



UNIVERSIDADE FEDERAL DO NORTE TOCANTINS PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS – PPGL DOUTORADO EM LETRAS: ENSINO DE LÍNGUA E LITERATURA

MARIA DA GLÓRIA DE CASTRO AZEVEDO

LEITURA, LITERATURA E ENSINO: A LITERATURA DE TEMÁTICA LÉSBICA COMO UM TERRITÓRIO ASSOMBRADO

ARAGUAÍNA 2022

MARIA DA GLÓRIA DE CASTRO AZEVEDO

**LEITURA, LITERATURA E ENSINO: A LITERATURA DE TEMÁTICA LÉSBICA
COMO UM TERRITÓRIO ASSOMBRADO**

Tese para Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, Doutorado em Letras: Ensino de Língua e Literatura, da Universidade Federal do Norte do Tocantins – UFNT, *Campus* de Araguaína, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Dr. Márcio Araújo de Melo.

ARAGUAÍNA 2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Tocantins

A994l Azevedo, Maria da Glória de Castro.

Leitura, literatura e ensino: a literatura de temática lésbica como um território assombrado. / Maria da Glória de Castro Azevedo. – Araguaína, TO, 2022.

169 f.

Tese (Doutorado) - Universidade Federal do Tocantins – Câmpus Universitário de Araguaína - Curso de Pós-Graduação (Doutorado) em Letras Ensino de Língua e Literatura, 2022.

Orientador: Márcio Araújo de Melo

1. Literatura. 2. Ensino. 3. Temática lésbica. 4. Cassandra Rios. I. Título

CDD 469

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizado desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Elaborado pelo sistema de geração automática de ficha catalográfica da UFT com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LEITURA, LITERATURA E ENSINO: A LITERATURA DE TEMÁTICA LÉSBICA COMO UM TERRITÓRIO ASSOMBRADO

Tese para Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL, Doutorado em Letras: Ensino de Língua e Literatura, da Universidade Federal do Norte do Tocantins – UFNT, *Campus* de Araguaína, como requisito parcial para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientador: Dr. Márcio Araújo de Melo.

Data de aprovação: 20 /12/2022

Banca Examinadora:



Dr. Márcio Araújo de Melo – UFNT (Orientador)




Dra. Naiane Vieira dos Reis -IFC (Membro Externo)
Participação por videoconferência



Dra. Roseli Bodnar – UFT (Membro Externo)
Participação por videoconferência



Dra. Luiza Helena Oliveira da Silva – UFNT (Membro Interno)
Participação por videoconferência



Dra. Rita Lenira de Freitas Bittencourt – UFRGS (Membro Externo)
Participação por videoconferência

ARAGUAÍNA 2022

Dedico esse trabalho à minha mãe, Dulcinéia de Castro Azevedo (*in memoriam*)

Para cada tempo há uma cor. A cor do meu tempo de agora vai parir um arco-íris.

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Dr. Márcio Araújo de Melo, por ter aceitado me orientar e ter sido tão gentil, leal e confiante da minha capacidade nesse longo percurso que fiz para chegar aqui. Eu não teria chegado até aqui, caso não houvesse encontrado o afeto e o direcionamento do professor e amigo.

Ao meu amigo, o professor Dr. Francisco Edwiges, por ter me aconselhado a retomar o Doutorado e me incentivado para a seleção no PPGL.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras – PPGL da Universidade Federal do Norte do Tocantins por, em plena pandemia ter continuado com o processo de seleção, aulas e acolhimento à distância aos pós-graduando, tendo feito de suas aulas online um lugar de acolhimento, de esperança e de coragem, funcionando como espaço para debates acadêmicos e aprimoramento do conhecimento em uma época em que tudo o que antes era sólido, desmanchava-se no ar.

À Universidade Federal do Tocantins- UFT e à Universidade Federal do Norte do Tocantins- UFNT pela oferta de ensino público, gratuito e de qualidade.

À minha família, às minhas amigas e aos meus amigos de afetos próximos e eletivos que me incentivaram e estiveram otimistas durante esse longo processo de doutoramento.

A Bentinha e Gatinho, meus dois gatinhos de estimação que me fizeram companhia persistente, inseparável e silenciosa durante o tempo de estudo e escrita.

Por fim, agradeço às forças de luz e serenidade que emanam do universo como energia ao nosso redor e nos impulsionam para a busca de equilíbrio, esperança e sororidade.

RESUMO

Essa tese de nome *Leitura, literatura e ensino: a literatura de temática lésbica como um território assombrado* traz uma abordagem sobre a literatura de temática lésbica, os estudos acadêmicos e o ensino e a pesquisa de literatura de temática lésbica na graduação do Curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins durante os anos de 2009 a 2019. Essa pesquisa teve como objetivos mostrar como, apesar da presença consolidada da temática lésbica na literatura brasileira, ainda há pouco interesse dos estudos críticos acadêmicos em torno de obras que abordam essa temática; e avaliar como se dá a presença dessa temática nos componentes curriculares de literatura brasileira, nos planos de curso e nos TCCs de literatura brasileira defendidos ao longo de cinco anos (2014-2019) do curso de Letras/UFT. As metodologias utilizadas foram a pesquisa bibliográfica, para a primeira etapa da tese referente a análise literária e fundamentação teórica; e um estudo de caso para a segunda fase da pesquisa referente à análise dos Componentes curriculares, bem como a análise dos planos de curso e dos TCCs de literatura brasileira defendidos. O resultado da pesquisa mostrou que os estudos acadêmicos ainda não se dedicam com profundidade e constância a obras e autoras que abordem essa temática, além de ter comprovado a hipótese de que, no curso de Letras/UFT, o ensino e a pesquisa de literatura brasileira de temática lésbica ainda são insipientes, corroborando com uma pequena abordagem dos estudos literários e da crítica acadêmica sobre a literatura de temática lésbica.

Palavras- chave: literatura, ensino, lesbianidade, Cassandra Rios.

ABSTRACT

his thesis entitled *Reading, Literature and Teaching: Lesbian-themed Literature as a Haunted Territory* brings an approach to lesbian-themed literature, academic studies and the teaching and research of lesbian-themed literature in the undergraduate course of Letters of Federal University of Tocantins during the years 2009 to 2019. This research aimed to show how, despite the consolidated presence of the lesbian theme in Brazilian literature, there is still little interest from critical academic studies around works that address this theme; to evaluate how the presence of this theme occurs in the curricular components of Brazilian literature, in the course plans and in the TCCs of Brazilian literature defended over five years (2014-2019) of the Letters/UFT course. The methodologies used were bibliographic research, for the first stage of the thesis referring to literary analysis and theoretical foundation; and a case study for the second phase of the research referring to the analysis of Resume Components, as well as the analysis of the course plans and TCCs of Brazilian literature defended. The result of the research showed that academic studies still do not dedicate themselves with depth and constancy to works and authors that address this theme, in addition to proving the hypothesis that, in the course of Letters/UFT, the teaching and research of Brazilian literature lesbian-themed are still incipient, corroborating with a small approach of literary studies and academic criticism of lesbian-themed literature.

