é apresentada aos colegas da outra como sendo apenas sua "prima". Algumas das personagens mais jovens utilizam-se dos espaços públicos para vivenciarem ou experimentarem sua homossexualidade (ou bissexualidade), de modo que há sempre a possibilidade de encontrarem um jeito, uma fissura, um espaço em que podem criar para si um lugar seguro, mas há, também, ambivalência nessa fissura.

As personagens mais jovens arriscam-se ao se permitirem viver o que sentem, ainda que isso possa lhes custar algo ou a própria vida. O medo, presente nos discursos das narrativas analisadas no segundo capítulo, se espalha e se torna o motivo pelo qual silenciam. Ainda que o silêncio também possa ser lido como uma força expressiva de segurança, corrobora a continuação dessas experiências, em que se teme a reação alheia diante de algo que é inteiramente privado e, claro, para muitos, não deveria sequer estar nesse limiar. Por outro lado, compreendemos também que se trata de laços geracionais distintos, advindos de épocas distintas, cujas discussões permeiam outras formas de viver, de experienciar, de se "arriscar". Embora a juventude apresente-se como aquela que vivencia momentos de amor, de afeto, em lugares públicos escondidos, as personagens lésbicas idosas articulam-se para viverem suas relações da maneira que *conseguem* e *podem*, o que não significa dizer que, em suas manifestações de vida, sejam reduzidas ao lugar de silêncio.

Nesse último capítulo, percebemos que as personagens fazem do público o lugar privado. No entanto, é claro que o medo está presente nas entrelinhas, seja por uma questão de vivenciar sentimentos nunca antes sentidos, que passam a aflorar nas personagens, seja pela própria descoberta da relação e das consequências que podem acontecer no plano social e familiar.

Na canção “Amor”, de Secos & Molhados[19], há um verso que diz “Suave coisa nenhuma”, para referir-se à vivência do amor, ao amadurecimento dele dentro de cada sujeito. “Leve como uma pluma/Muito leve, leve pousa”[20], começa a canção, que remete, talvez, ao início, à primeira experiência (sempre nova), ao descobrimento do sentir (sempre novo), mas que em alguns momentos torna-se “suave coisa nenhuma”. Sutil é a diferença entre as personagens presentes em *Amora*, mas distintas entre si, dadas as experiências subjetivas e, por isso, únicas de cada personagem. Num universo lesbiano, tomamos conhecimento de assuntos de personagens que vivem no limiar entre o suave e aquilo que, de alguma forma, pesa-lhes.

Nesse primeiro momento da vida das personagens, nos primeiros anos de suas vivências da lesbianidade, as narrativas condensam-se em aprendizados, em passagens que se mesclam entre espaços abertos para as possibilidades das relações que levam à experiência do amor, do sexo. Nessa “simples e suave coisa/suave coisa nenhuma/que em mim amadurece”, conhecemos os modos de sentir das personagens, de se expressarem (e de não se expressarem). Aqui, a vida pulsa de desejo de viver o que ainda não se conhece, de conhecer aquilo que não se conhece, pois há muito para viver e experimentar, e o caminho, ainda que possa fechar-se por inúmeros entraves sociais, está sempre aberto para o que há de pintar através do (e por) amor.

[19] Canção presente no álbum homônimo *Secos & Molhados*, de 1973.
[20] Letra completa disponível em: < https://www.letras.mus.br/secos-molhados/138104/>. Acesso: janeiro, 2021.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Deve haver alguma espécie de sentido ou o que virá depois?
(Caio Fernando Abreu – "Luz e sombra")

Durante a redação dos capítulos anteriores, notamos uma crescente, embora paradoxal, aparência invisível das personagens analisadas. O jogo é aparentemente simples: visível/invisível, à margem, nunca central. Porém, o que aparenta ser de simples fundamentação está na verdade ligado a séculos de silenciamento que ocasionam uma *quase inexistência*. Insistimos nisso, pela constatação de que nos recantos da literatura brasileira estão presentes personagens de tendências homoeróticas femininas, como vimos. Mas de que maneira figuram?

Geralmente, visíveis/invisíveis em tramas que as retratam à margem de uma sociedade já marginalizada, a exemplo das narrativas analisadas no primeiro capítulo. Visíveis ao existirem de fato, invisíveis em suas subjetividades latentes, marginais. Para não cairmos em um discurso vitimista, optamos por acolher e analisar as potencialidades existentes e presentes nas personagens, à revelia, por vezes, do que as ideologias dominantes de uma dada época ou os discursos da ciência pudessem sustentar a seu respeito.