Keywords: literature, teaching, lesbianism, Cassandra Rios.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	11
2 ABRINDO O ARMÁRIO DO <i>CORPUS</i> DA PESQUISA – NARRATIVAS DO INTERDITO, DESLOCAMENTOS DO DESEJO E HORIZONTES CRÍTICOS	25
3 ARQUEOLOGIAS DO CORPO E DO DESEJO NO TEMÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO- UM RECORTE DE GÊNERO EM TEXTOS LITERÁRIOS DOS SÉCULOS XIX E XX	51
3.1 Melhor seria se, tirada a mantilha, não se revelasse um estranho	52
3.2 Duas pombas enamoradas e uma desfaçatez de gênero	57
3.3 Bendito e sutil implícito enlevo	64
3.4 Como se de pedra fosse o coração de uma lésbica	65
3.5 Um corpo metamorfo cai da varanda	70
3.6 O suicídio é uma porta aberta para a lésbica	74
3.7 Saindo da bigamia patriarcal para uma vivência lésbica	79
3.8 Amor à sombra de vidas em segredo	84
4 CASSANDRA RIOS COMO VOZ DISSIDENTE NA LITERATURA BRASILEIRA DO SÉCULO XX	94
4.1 Discussões de gênero, corpo e sexualidade em <i>Copacabana posto 6 (a madrasta)</i>	108
4.2 A solidão e o medo da lésbica juvenil no romance <i>As traças</i>	117
5 AUSÊNCIA DA LITERATURA DE TEMÁTICA LÉSBICA NO ENSINO E PESQUISA EM LITERATURA NO CURSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS- UFT	129
5.1 O Projeto Pedagógico do Curso de Letras- PPC da Universidade Federal do Tocantins- UFT e o ensino de literatura brasileira	130
5.2 O Projeto Político Pedagógico- PPC e sua estrutura silenciadora da diversidade de gênero no ensino de literatura	135

5.3 A literatura <i>queer</i> e de temática lésbica nos componentes curriculares de literatura brasileira e nos Trabalhos de Conclusão de Curso- TCCS do curso de Letras/Português da Universidade Federal do Tocantins nos anos de 2009 a 2019-----	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS -----	158
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS-----	162

1 INTRODUÇÃO

Estava irritada, numa prevenção complexa, como se doesse tê-la conhecido, porque chegara ao entendimento de que a gente conhece pessoas e, outras, a gente recebe. Recebera-a dentro de si. aquela mulher invadira-a, como o mundo absorvendo a luz do sol. (*As traças*, Cassandra Rios)

A presente tese *Leitura, literatura e ensino: a Literatura de temática lésbica como um território assombrado* surgiu do interesse em analisar de que forma a crítica literária acadêmica aborda a literatura de temática lésbica e como essa literatura se apresenta no curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins-UFT, por meio dos componentes curriculares de literatura brasileira presentes no Projeto Pedagógico do Curso- PPC. Essa tese surgiu a partir da experiência dessa pesquisadora como professora e pesquisadora dos estudos de gênero e literatura brasileira no curso de Letras da UFT, desde o início da criação da Universidade Federal do Tocantins, no ano de 2003 e tendo participado da estruturação de dois PPCs ao longo desses anos.

Esse estudo estruturou-se a partir do problema: por que a crítica literária referendada nos estudos acadêmicos dá pouca relevância a obras de abordagem lésbica escritas por autoras e autores considerados canônicos? Por que não considera a importância da escritora Cassandra Rios para a sistematização de uma crítica literária e ensino de literatura com abordagem da temática lésbica na pesquisa e nos estudos literários na graduação em Letras?

Partindo dessa hipótese, fez-se uma pesquisa bibliográfica sobre obras de autoras e de autores relevantes da literatura brasileira que abordaram a temática lésbica para poder comprovar que essa temática sempre esteve presente na literatura brasileira, entretanto, não foi (nem é) estudada sistematicamente pela academia. O pouco interesse da crítica literária se reflete no ensino de literatura na graduação de Letras e na formação de pesquisadoras e pesquisadores que pouco se debruçam em obras literárias com a abordagem da referida temática, referendando a existência de um pensamento heteronarrativo dominante no ensino de literatura.

Essa pesquisa teve como objetivos mostrar como, apesar da presença consolidada da temática lésbica na literatura brasileira, ainda há pouco interesse dos estudos críticos acadêmicos em torno de obras que abordam essa temática; e avaliar como se dá a presença da temática lésbica nos componentes curriculares de literatura brasileira, nos planos de curso e nos

TCCs de literatura brasileira defendidos ao longo de cinco anos (2014-2019) do curso de Letras/UFT.

Esse estudo tem como justificativa mostrar a importância da diversidade do temário literário brasileiro para a análise da sociedade, funcionando como contraponto à supervalorização da literatura heteronormativa que coloca na sombra autoras e obras relevantes para a visibilidade de outras sexualidades e de outros sujeitos. Por meio dessa pesquisa, é possível entender como valores patriarcais influenciam no ensino e na pesquisa de literatura, quando da formação discente, e reforçam uma visão padronizada em torno do pensamento crítico e da abordagem do texto literário em sala de aula bem como na formação da leitora e do leitor.

As metodologias utilizadas para realização dessa tese foram a pesquisa bibliográfica e um estudo de caso. Na pesquisa bibliográfica foi feita uma busca por obras literárias do século XIX e XX que abordassem a temática lésbica, para que assim se comprovasse que essa temática não é recente na literatura brasileira. Essa parte da pesquisa é fundamental para que se entenda as sombras que circundam os textos de temática lésbica, culminando com a persistente desvalorização da relevância da escritora Cassandra Rios para os estudos literários de temática lésbica. Essas sombras se caracterizam como desdobramento heterossexista na formação de um sistema literário excludente reforçado nos cursos de Letras, conforme mostragem comprovada no uso da metodologia de estudo de caso da segunda parte dessa pesquisa, quando da análise dos dados curriculares, ensino e pesquisa de literatura durante o período de 2009 a 2019 no curso de letras/UFT.

O *corpus*¹ dessa tese são os romances *Copacabana posto 6 (A Madrasta)* (1972) e *As traças* (1975), da escritora Cassandra Rios, *As mulheres de mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *Ciranda de pedra*, (1954), *Uma sombra na parede* (1995), de Josué Montello, os contos “D. Benedita (1882), de Machado de Assis, “O corpo” (1974), de Clarice Lispector, “Tigrela” (1981) e “Uma branca sombra pálida” (1995), de Lygia Fagundes Telles. Além dessas obras literárias, o *corpus* se completa coma análise dos planos de cursos de literatura brasileira do curso de Letras- UFT/ *Campus* de Porto Nacional, durante o período de 2009 a 2019 e as apresentações de Trabalhos de Conclusão de Cursos- TCCs da área de literatura brasileira, apresentados entre 2014 a 2019. A análise de cinco anos de defesas de TCCs tem como justificativa o fato de que é só a partir do ano de 2014

¹ O ano das obras presentes nessa primeira citação referem-se aos anos das primeiras publicações, para efeito de situar historicamente a presença da temática lésbica na literatura brasileira, mas ao longo do estudo, a referência do ano da edição será a da publicação dos exemplares adquiridos para esse estudo.

que o curso de Letras passa a ter a obrigatoriedade de apresentação desses trabalhos para conclusão da graduação.

A fundamentação da referida tese é feita pelo viés de gênero social (não confundir com gênero literário), pensamento teórico importante para o ensino de literatura, tanto no que se refere à historiografia - que trata da exclusão de autoras - quanto no que diz respeito à perspectiva de uma leitura socio crítica que analise os processos de invisibilidade de determinadas temáticas literárias, quando na seleção de obras, de autores e temáticas para a abordagem da leitura e ensino do texto literário e para as representações e papéis de gênero presentes no texto literário. Os estudos feministas e de gênero e os estudos da teoria literária referentes ao cânone, representação, estética, valor literário e ensino de literatura complementam-se e auxiliam no entendimento de como os discursos ocorrem, como transformam as identidades sociais ao longo do tempo e de que forma oferecem maneiras de desafiar a hegemonia cultural dos grupos dominantes, oferecendo outras perspectivas para a abordagem do discurso literário sistematizado.

Na obra *Formação da literatura brasileira* (2000), Antonio Candido discute como se forma o sistema literário e mostra a importância desse como formador de um padrão de pensamento por meio de um conjunto simbólico que legitimará e perpetuará uma tradição literária representante do que se chama de identidade nacional e marco civilizatório.

Candido considera que a literatura propriamente dita é

um sistema de obras ligadas por denominadores comuns, que permitem reconhecer as notas dominantes numa fase. Estes dominadores são, além das características internas (língua, temas, imagens) certos elementos da natureza social e psíquica, embora literariamente organizados, que se manifestam historicamente e fazem da literatura aspecto orgânico da civilização. Entre eles se distingue a existência de um conjunto de produtores literários, mais ou menos conscientes de seu papel, um conjunto de receptores, formando os diferentes tipos de público, sem os quais a obra não vive; um mecanismo transmissor, (de modo geral, uma linguagem, traduzida em estilos), que liga uns aos outros. O conjunto dos três elementos dá lugar a um tipo de comunicação inter-humana, a literatura, que aparece sob esse ângulo como sistema simbólico, por meio do qual as veledades mais profundas do indivíduo se transformam em elementos de contacto entre os homens, e de interpretação das diferentes esferas da realidade. (CANDIDO, 2000, p. 23)

Assim, o sistema literário carrega em si valores ideológicos, culturais e políticos que definem e dão continuidade a uma forma de se pensar a sociedade como nação. Esse sistema literário, desde a sua formação, representa a voz do dominante tradicionalmente considerada como masculina, branca e heterossexual. A integração dos escritores em determinado período,

de acordo com Candido (2000) implica na continuação de um sistema que se manifesta em seus representantes através dos tempos, sendo uma espécie de herança de um padrão de vozes, pensamento ou valores. Logo, reproduz-se a cultura e a tradição de um grupo social que permanece histórica e politicamente como identidade de uma nação.

De acordo com Lopes

A nação é uma experiência que “produz um deslizamento contínuo de categorias, como sexualidade, afiliação de classe, paranoia territorial ou ‘diferença cultural’ no ato de escrever a nação” (BHABHA, 1998, p. 200). Como nos lembra Anne McClintock: “Todos os nacionalismos são genderizados, inventados e perigosos” (1998, p. 89), no sentido em que eles representam relações com o poder político e com as tecnologias de poder (idem). A nação é uma experiência de identificação compartilhada (idem) que paira sobre nós, como sistemas que legitimam o acesso ao Estado-Nação, estabelecendo inclusões e exclusões. Ainda que nossas sensibilidades sejam definidas cada vez mais por fronteiras mais ou menos frágeis e fluxos culturais, é importante lembrar que o nacionalismo deriva de uma memória, humilhação e esperança masculinizadas (idem). E se as mulheres, no período de formação de nossa literatura ainda entravam como símbolo, mas não como agentes (idem, p. 90); nós homossexuais, invisíveis e/ou indesejáveis, obviamente não chegamos sequer a ser símbolos nacionais e muito menos agentes, fomos e somos excluídos de espaços legítimos de reprodutibilidade e socialização, marcados pela falta de legitimidade de famílias gays com filhos e pela dificuldade de estabelecimento de modelos sociais alternativos intergeracionais de forma estável. Por isso é importante repensar as culturas nacionais a partir das minorias destituídas, cujo efeito mais significativo não é a proliferação da história dos excluídos, mas fortalece uma base para o estabelecimento de conexões internacionais (BHABHA, 1998, 25) (LOPES, 2001, p.39)

No atual sistema literário, a matriz heterossexual ainda é um traço que unifica e estabelece os sujeitos masculinos heterossexuais como naturalmente detentores dos direitos sociais. Considerando que a literatura é também um espaço político e que o discurso literário é um produto cultural comum aos valores construídos e incorporados como naturais ao homem e à mulher, a crítica literária e o ensino de literatura tendem a ignorar ou a subvalorizar obras literárias que abordem os sujeitos que não representam ou não legitimam o pensamento heterocompulsório, conforme aponta Wittig (1980). Esses fatores se legitimam porque o capital simbólico é representado pelo constructo heterossexual masculino.

Nessa perspectiva, se a literatura brasileira (heterossexual) de autoria feminina que aborda temas legitimados pelo constructo social sofreu um processo de desprestígio e de apagamento ao longo dos séculos, vindo a se firmar como escrita e autoria com valor literário, a partir da década de 1930, o que dizer então da literatura de temática lésbica escrita em uma sociedade conservadora e heteropatriarcalista, uma vez que as mulheres que escrevessem sobre o corpo, a sexualidade e o erotismo poderiam ter suas obras relegadas à censura e desprestígio?

A resposta para essa pergunta está na percepção de que a censura e o desprestígio se espalharam pelo mercado editorial, pela crítica literária e pelos estudos literários, fortalecendo a ideia de que a literatura de temática e de autoria lésbica não têm qualidade literária nem relevância para os estudos acadêmicos e ensino de literatura. Assim, estudar autoras e obras que furam a bolha do clube literário heteropatriarcalista, como fez Cassandra Rios, e analisar quais são os espaços de ensino e pesquisas, na graduação, sobre a temática de gênero, não deixa de ser uma maneira para se repensar as formas de exclusão de sujeitos da diferença, bem como para se reescrever o cânone literário, refletir sobre o ensino de literatura e o poder da heteronarratividade.

Segundo Lopes (2002, p.35), a ampliação e consolidação dos estudos acadêmicos sobre a produção literária *gay* e lésbica não devem ser consideradas apenas como um viés de pesquisa encontrada pelos jovens professores e pelas jovens professoras para entrarem no concorrido mercado da pesquisa acadêmica universitária, ele acredita que dificilmente a universidade colocará esses estudos como central em suas pesquisas e ensino. Para que esses estudos se consolidem nas discussões universitárias, é preciso analisar o feminino e o masculino como posições indissociáveis que atravessam tanto mulheres quanto homens sem que os estudos de gênero sejam considerados apenas como campo de pesquisa para grupos sociais marcados pela sexualidade.

Se o texto literário é um provocador de diálogo com o leitor, sendo o contexto histórico e social capaz de reformular “toda uma visão de mundo”, pode a universidade ser o lugar de novas discussões, quebrando as estruturas patriarcais das discussões literárias sistematizadas, consagradas e voltadas apenas para a análise de estruturas sociais e culturais predominantemente heterossexuais pois “[...] se o século XX foi o século das mulheres, o século XXI pode vir a ser o tempo da homossexualidade institucionalizada e estabilizada socialmente” (LOPES, 2008, p.943).

No Brasil, é a partir dos anos 1990 que o tema da homossexualidade passa a ser mais bem explorado pela mídia, em decorrência da projeção do movimento *gay* politicamente engajado e do projeto que tratava da união civil entre pessoas do mesmo sexo, apresentado pela então deputada Marta Suplicy. É ainda, no final do século XX que os estudos gays e lésbicos começam a se fazer presentes no espaço das universidades brasileiras, situação que já acontecia nas universidades norte-americanas desde a década de 1970.

Para Lopes:

[...] a aliança com os estudos culturais é de vital importância para evitar um fechamento intelectual, para compor espaços que nos deem visibilidade e espessura.

Não se trata de uma adesão incondicional ao modelo culturalista norte-americano, mas a necessidade fundamental de ir além de uma guetização epistemológica, procurando um adensamento teórico e crítico, que conduz a um embate com diversas perspectivas de ponta nos debates contemporâneos. É necessário não perder de vista que toda identidade é relacional. (LOPES, 2008, p.945)

O início dos estudos acadêmicos sobre a homossexualidade possibilitou um olhar otimista dos teóricos de gênero em torno da literatura e ensino decorrente das discussões estabelecidas, na época, pelas diretrizes do Ministério da Educação (MEC) para o ensino, nos anos iniciais do século XXI. No entanto, partir de 2016 se estabelece um contradiscurso acerca dos estudos de problematização de gênero e se institui a censura aos debates nas escolas. A partir de então, os estudos de gênero passam a ser chamados pelo sintagma “ideologia de gênero”, provocando um esvaziamento das discussões políticas e sociais desses estudos, dando abertura para a criminalização da problematização de gênero nas escolas.