Enquanto vemos a aparição de personagens com tendências homoeróticas femininas emergir a partir de uma escrita realizada por homens, observamos as possibilidades de analisa-las. Trata-se, pois, de analisar a história, os traçados, o que dizem e deixam de dizer na história narrada. "Escavar a história a contrapelo", como afirma Benjamin (1987), é reconhecer também que ela não é necessariamente linear, e o presente muitas vezes reveste-se de passado, ou seja, "o atual [numa] folhagem de antigamente" (BENJAMIN, 1987, p. 230).

Escolhemos as primeiras narrativas escritas por homens e aí encontramos personagens estereotipadas, tomadas pelo crivo da cultura e da sociedade de suas épocas. Ao lermos tais narrativas, tomamos conhecimento de narradores cujo comportamento *voyeur* as tornam um estranho objeto de observação, análise e, mesmo, marginalidade. São autores e narradores cujas percepções, acerca do que vêm a ser as multiplicidades da experiência homoerótica feminina, dizem tanto sobre suas personagens quanto sobre si mesmos, sobre modos de ver e de pensar. As personagens subjazem marginalmente e se elevam nas narrativas sob o olhar reprovador do narrador e daqueles que ali estão. Elevam-se, no entanto, pelo fato de existirem à revelia de um processo histórico de apagamento, e elevam-se também enquanto personagens que criam fissuras no discurso e nas práticas sociais de controle a elas. Interessam-nos as

primeiras aparições lesbianas porque a partir daí também compreendemos como a história foi escrita e como está sendo escrita e reescrita, seja nas obras literárias, seja nas vivências, nas maneiras de ser no mundo ou, mesmo, na crítica.

A escolha deu-se, nesse sentido, pela busca por encontrar vestígios de personagens lésbicos/com tendências homoeróticas femininas na literatura brasileira em prosa, sobre as quais, por vezes, se diz que não existem. No entanto, encontramos inúmeras obras, dentre elas, felizmente, a presença de mulheres que começaram a escrever em meados do século XX acerca das subjetividades lesbianas. Em sua grande maioria escritas por mulheres, servirão para quaisquer meios de produção acadêmica e intelectual, como um registro de uma história que existiu, embora à margem, e que requer leitura e revisão críticas.

De outro lado, tomamos conhecimento de narrativas curtas, porém gigantescas em suas formas de expressão das subjetividades lésbicas. *Amora* dá margem ao campo da representação e da figuração tão silenciada e invisibilizada nos primórdios do aparecimento da personagem lésbica na prosa brasileira de ficção. Não é à toa que, nas narrativas, o silêncio seja um dos motivos dramáticos recorrentes e esteja presente nas vozes das personagens que se exprimem em gestos homoafetivos e nos modos de, por vezes, demonstrar o amor.

Em contrapartida, as personagens de *Amora* são as protagonistas, são elas que (em grande maioria) narram as suas vivências, de diferentes idades, em diferentes contextos e situações. Num mundo em que a heterossexualidade compulsória é naturalizada, a propagação de meios literários que legitimam a existência lésbica e a pluralidade identitária das subjetividades, como é o caso das narrativas de Natalia Borges Polesso, serve de acolhimento a quem ainda não se vê nas linhas e entrelinhas das narrativas já incorporadas ao universo letrado e legitimado no tecido social.

Há nisso certa ruptura, que consiste não apenas na própria pulsão criadora feminina, na escrita realizada por uma mulher lésbica, mas que também está presente na expressão do amor entre as personagens. O afeto como elemento e força motriz para se viver da maneira que bem entender e desejar; da maneira que der; e da maneira que se conhece e deseja conhecer. O amor é a força disruptiva na narrativa de Polesso, a condição primeira de construção de personagens à revelia da tradição, do olhar preconceituoso e limitado que reduz a lésbica ao estereótipo. E, embora essa tradição esteja nas entrelinhas de um silenciamento por vezes obrigatório, imbuído de medo, e se saiba a realidade da mulher lésbica escritora à margem, há potência na maneira como a narrativa de Polesso aponta para um futuro, ainda que haja forças que possam retroagir a qualquer momento, no passo e na caminhada. Escreve-se, nesse sentido, apesar de. Existe-se, apesar de. Nisso, paradoxalmente, tais personagens

reencontram-se com a própria história de suas semelhantes, como em espiral.

Grijalva (2020), ao afirmar que reconhece seu corpo como um território político e histórico, reconhecendo também as marcas de ideias e ideologias que justificam sua opressão, deixa uma mensagem importante e significativa. O passado pode imperar sobre os sujeitos no presente, tanto pode quanto impera e marca determinadas subjetividades como abjetas, e as elegem como tais, marginalizadas. No entanto, o presente, ainda que revestido do passado (BENJAMIN, 1987), encontra formas de romper com o que está posto. Mesmo que tais rupturas apareçam quase que sutis, ainda assim são rupturas.