Em 2019 o Ministério da Mulher, da Família e dos Direitos Humanos embalado pelo conservadorismo e fundamentalismo religioso incorpora o uso da expressão “ideologia de gênero” e faz do “disque 100” uma ferramenta política ministerial que coloca os estudos de gênero em um viés ideológico sem princípios éticos e morais, visando com essa postura esvaziar os estudos, a problematização e o debate, talvez com a finalidade de poder criminalizar professoras e professores que abordem questões de gênero nas escolas e, assim, enfraquecer o ensino e as pesquisas sobre o tema. Essa postura política representou um retrocesso às políticas de inclusão iniciadas em 2007, quando a SECAD/MEC lançou os *Cadernos Gênero e diversidade sexual nas escolas: reconhecer diferenças e superar preconceitos*

Na apresentação desses cadernos, o então Secretário de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, Ricardo Henriques afirma que:

Os Cadernos Secad foram concebidos para cumprir a função de documentar as políticas públicas da Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade do Ministério da Educação. O conteúdo é essencialmente informativo e formativo, sendo direcionado àqueles que precisam compreender as bases – históricas, conceituais, organizacionais e legais – que fundamentam, explicam e justificam o conjunto de programas, projetos e atividades que coletivamente compõem a política posta em andamento pela Secad/MEC a partir de 2004. Procuramos contemplar informações úteis a gestores, professores e profissionais da educação que atuam nos Sistemas de Ensino e a parceiros institucionais, tais como o Conselho Nacional de Secretários de Educação (Consed), a União Nacional dos Dirigentes Municipais de Educação (Undime) e demais organizações com as quais a Secad/MEC interage para consolidar suas ações. (HENRIQUES, 2007, s/p)

Os Cadernos Gênero e diversidade sexual nas escolas: reconhecer diferenças e superar preconceitos publicados em 2007 abordavam variados temas de relevância social e, dentre estes, estavam as questões da diversidade – étnico-raciais, de gênero e diversidade sexual, com o objetivo de se oferecer uma educação que fosse de qualidade, equânime e inclusiva. Para que essa política pública educacional fosse colocada em prática, a Secad convidou os movimentos sociais para atuarem em conjunto com as políticas educacionais, uma vez que os movimentos sociais são experientes no enfrentamento da discriminação, do racismo, do sexismo, da homofobia, da miséria, da fome e das diversas formas de violência historicamente presentes na sociedade brasileira.

Segundo Prado:

A gente tem alguns giros importantes na história recente que marcam o uso do sintagma “ideologia de gênero” como mobilização política. Existe a criação desses movimentos por ideólogos do Vaticano ainda na década de 1990 e em dado momento isso se seculariza, se torna uma questão para sociedade enquanto mobilização política. O sintagma da “ideologia de gênero” vira uma referência conservadora às questões de gênero. Não podemos perder de vista que originalmente essa disputa tem a ver com o campo de estudos de gênero e com o que se chama de gênero nas teorias e ações contemporâneas, e isso vai ter um efeito sobre como o Ministério da Mulher, da Família e Direitos Humanos trabalha o tema. Embora a gente diga movimentos “antigênero” não é exatamente isso, esse é um termo um pouco generalista para falar de um movimento ultraconservador, radicalmente neoliberal, que surge para atacar um campo e uma ideia de gênero específico. Não é qualquer noção de gênero que está sob ataque. Essa secularização ganha muita força no Brasil porque temos um terreno apropriado para as questões conservadoras. O machismo brasileiro, o colonialismo acadêmico e cultural, uma série de coisas que no encontro com esses grupos se fortalece muito. E acaba sendo uma questão de mobilização política que estabelece um pânico moral nas pessoas comuns, no dia a dia. [...] Todo mundo tem uma visão de gênero, isso estrutura as concepções de mundo.

Mesmo que a gente não fale sobre essas relações, elas acontecem o tempo inteiro. Então começa uma disputa de moralidades porque no fundo esses movimentos antigênero falam o que as pessoas já acham: “Homem nasce homem e mulher nasce mulher”. Estão reiterando o que está na convenção social normativa conservadora da sociedade. Não é nada que implique reflexão. É um pensamento reduzido, no sentido de uma economia reflexiva e por isso é um estereótipo preconceituoso. Então esse pânico, e essa disputa moral passam a ser um foguetório. E como “ideologia de gênero” se mostrou esse sintagma – ou seja junta nada com nada, é um significante vazio, portanto eu coloco tudo que eu quiser aí dentro: comunismo, homossexualidade, pedofilia, qualquer coisa do pensamento conservador cabe no sintagma “ideologia de gênero” por sua indefinição. (PRADO, 2021, s/p)

Portanto, quando o Estado assume sua responsabilidade em relação ao resgate das imensas dívidas sociais, dentre elas a educacional, não pode desconsiderar os movimentos sociais para que as políticas públicas desenvolvidas sejam efetivas e duradouras. Com os estudos de gênero e o surgimento dos estudos *queer*, as pesquisas de obras de autoras e autores

que rasuram o padrão heteronormativo começam a despontar na academia, permitindo o entendimento de que as manifestações literárias consideradas como merecedoras de conquistar leitoras e leitores fortalecem o sistema literário a partir de critérios socioculturais marcados de preconceitos disfarçados em critérios de valor e estética literária.

Esses critérios que possibilitam a existência do que se chama de preconceito literário têm, por mais de um século, negligenciado ou coibido espaços de visibilidade e de valorização das minorias, a exemplo da literatura de autoria feminina do século XIX e da voz autoral negra, que só no final do século XX consegue abrir portas no mercado editorial e nas pesquisas acadêmicas. E só no início do século XXI é que surge um tímido interesse no ensino e na pesquisa de obras que tenham como eixo temático personagens/enredos homossexuais.

A literatura de temática lésbica não reafirma o conservadorismo do tripé (igreja, ciência e estado), pois é a partir da construção de seus personagens que são negociados conceitos tidos como “naturais” em torno da identidade sexual e, conseqüentemente, são questionados os valores heteropatriarcalistas politicamente estabelecidos, fazendo com que a leitora e o leitor possam avaliar os conflitos psicológicos, os transtornos e o isolamento social vivenciados pelas personagens como também sendo conseqüentes do processo de violência e exclusão impostos a elas. A angústia e o sentimento de não-lugar que atravessam as personagens das obras aqui analisadas são provocados por uma sociedade cujo espaço de sociabilidade possível é o espaço culturalmente construído pela matriz heterossexual.

As personagens lésbicas consideradas com distúrbios psicológicos pela crítica literária tradicional, na verdade, quando se analisa tanto o espaço público quanto o privado em que elas se inserem, vê-se que estas problematizam ou desconstroem o pensamento científico da época que classificava a homossexualidade como patologia. O desequilíbrio emocional, o suicídio, o apagamento de si aparecem como vozes rebeladas das personagens: com a morte o sujeito travestido sai da margem, seu corpo e sua identidade tornam-se públicos, transgridem e transtornam a ordem social dominante visto que a tentativa em se encaixarem na normativa padrão as desestruturam emocionalmente ao longo de suas vidas. Resgatar a leitura e o ensino de obras com enredo e personagens lésbicas, gays, travestis como é o caso das obras de Cassandra, funciona como um dos mecanismos de compreensão da história social do país, além de possibilitar o questionamento sobre o apagamento da literatura de gênero ao longo dos estudos literários e do ensino de literatura.

A contravenção da literatura de temática lésbica está, em primeiro lugar, na criação de heroínas que desconstroem a matriz da heterossexualidade e, em segundo lugar, na apresentação de personagens que amam, sofrem e se desequilibram emocionalmente em

decorrência do cerceamento de suas identidades e liberdade provocado pelo discurso político, religioso e patriarcalista. Essas narrativas problematizam a construção do discurso heterossexual sobre os sujeitos homossexuais e a violência social e psicológica a que as mulheres lésbicas estão submetidas além de desconstruir, de acordo com o pensamento teórico de Butler (2003, p.94), o binarismo da sexualidade como exclusivamente biológica. Essas narrativas também anteciparam as discussões atuais acerca da construção social sobre corpo/gênero e sujeitos cisgênero e transgênero, por meio de personagens que representam a ruptura da heterossexualidade obrigatória.

A cultura da diferença que Coelho (2001, p.180) chama de cultura da autenticidade, representa a busca de uma visão e de um modo de ser e estar no mundo anteriormente sufocado e reprimido. Ainda que muitas narrativas lésbicas costumem ser permeadas de personagens sufocadas e reprimidas sexualmente, elas desnaturalizam a sexualidade pensada como possível apenas sendo heterossexual. O espaço simbólico dessa escrita evidencia novos sujeitos e novas vivências e possibilitam a desidentificação da noção de corpo através de personagens que transgridem o corpo heterossexual e assumem posturas e vestimentas não condizentes com o que se atribui como próprios da feminilidade. Os corpos das personagens lésbicas falam sobre si mesmas e sobre suas sexualidades.

Para discutir a questão da identidade não em termos essencialistas, mas sim, como uma construção, o pensamento teórico dos Estudos Culturais relaciona a identidade a duas noções: representação e linguagem. Para os Estudos Culturais, a linguagem é vista como uma estrutura instável e indeterminada, incapaz de refletir algo, mas capaz de constituir aquilo mesmo que ela significa, desse modo, a representação não é um reflexo de um suposto referente ou a exteriorização de uma interioridade psicológica, o que traz implicações na maneira pela qual se entende a identidade.

Audre Lorde (2019) considera que o silêncio pode ser transformado em linguagem e ação. Vendo-se diante da possibilidade da morte e refletindo sobre a sua vida e o que deixou de fazer ao longo tempo, Lorde pensa sobre o medo da linguagem provocado pelo silêncio imposto a ela (e à maioria das mulheres) e interpela suas leitoras sobre “[...] quais são as palavras que você ainda não tem? O que você precisa dizer? Quais são as tiranias que você engole dia após dia e tenta tomar para si até adoecer e morrer por causa delas ainda em silêncio?” (LORDE, 2019, p.50-51). Essas perguntas Lorde as faz considerando a existência de mulheres negras e lésbicas.

Lorde acredita que

Em nome do silêncio, cada uma de nós evoca a expressão de seu próprio medo- o medo do desprezo, da censura ou de algum julgamento, do reconhecimento, do desafio, da aniquilação. Mas, acima de tudo, penso que tememos a visibilidade sem a qual não vivemos verdadeiramente. (LORDE, 2019, p.51)

Entende-se que a linguagem não reflete algo; ao contrário, ela age, ou seja, constrói aquilo que, supostamente, parecia só descrever. Portanto, a representação é construída no ato de nomear, com os sujeitos sempre marcando as suas próprias identidades de forma múltipla e relacional. Foucault (2000, p.102) acredita que para se libertar a diferença é preciso um pensamento sem contradição, sem dialética, sem negação: um pensamento que diga sim à divergência; um pensamento afirmativo cujo instrumento seja a disjunção; um pensamento da multiplicidade dispersa e nômade que não limita nem reagrupa nenhuma das coações desse pensamento múltiplo.

Para Butler (2003) os discursos habitam os corpos, sendo assim, a literatura gendrada habita os corpos de quem a escreve e, por isso, ao problematizar as vivências e os sujeitos marcados pela violência física e simbólica por meio do silenciamento, da vergonha e da culpa, elementos que levam à negação de uma sexualidade considerada inadequada, a literatura de temática lésbica costuma ser essencializada na instância do erotismo pornográfico, quando poderia ser também estudada como produção de um discurso literário que expõe preconceitos e poderes políticos e culturais patriarcalistas. Ainda sobre o erotismo, Bataille considera que ele está atrelado ao interdito que funciona como mecanismo interno repressor ao mesmo tempo em que também é provocador de prazer.

Bataille defende que

A verdade dos interditos é a chave de nossa atitude humana. Devemos, podemos saber exatamente que os interditos não são impostos de fora. Isto nos aparece na angústia, no momento em que transgredimos o interdito, sobretudo no momento suspenso quando ele ainda atua e que, mesmo assim, cedemos ao impulso a que ele se opunha. Se observamos o interdito, se a ele nos submetemos, não temos mais consciência dele. Mas sentimos no momento da transgressão a angústia sem a qual o interdito não existiria: é a experiência do pecado. A experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o para dele tirar prazer. A experiência interior do mutismo exige de quem a pratica uma sensibilidade bem maior ao desejo que leva a infringir o interdito que à angústia que o funda. É a sensibilidade religiosa, que liga sempre estreitamente o desejo e o medo, o prazer intenso e a angústia.

(BATAILLE, 1987, p. 26)

Diante disso, a literatura de temática lésbica possibilita o questionamento em torno de “como é” e “qual é” a sua representação social e de que maneira está interdita pelos estudos literários da heterossexualidade hegemônica. Ela infringe o temário literário preestabelecido, desvincula-se do crivo negativo do valor literário e desestrutura o pensamento heteronarrativo. Talvez a literatura de temática lésbica seja uma literatura angustiada tanto para quem escreve quanto para quem a lê.

De acordo com Jauss:

Uma obra literária pode, pois, mediante uma forma estética inabitual, romper as expectativas de seus leitores e, ao mesmo tempo, colocá-los diante de uma questão cuja solução a moral sancionada pela religião ou pelo Estado ficou lhes devendo. Em lugar de outros exemplos, melhor é lembrar que não foi somente Brecht, mas já o Iluminismo, o primeiro a proclamar a relação de concorrência entre a literatura e a moral canonizada. [...] Contudo, a obra literária pode também – e, na história da literatura, tal possibilidade caracteriza a nossa modernidade mais recente – inverter a relação entre pergunta e resposta e, através da arte, confrontar o leitor com uma realidade nova, “opaca”, a qual não mais se deixa compreender a partir de um horizonte de expectativa predeterminado. (JAUSS, 1994, p.56)

Isso significa que cabe à literatura quebrar normas estabelecidas, renovar-se e modificar as estruturas do poder político-cultural e, em vista disso, colocar a leitora e o leitor em uma posição de desafio, uma vez que quebra a expectativa primordial do texto, do tema e dos personagens feitos pelo viés da moralidade institucionalizada, situando-os em uma realidade com significado estranho que provoca essa leitora e esse leitor a vencerem seus próprios preconceitos para chegarem ao entendimento sobre “[...]para qual problema humano a resposta da literatura encontra-se voltada” (JAUSS, 1994, p.57). A resposta da literatura está na quebra de tabus, na reordenação dos discursos literários, na renovação dos temas e da representação. A literatura é, ainda segundo Jauss (1994, p.57) quem provoca a ruptura dos tabus morais dominantes ou possibilita às leitoras e aos leitores refletirem ou questionarem sobre suas práxis morais, oferecendo-lhes respostas que serão validadas posteriormente pela sociedade.

Diante do exposto, o ensino de literatura e a crítica literária precisam se ampliar juntamente com a literatura de temática lésbica e *queer*, visto que, ainda no dizer de Jauss, através da literatura, pode-se oferecer à leitora, ao leitor e à sociedade como um todo, a emancipação de seus laços naturais, religiosos e sociais. A literatura de temática lésbica situa-se entre contestar o que a heteronarratividade instituiu como temário literário e se construir

como um tecido literário de muitas vozes, ocupando, assim, um *entre-lugar* no ensino de literatura.

O termo *entre-lugar*, aqui utilizado, referenda-se no conceito derridiano presente no livro *A escritura e a diferença* (2002) e nos estudos culturais em torno da ideia de fronteira que ao mesmo tempo em que estabelece limites espaciais, afastando e distanciando corpos, objetos, discursos, etc., também permite a aproximação desses elementos. Dessa forma, o *entre-lugar* é um conceito que não se aplica à rigidez e, portanto, permite um diálogo com outras vozes e outras discussões teóricas.

Na literatura, significa que é possível encontrar, em um mesmo romance, diferentes temas e representações que, ao mesmo tempo em que se desassociam, aproximam-se. Como exemplo desse *entre-lugar* em que se situam temas e personagens, citam-se as mulheres lésbicas em romances cujo propósito não é tratar da temática lésbica e, no entanto, a presença delas provoca tanto nas demais personagens heteronormativas quanto no narrador, nas leitoras e nos leitores deslocamentos e desconstruções de sentidos e de preconceitos, levando-os e levando-as a reiterarem a existência do seu contrário e/ou potencializar esse oposto como sujeito da fronteira, da margem, do *entre-lugar* tanto na sociedade quanto na literatura heteronormativa.

Constituída como um discurso com duas faces- essa literatura personifica a herança cultural do silenciado e do dominante e apresenta personagens em conflito com relação à vivência de suas sexualidades, a vergonha, a culpa e o sentimento de não merecimento da felicidade amorosa. Por fim, a quebra de paradigmas da heteronarratividade patriarcalista, feita pela literatura de temática lésbica e pela literatura *queer* inviabilizam a existência de apenas uma voz narrativa possível. Isso implica pensar que os estudos de gênero e sexualidade usam o termo heteronarratividade para definir o discurso literário que pensa *a priori* a heterossexualidade como matriz de inteligibilidade para o pensamento social, cultural, discursivo, entre outros.