Num devir lésbico das personagens analisadas, entendemos as suas formas de dizer, seja através do silêncio ou do falar, como são plurais as suas formas subjetivas. Reconhecemos que, a partir dessa pluralidade, as personagens não são reduzidas a uma subjetividade específica, "ideal", unívoca. Ainda que lhes nomeiem de maneira depreciativa, que "roubem" seus corpos, são e estão em (um) processo disruptivo, sobretudo, (re)criador de si mesmas.

Seja do final do século XIX, no início do século XX, com Azevedo e João do Rio, seja no contexto contemporâneo, com as narrativas de Polesso, a presença, representação e figuração das personagens lésbicas ou com tendência homoerótica na prosa brasileira mostra que há, ao contrário do que, por vezes, se diz, personagens de diferentes idades e épocas. Sejam elas prostitutas, assassinas, loucas, histéricas; sejam elas professoras, adolescentes cursando o ensino médio, cozinheiras, mecânicas, jovens que cursam a faculdade, aposentadas, etc., elas se aproximam por partilharem uma existência que requer força para sobressair-se (das amarras sociais, das ideologias dominantes, do preconceito e do senso comum, dos discursos pseudocientíficos, etc.) numa sociedade que insiste em deslegitimá-las direta ou indiretamente. À revelia de tudo nisso, seus passos e suas significativas presenças, que sempre estiveram a dançar em meio ao caos, parecem apontar para um presente que não cessa de reconfigurar-se.

REFERÊNCIAS

ALEKSIÉVITCH, Svetlana. **A guerra não tem rosto de mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

ALMEIDA, Pires de. **Homossexualismo:** A libertinagem no Rio de Janeiro: Estudo sobre as perversões e inversões do instincto genital. Rio de Janeiro: LAEMMERTt & C., 1906.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Revista Estudos Feministas**, v. 8, n. 1, 2000, p. 229-236.

ARARIPE Jr., T.A. Estilo tropical. A fórmula do naturalismo brasileiro. In: **Sopro 83**, n. 83, jan. 2013, p. 3-6.

AZEVEDO, Aluísio. **A Condessa Vésper**. Editora Ediouro, [20-?].

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço**. São Paulo: FTD, 1993.

BARTHES, Roland. **Aula**. São Paulo: Editora Pensamento, 1978.

BEAUVOIR, Simone de. **A velhice**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2018.

BEAUVOIR, Simone de. **O Segundo Sexo**, v. II. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1967.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. I – Magia e técnica, arte e política. 3.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. II – Rua de Mão Única. 2 ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, W. **Obras Escolhidas**. III. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989, p. 237-271.

BERGSON, Henri. **Memória e vida**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

BÍBLIA, A.T. Gênesis. In: **A Bíblica Sagrada**. Tradução de João Ferreira de Almeida. São Paulo: Sociedade Bíblica do Brasil, 2010, p. 4-5.

BOSI, Alfredo. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Editora Cultrix, 1994, p. 187-198.

BUTLER, Judith. Atos performáticos e a formação dos gêneros: um ensaio sobre a fenomenologia e teoria feminista. In: **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 213-230.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero:** feminismo e subversão da identidade. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2019.

CANDIDO, Antonio. De cortiço ao cortiço. **Novos Estudos,** CEBRAP, n. 30, jul. 1991 p.111-129.

CANDIDO, Antonio. et al. **A personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2014.

CANGUILHEN, Georges. **O normal e o patológico**. 6.ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

CARVALHO, José Murilo de. **Os bestializados**: O Rio de Janeiro e a República que não foi. 3.ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.

DAL FARRA, Maria Lúcia. **O narrador ensimesmado**: O foco narrativo em Virgílio Ferreira. São Paulo: Editora Ática, 1978, p. 17-53.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.

DEALTRY, Giovanna Ferreira. A malandragem como resistência e negociação: Silviano Santiago e Sérgio Sant´Anna. In: **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, nº 22. Brasília, janeiro/junho de 2003, p. 113-123.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 3. 2.ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **Mil Platôs**: capitalismo e esquizofrenia, vol. 4. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2012.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a Filosofia?** 3. ed. São Paulo: Ed. 34, 2010.

DUCROT, Oswald; TODOROV, Tzvetan. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972, p. 209-212.

DUTRA, Paulo. Diálogos possíveis: Entrevista com Natália Borges Polesso. In: **Journal of Lusophone Studies 3.2**, 2018, p. 146-154.