Para Swain

A orientação do desejo e da sexualidade em uma só direção- o sexo oposto- cria núcleos identitários sexuais, construídos pelas 'técnicas de mim', pela produção contínua de representações e autorrepresentações em invólucros de carne nomeados pelo sexo. Neste caso, a 'posição sexual' não diz respeito a práticas sexuais diversas, mas a lugares de fala onde emerge o sujeito sexuado e instituído hierarquicamente. Heterossexual superior ao homossexual, masculino ao feminino" (SWAIN, 2005, p,331).

Desta forma, a crítica à heteronarratividade se faz no sentido de que a predominância do discurso heterossexual, na literatura instituída pelo cânone literário, coloca-se em um lugar hierarquicamente superior e deslegitima outras vozes do discurso, como a narrativa *queer* e lésbica. Assim, quando uma obra literária de temática lésbica é estudada em sala de aula ou se transforma em objeto de pesquisa, essa ação de leitura/ análise/ pesquisa passa por dois momentos: o da visibilidade, reforçando a ideia de lugar, como por exemplo, questionando-se sobre: qual o lugar da literatura de temática lésbica? Quais obras, autores e autoras abordaram essa temática na historiografia literária? Como desconstruir os espaços de invisibilidade em que essa temática ocupa nos estudos literários e no ensino de literatura? É a partir do tornar visível, que a temática lésbica na literatura poderá se inscrever ou se reinscrever na história da leitura e do ensino de literatura, através do deslocamento de sentidos e dos novos signos linguísticos no *entre-lugar* do texto, do ensino e da crítica literária heteronormativa. Feito isso, ganhando visibilidade, espera-se que ela passe a ocupar o lugar literário, sem deslocamentos, desconstruções e *entre- espaços*.

Por fim, feitas essas considerações e encerrando a apresentação dessa referida tese, sua ordem de estruturação está organizada em cinco seções. Considera-se como a primeira delas essa introdução, sendo as demais seções apresentadas da seguinte forma: a segunda seção intitula-se “Abrindo o armário do *corpus* da pesquisa – narrativa do interdito e deslocamento do desejo”. Aqui aprofunda-se a discussão teórica que norteia a pesquisa nas seções seguintes.

A terceira seção tem por título “Arqueologias do corpo e do desejo no temário brasileiro – pequeno esboço de gênero em textos literários dos séculos XIX e XX”. Essa seção faz um recorte horizontal acerca de obras de autores e autoras do cânone literário dos séculos XIX e XX que apresentaram a temática aqui estudada nas obras selecionadas para essa leitura crítica. Para essa seção de estudo selecionou-se os romances *As mulheres de mantilha* (1870), de Joaquim Manuel de Macedo, *O cortiço* (1890), de Aluísio Azevedo, *Ciranda de pedra*, (1954), *Uma sombra na parede* (1995), de Josué Montello e os contos “D. Benedita (1882), de Machado de Assis, “O corpo” (1974), de Clarice Lispector, “Tigrela” (1981) e “Uma branca sombra pálida” (1995), de Lygia Fagundes Telles. Nessa seção, faz-se uma leitura panorâmica acerca da presença da temática lésbica (ou da presença de personagens lésbicas) de autoras institucionalizadas e também de autores institucionalizados pelo sistema literário. Esse estudo é necessário para que se entenda como a presença de personagens lésbicas e as reflexões sobre a homossexualidade feminina na literatura brasileira não são narrativas recentes, objetivando

provar como, ao longo da formação do sistema literário, personagens e narrativas foram desconsideradas em uma abordagem de gênero, pelos estudos acadêmicos².

A quarta seção intitula-se: “Cassandra Rios como voz dissidente na literatura brasileira do século XX” sendo composta pelo estudo dos romances *Copacabana Posto 6 (a madrasta)* (1972) e *As traças* (1975). Essa seção aborda a relevância da escritora Cassandra Rios como produtora de um projeto literário importante para os estudos de gênero, sexualidade e vanguarda literária no romance modernista brasileiro. Discute-se aqui a importância da autora para a formação do que se denomina como literatura brasileira de temática lésbica e se analisa como a escritora apresenta a mulher lésbica na literatura moderna brasileira.

Embora Cassandra Rios tenha publicado mais de quarenta livros durante as décadas de 1940 a 1980 do século XX, a escolha desses dois romances como parte do *corpus* da tese segue dois critérios estabelecidos para esse estudo: em primeiro lugar, foram selecionadas duas obras mais relevantes da autora, visto que são as que obtiveram novas edições e são mais recorrentes nos estudos literários que começam a se estabelecer em torno de sua escrita. Em segundo lugar, avalia-se os aspectos da abordagem que são feitos sobre: a) o ano de publicação durante o regime militar, fato que trouxe implicações negativas em torno das publicações como censura e recolhimento de seus livros; b) a voz autoral e a representação da mulher lésbica em sua narrativa; c) a interdição silenciosa e sistemática de pesquisa e no ensino da referida autora. Todos esses fatores contribuíram para a vasta obra de Rios se transformar em um rio morto, uma voz que não corre, uma nascente que seca.

Ainda que a relevância da voz autoral seja um fator importante para literatura de temática lésbica, uma vez que estaria incluída no que hoje se chama de lugar de fala, essa pesquisa não pretende reafirmar a escritora lésbica como única autoridade literária para escrever sobre a referida temática. Acredita-se que os sujeitos são suscetíveis a juízos de valores que os levam a repensar espaços para além de si mesmos, compondo um jogo em que o eu e o outro são de grande importância para se compreender o que se chama de identidade ou alteridade. O escritor e escritora relacionam-se com o que está fora de suas vivências, possibilitando leituras do outro e de diversos modos de existir. Por isso, o enfoque é a abordagem da temática lésbica e não a voz autoral lésbica, embora não se deixe de tecer considerações sobre esse assunto na referida tese.

² Parte desse recorte analítico, no que concerne ao estudo de obras de Lygia Fagundes Telles e de Clarice Lispector já foi publicado em um artigo na revista *Humanidades & Inovação*. Aqui, nesse momento da tese, são feitos ajustes e ampliações da discussão. O artigo está disponível no site da revista *Humanidades & Inovação* e pode ser acessado em: <https://revista.unitins.br/index.php/humanidadeseinovacao/issue/view/26>

A quinta seção intitula-se “A ausência da literatura de temática lésbica no ensino e pesquisa em literatura no curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins- UFT”. Aqui são feitas análises dos planos de curso e dos TCCs da graduação do curso de Letras/*Campus* de Porto Nacional da Universidade Federal do Tocantins, demarcando-se a inconsistência (ou não) dessa temática no ensino e na pesquisa da área de literatura brasileira. Essa seção analisa os planos de curso (2009 a 2019), o PPC aprovado em 2009 e o PPC aprovado e faz um levantamento das obras literárias, ensino e pesquisa desenvolvidas pela área de literatura na perspectiva da abordagem da temática de gênero. Após o encerramento das análises das obras e dos dados do curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins que compõem o *corpus* da referida pesquisa, seguem as considerações finais e as referências literárias que serviram de aporte para o presente estudo.

2 ABRINDO O ARMÁRIO DO CORPUS DA PESQUISA -NARRATIVAS DO INTERDITO, DESLOCAMENTO DO DESEJO E HORIZONTES CRÍTICOS

A linguagem é, ao mesmo tempo, intimamente ligada ao campo político, onde tudo o que concerne a linguagem, a ciência e o pensamento se referem à pessoa enquanto subjetividade e à sua relação com a sociedade. E não podemos deixar estas coisas no poder do pensamento hetero ou do pensamento de dominação. (Monique Wittig)

A discussão em torno de um *corpus* de literatura brasileira de temática lésbica forte o suficiente para ser estudado academicamente se assemelha às discussões iniciais feitas no século XX acerca da existência e relevância de uma literatura de autoria feminina. Para melhor compreender essa discussão, apresenta-se, inicialmente, um estudo de gênero como uma construção social e uma reflexão em torno da literatura de autoria feminina. Neste percurso teórico, tece-se considerações da importância de se demarcar o território de uma escrita feminina como forma de conceder autoridade à mulher e relevância às suas discussões sobre seu papel e lugar no universo social, político, literário, subjetivo, dentre tantos.

Considerando-se o avanço e a consolidação da literatura de autoria feminina, iniciar essa reflexão com um recorte teórico em torno de um artigo de Marina Colasanti publicado em 1977 pode parecer, à primeira vista, uma referência datada, no entanto, se essa ponderação for deslocada para a reflexão acerca do lugar que hoje ocupa a literatura lésbica, entende-se como a discussão proposta por Colasanti em torno da existência de uma literatura de autoria e representatividade feminina heteronarrativa são parecidas com as perguntas feitas para a literatura de temática (e de autoria) lésbica. Isso ocorre porque a literatura, o ensino e a pesquisa acerca de obras e de autoras que retratam sujeitos dissidentes da heteronarratividade estão em um espaço semelhante de desvalorização e desprestígio da crítica, tal qual se fazia na primeira metade do século XX em torno da literatura de autoria (e de temática heterossexual) feminina. Pode-se dizer que a crítica e os estudos literários avançaram quanto a autoria e escrita feminina, mas permanecem estagnadas quanto à temática de gênero e diversidade sexual.

Colasanti (1997, p.33), ao se referir à corriqueira pergunta feita a ela e a tantas outras escritoras de sua geração sobre a existência de uma escrita feminina, ainda que esta pergunta seja respondida por milhares de mulheres ao longo do tempo e por todo o mundo, considera que a questão continua sendo feita porque, para quem a faz, não interessa conhecer a resposta. Colasanti acredita que não são indivíduos isolados que perguntam se existe escrita feminina,

para ela, o questionamento é feito pela sociedade que busca colocar em dúvida a existência de uma literatura de autoria feminina e que, ao perguntar, subtende que “[...] embora possa existir, sua existência é tão fraca, tão imperceptível, que é bem provável que não exista” (COLASANTI: 1997, p.37). Considerando as implicações de legitimidade e valor que essa pergunta colocava em questão para a escrita feminina que procurava se afirmar a partir do final da primeira metade do século XX, pode-se dizer que as implicações são semelhantes para a pergunta “existe uma literatura de temática lésbica?”

Esse questionamento em torno da existência de uma escrita lésbica também está pouco interessado nos argumentos presentes nas respostas. Ao questionar se existe literatura lésbica, coloca-se em suspensão e suspeição tanto a literatura, a temática, quanto as autoras. A pergunta (ou a dúvida) põe em uma espécie de entre-lugar essa literatura, isolando-a do que se considera valor literário. Esse entre-lugar representa o espaço menor, um espaço deslocado do lugar literário reconhecidamente existente como heterossexual.

As mulheres escritoras passaram a metade do século XX respondendo se existe uma escrita feminina, estando quase sempre em disputa por um lugar no sistema literário. Segundo Colasanti (1997, p.40), as mulheres foram, durante séculos, as grandes vozes que mantiveram vivas as narrativas literárias, atuando como transmissoras de valores culturais estratificados e patriarcais, sem oferecer perigo à sociedade, visto que não produziam seus próprios textos nem falavam de seu gênero, mas partir do momento em que deixam de ser repetidoras de narrativas já existentes e passam a escrever, elas fogem ao controle, transformando-se em ameaça. Essa ameaça é representada pelo fato de que a literatura implica em linguagem individual e, portanto, representa, também, transgressão. Sendo assim, uma das formas para se impedir a transgressão da voz autoral feminina era colocar a sua escrita no limbo.

A crítica literária feminista contemporânea acredita que na medida em que a mulher conquistou o espaço literário, a necessidade da demarcação de uma escrita essencialmente feminina não se faz mais tão importante, entretanto, o apagamento do gênero pode implicar em questões mais profundas. A inclusão de determinadas escritoras como universais é resultado da qualidade, individualidade, originalidade e força de suas produções e esses fatores não sendo mais possíveis de serem negados, leva a crítica literária institucionalizada a apagar as questões em torno do gênero, livrando as grandes escritoras da contaminação do que se chama de escrita de autoria feminina, portanto diluem-se em um neutro de estética literária masculina. Já as escritoras consideradas menores, cujas obras não são consideradas de bom fôlego literário, serão contestadas quanto à importância de seus olhares em torno do infinito subjetivo que as constituem. Assim, as questões de gênero lhes serão acentuadas como fatores negativos de sua

imaginação e escrita literária. Essas considerações são comuns tanto no mercado editorial quanto na crítica acadêmica que tendem a considerar como sem importância e sem valor estético a literatura de temática lésbica.

De acordo com Eagleton

A estética é assim, desse o início, um conceito contraditório, de dupla entrada. Por um lado – ela se apresenta como uma força emancipatória genuína – como uma comunidade de sujeitos agora ligada pelo impulso dos sentidos e o companheirismo, em lugar da lei heterônoma; cada um preservado na sua particularidade singular, embora ao mesmo tempo integrado pela harmonia social. A estética oferece à classe média um modelo extremamente versátil para as suas aspirações políticas, exemplificando novas formas de autonomia e autodeterminação, modificando as relações entre lei e desejo, moralidade e conhecimento, reformulando os vínculos entre o individual e a totalidade, e revelando as relações sociais com base nos costumes, nos afetos e na simpatia. Por outro lado, a estética sinaliza para o que Max Horkheimer chamou de uma espécie de “repressão internalizada”, inserindo o poder social o mais profundamente no corpo daqueles a quem subjuga, operando assim como um modo extremamente eficaz de hegemonia política. Mas dar um significado novo aos prazeres e impulsos do corpo, mesmo que só com o propósito de colonizá-los, ainda mais eficazmente, sempre coloca o risco de enfatizá-los ou intensificá-los para além de um controle possível. A estética como costume, sentimento, impulso espontâneo, pode conviver perfeitamente com a dominação política; porém esses fenômenos fazem fronteira, embaraçosamente, com a paixão, a imaginação, a sensualidade, que nem sempre são tão facilmente incorporáveis. (EAGLETON, 1993, p.27-28)

Entende-se com isso, que o campo literário necessita abarcar a possível nova estética em que são rompidos tanto o caráter centralizador do que se considera valor literário e assim permitir que novos textos ou outras estéticas possam ser conhecidas e estudadas na perspectiva crítica, abrindo mão dessa “repressão internalizada” acerca de autoras, autores e de obras que não podem ser incorporadas nos valores tradicionais da ideologia da estética.

Para Santiago (1982, p.51) quando há censura, o seu crime não recai sobre a obra, mas na pessoa física do artista que sofrerá repressões de ordem que vai da moral, à político-econômica sendo que o grande público punido é a própria sociedade - cidadãos, visto que:

É o cidadão que deixa de ler livros, de ver espetáculos, de escutar canções, de ver filmes, de apreciar quadros, etc. Ele é quem recebe um atestado de minoridade intelectual. (...) Nessa circunstância, o fruidor da obra de arte fica desfalcado de certos elementos que o ajudariam a compor o quadro global da sociedade em que vive, pois apenas recebe uma única voz que circunscreve toda a realidade. A voz do regime autoritário, a única permitida. (SANTIAGO, 1982, p.51)

Diante do exposto, é preciso que a literatura tenha uma voz mais pluralizada e que não repercuta o discurso do autoritarismo homofóbico e assim permita a inserção de novos temas

e de novos sujeitos da diversidade em seu sistema literário. Nesse sentido, faz-se necessário que a literatura de temática lésbica e *queer* alcancem espaço nos estudos acadêmicos como outras vozes que questionam a universalizante noção da heterossexualidade compulsória nos estudos literários.