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

FANINI, Angela Maria Rubel. **Os romances-folhetins de Aluísio Azevedo**: Aventuras periféricas. 2003. 350 f. Tese (Doutorado em Teoria Literária) – Universidade Federal de Santa Catarina, Santa Catarina, 2003.

FEDERICI, Silvia. **Calibã e a bruxa**: mulheres, corpo e acumulação primitiva. São Paulo: Elefante, 2017.

FERREIRA-PINTO, Cristina. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. In: **Revista Iberoamericana**, vol. LXV, n. 187, abril-junho, 1999, p. 405-421.

FORSTER, Edward Morgan. **Aspectos do Romance**.4.ed.rev. São Paulo: Globo, 2005.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade 1**: a vontade do saber. 3 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2015.

FRANCO JR. Arnaldo. Operadores de leitura da narrativa. In: BONNICI, Thomas; ZOLIM, Lúcia. **Teoria literária**: abordagens históricas e tendências contemporâneas. Maringá: EDUEM, 2003, p. 33-56.

FRIEDMAN, Norman. O ponto de vista na ficção: O desenvolvimento de um conceito crítico. In: **Revista USP**. São Paulo, n.53, p. 166-182, março/maio, 2002.

GATTI. José. Mais amor e mais tesão: história da homossexualidade no Brasil: José Gatti entrevista James Green. **Ponto de vista**. São Paulo: Unesp, ano 08, p. 541-558, 2° semestre, 2000.

GORZ, André. **Carta a D.**: História de um amor. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

GREEN, James Naylor. **Além do carnaval**: A homossexualidade masculina no Brasil do século XX. São Paulo: UNESP, 2000, p. 51-106.

GRIJALVA, Dorotea Gómez. **Meu corpo é um território político**. Trad. Sandra Bonomini. Zazie edições, 2020.

HOOKS, Bell. **E eu não sou uma mulher?** 3 ed. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2020.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo**: história, teoria, ficção. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1991, p. 84-103.

KEHL, Maria Rita**. Deslocamentos do feminino**. Rio de Janeiro: Imago, 2008.

KOLTUV, Barbara Black. **O livro de Lilith**. São Paulo: Editora Cultrix, 1997.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. 1 ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019, p. 51-55.

MENEZES, Juliana de Oliveira. **A importância do corpo feminino nos contos de João do Rio**. 2007. 81 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

MORAES, Eliane Robert. *Francesas* nos trópicos: a prostituta como tópica literária. **Teresa revista de Literatura Brasileira** [15]: São Paulo, 2015, p. 165-178.

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

NELSON, Maggie. **Argonautas**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

ORLANDI, Eni Puccinelli. **As formas do silêncio**: no movimento dos sentidos. 6.ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

POLESSO, Natalia Borges. A vontade de narrar: Estratégias de reparação para infâncias queer. In: **Revista Revista Brasileira de Estudos da Homocultura (REBEH)**. Universidade Federal de Mato Grosso - UFMT, UNILAB. vol. 3, n. 9, 2020.

POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. In: **Revista Criação e Crítica**, n. 20, 2018, p. 3-19.

RAGO, Margareth. **Do cabaré ao lar**: a utopia da cidade disciplinar e a resistência anarquista: Brasil 1890 – 1930. 4. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

RÉGNIER-BOHLER, Danielle. Vozes literárias, vozes místicas. In: **História das Mulheres no Ocidente, Vol. II – Idade Média**. Porto: Edições Afrontamento, 1993.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. In: **Revista Bagoas**, n. 05, p. 17-44, 2010.

RIO, João do. **Histórias de gente alegre**: contos, crônicas e reportagens da belle-époque carioca. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1981.

RODRIGUES, J. L. **Introdução A Flor e o Espinho**. In: RIO, João do. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1987, p. 8-18.

ROSA, João Guimarães. **Grande Sertão:** Veredas. Editora Nova Aguilar: Rio de Janeiro, 1994.

SANTIAGO, Silviano. O homossexual astucioso. In: **O cosmopolitismo do pobre**. Belo Horizonte: UFMG, 2004

SILVA, Veridiana Mazon Barbosa da; SILVA, Alexander Meireles da. O espaço decadentista em "Histórias de Gente Alegre", de João do Rio. **Caderno Seminal Digital**, ano 20, nº 21, v. 21, jan-jun, 2014.

SODRÉ, Nelson Werneck. **O naturalismo no Brasil**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Trad. Tomaz Tadeu. 2.ed. 9. reimp. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.

VERGÈS, Françoise. **Um feminismo decolonial**. Tradução de Jamille Pinheiro Dias e Raquel Camargo. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

VICENTE, Filipa Lowndes. **A arte sem história**: mulheres e cultura artística (Séculos XVI – XX). Lisboa, Portugal: Babel, 2011.

WITTIG, Monique. Não se nasce mulher. In: **Pensamento feminista**: conceitos fundamentais. Org. Heloisa Buarque de Hollanda. Rio de Janeiro: Bazar do tempo, 2019, p. 83-92.

WOLF, Naomi. **O mito da beleza**: como as imagens de beleza são usadas contra as mulheres. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

APÊNDICE

- **Personagens lésbicas/com tendências homoeróticas femininas e/ou bissexuais na literatura brasileira de ficção em prosa – século XIX e XX.**

LIVRO/ANO DE PUBLICAÇÃO	AUTOR/AUTORA
1. *Condessa Vésper* – 1902 (Publicado, inicialmente, em 1882, no folhetim *Memórias de um condenado*, n'A Gazetinha).	Aluísio Azevedo
2. *O cortiço* – 1890	Aluísio Azevedo
3. "Histórias da gente alegre" (Conto da coletânea *Dentro da noite*) – 1910	João do Rio
4. *Dona Dolorosa* – 1922	Theo Filho
5. *Mademoiselle Cinema* – 1924	Benjamin Costallat
6. *Vertigem* – 1926	Laura Villares
7. *O 3º sexo* – 1930	Odilon Azevedo
8. *As três Marias* – 1939	Rachel de Queiroz
9. *A volúpia do pecado* – 1948	Cassandra Rios
10. *Ciranda de Pedra* – 1954	Lygia Fagundes Telles
11. *Eudemônia*: A mulher proibida – 1959	Cassandra Rios
12. *O gamo e a gazela* – 1959	Cassandra Rios
13. "A solução" (Conto presente em *A legião estrangeira*) – 1964	Clarice Lispector
14. *A tara* – 1967(?)	Cassandra Rios
15. *Tessa, a gata* – 1968	Cassandra Rios
16. *Um escorpião na balança* – 1968	Cassandra Rios
17. *A noite tem mais luzes* – 1968	Cassandra Rios
18. *Uma mulher diferente* – 1968	Cassandra Rios
19. *O comitê* – 1969	Adelaide Carraro
20. *Ariella, a paranoica* – 1969	Cassandra Rios

21. *Copacabana posto 6:* A madrasta – 1972	Cassandra Rios
22. *As vedetes* - ? – 13ª edição: 1972	Cassandra Rios
23. *Mutreta* – 1972	Cassandra Rios
24. *As meninas* – 1973	Lygia Fagundes Telles
25. *Macária* – 1973	Cassandra Rios
26. *Nicoleta Ninfeta* – 1973	Cassandra Rios
27. "Corpo" (Conto presente em *A via Crucis do corpo*) – 1974	Clarice Lispector
28. *Marcella* – 1975	Cassandra Rios
29. *As traças* – 1975	Cassandra Rios
30. "74 graus" (Conto presente em *Feliz ano novo*) – 1975	Rubem Fonsceca
31. "Fátima e Jamila" (Conto presente em *Uma certa felicidade*) – 1976, 1994	Sonia Coutinho
32. *A hora da estrela* – 1977	Clarice Lispector
33. "Tigrela" (Conto presente em *Seminários dos ratos*) – 1977	Lygia Fagundes Telles
34. *Anastácia* – 1977	Cassandra Rios
35. *Eu sou uma lésbica* – 1979	Cassandra Rios
36. *A amante do deputado* – 1980	Adelaide Carraro
37. *Sortilégio* – 1981	Myriam Campello
38. "Os sobreviventes" (Conto presente em *Morangos Mofados*) – 1982	Caio Fernando Abreu
39. "A mulher de Ouro" (Conto presente em *Muito prazer*: contos eróticos femininos) – 1982	Myriam Campello
40. "Tigresa" (Conto presente em *Diana Caçadora*) – 1986	Márcia Denser
41. *Onde andará Dulce Veiga?* – 1990	Caio Fernando Abreu
42. *A quem interessar possa* – 1993	Bebeti Amaral
43. "Família" (Conto presente em *Histórias de amor*) – 1997	Rubem Fonsceca
44. *Julieta e Julieta* – 1998	Fátima Mesquita
45. *Duas iguais* – 1998	Cíntia Moscovith

46. *Preciso te ver* – 1999	Stella Ferraz
47. "A escolha" (Conto presente em *Histórias de amor infeliz*) – 1985	Lygia Fagundes Telles