Butler (1998, p.17), em artigo sobre o feminismo e as questões do pós-modernismo, crítica certos valores considerados como verdades universais, defendendo a ideia de que o universalismo simboliza um lugar de poder e de dominação. Para ela, todo universalismo acaba por ser sexista porque impõe um valor que nem sempre representa uma totalidade como se pretende ser, já que toda totalidade é excludente e o particular acaba por ser local. Assim, o universal precisa ser ressignificado como uma noção culturalmente hegemônica do campo social. Nesse sentido, os grandes temas universais da literatura e os seus valores estéticos legitimam uma hegemonia masculina e heterossexista sobre os demais discursos literários, por isso, ainda de acordo com Butler (1998, p.17), o termo universalidade teria de ficar permanentemente aberto, permanentemente contestado, permanentemente contingente, a fim de não impedir de antemão reivindicações futuras de inclusão. Devido à instituição masculinizada da sociedade, a questão do sujeito merece ser repensada para que assim passe a interrogar sua premissa fundamentalista ou dada de antemão, pois se o sujeito é constituído, ele não é, no entanto, determinado; por ser constituído é que ele pode agir, ser transformador e produzir discursos desestabilizadores de legados anteriores.

Quando se olha a produção e a recepção dos objetos da cultura ocidental e patriarcal, através do olhar gendrado, evidencia-se a centralidade do sujeito masculino que coloca em “[...] uma posição hierarquicamente inferior o outro do masculino quanto aos atributos (e às atribuições) que lhe são socialmente conferidos” (QUEIROZ, 1997, p.104), por isso, a crítica feminista tem procurado desestabilizar modelos de leitura e da crítica historiográfica literária mostrando que, tanto na tradição patriarcal quanto na acadêmica, os valores masculinos sempre foram demarcados como valores universais.

Cereceda (1996, p, 192-193) considera que o acesso da mulher ao uso público da palavra é problemático, uma vez que se fala de dois âmbitos diferenciados da linguagem: há a linguagem que procura falar com propriedade, que é a linguagem do poder e da razão, da economia e da ciência, portanto, dominante e valorizada em face do segundo âmbito da linguagem: o da maledicência, da hipocrisia, da mentira e da indiscrição. É como se esses dois âmbitos (o discurso verdadeiro e o discurso da mentira) correspondessem a dois mundos diferenciados: o primeiro âmbito da linguagem é masculino e o segundo é feminino. Portanto,

acesso da mulher ao uso público da palavra supõe tanto um enfrentamento das determinadas condições sociais quanto o enfrentamento de uma tradição que impunha uma pública negação da palavra da mulher.

Para Foucault

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada e redistribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 2010, p. 9)

Sendo a sociedade marcada pelos procedimentos de exclusão e interdição, não há liberdade para se falar tudo em qualquer circunstância. Na inibição discursiva há o jogo de três objetos de interdição: o tabu do objeto, o ritual da circunstância e o direito privilegiado ou exclusividade do sujeito que fala. A incursão da mulher no universo literário requereu esforço para adentrar nesse jogo, nem sempre alcançando êxito com esses objetos de interdição, visto que o discurso não representa apenas as lutas ou os sistemas de dominação, ele é também aquilo pelo qual e por que se luta, ou seja, representa o poder que se deseja obter. Essa luta é reconhecida historicamente, pois se sabe que, historicamente, a mulher esteve interdita para lutar pelo poder e pelo direito de fala e escrita.

Foucault (2010, p.9), discorrendo sobre os procedimentos de exclusão argumenta que o mais evidente desses é a interdição, visto que não temos o direito de dizer tudo em qualquer circunstância nem qualquer um pode falar de qualquer coisa. Na ordem do discurso, há o jogo de três tipos de interdição: tabu do objeto, ritual de circunstância e direito privilegiado ou exclusivo do sujeito que fala.

Esse tripé se cruza, reforça ou se compensa formando uma grade em constante mudança ao longo do tempo, sendo que, atualmente, são as regiões da política e da sexualidade os lugares de maiores interdições. Dentro dessa grade cheia de buracos negros de interdição, podemos situar o discurso literário de temática lésbica, pois ele se mostra tanto como discurso político quanto sexual, visto que “[...] o discurso não é simplesmente aquilo que traduz as lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nos queremos apoderar” (FOUCAULT, 2010, p.9). O discurso literário de temática lésbica simboliza o empoderamento da palavra e a afirmação da existência de uma literatura que deseja sair das sombras para alcançar o público leitor e o mercado editorial.

Discutindo sobre os lugares de fala masculinos e femininos, Schmidt alerta para o fato de que:

Importa observar que, do ponto de vista dos atos performativos de fala, a palavra, usada na sua forma oral ou escrita, está fazendo algo a alguém; assim, a questão é o reconhecimento de que um ato de violência simbólica no texto é também um ato de violência real para um(a) leitor(a) fora dele. Por exemplo, o cânone literário é um corpus textual que projeta uma narrativa da nacionalidade, com repertórios imagéticos sustentados por um projeto estético-ideológico que interpela os sujeitos leitores a se identificarem com certas representações e sentidos, num continuum de significados que estabiliza o sentimento de pertença à comunidade imaginada de uma nação. Um dos pressupostos caros ao comparatismo é o de que fronteiras culturais não coincidem necessariamente com as fronteiras geográficas de um Estado nacional, e que estudos intraculturais e intranacionais podem revelar a produção de outras histórias e outros sentidos, silenciados por força do não reconhecimento de sua legitimidade literária/cultural/institucional. O apagamento da existência de outros textos e o silêncio imposto a outras vozes na história da nacionalidade constituem uma violência simbólica e real para com o outro, constituído fora da fixidez do espaço político e simbólico do constructo canônico. (SCHMIDT, 2016, p.253)

Repensar a representação da mulher não significa questionar somente as histórias contadas sob a ótica da heterossexualidade patriarcal, é preciso abrir espaço para outras vozes que desnaturalizam as fronteiras da tradição e dos interditos e que ficaram silenciadas em suas formas de representação. Portanto, ao se publicar romances de temática lésbica traz-se à discussão questões de gênero e se problematiza a estética, enfraquecendo-se a categoria da universalidade masculina e heterossexual na literatura.

Sabe-se que tanto o enredo fora do temário literário quanto uma escritora que escreve não mais sobre amores heterossexuais desestabilizam o pensamento identitário acadêmico e literário, vindo a desencadear manifestações contrárias com argumentos suficientes para afastá-los (obra literária e escritora) do ensino, pesquisa e estudos literários. Portanto, o juízo de valor negativo em torno da literatura brasileira de temática lésbica legitima o discurso patriarcal heterossexista instituído como universal; esse mesmo valor estético que excluiu e dividiu a literatura de acordo com seu valor ideológico, político e patriarcalista séculos a fora. Que critérios, além dos políticos e ideológicos, justificam determinadas temáticas e vozes serem consideradas como universais em detrimento de outros segmentos e grupos que ficaram recalçados e silenciados? Hoje, o valor estético universal masculino, branco e heterossexista precisa abrir espaço para outras estéticas dos discursos reprimidos e que desejam dialogar com o pensamento patriarcal que o silenciou.

Para Eagleton (1993) os valores estabelecidos pelos preceitos estéticos tradicionais entram em choque quando o sujeito cria uma lei para si mesmo em oposição a um decreto imposto e legitimado. Sendo assim, há uma nova ordem dentro do discurso em que acontece uma mudança de lugar do poder, digamos que o poder centralizador das instituições se deslocou

para a subjetividade do próprio sujeito, provocando uma emancipação política que busca ser ouvida em meio a um discurso repressor.

No Brasil, ainda são tímidas tanto a pesquisa acadêmica quanto a presença de uma crítica literária acerca da literatura de temática lésbica, diferentemente do que ocorre na França e Inglaterra e nos Estados Unidos da América, por exemplo. É nos anos 1990 do século passado que ganha força na Europa e nos Estados Unidos uma literatura que busca afirmação positiva da homossexualidade, deixando para trás o discurso literário punitivo e fundamentado nas teorias científicas que tratavam a homossexualidade como patologia. Esse novo tratamento da temática homossexual pela literatura chega ao Brasil, no final do século XX, quando o Grupo Editorial Summus e a Editora Brasiliense criaram o selo GLS³ com a pretensão de atender aos interesses das minorias sexuais e possibilitar um número significativo de obras literárias que fornecessem às leitoras uma identificação positiva, entretanto, esse selo GLS teve pouco tempo de duração editorial.

Embaladas pelas publicações nos Estados Unidos e na Inglaterra, no Brasil, os selos editoriais GLS procuravam estabelecer uma política de publicação de romances com finais felizes e que dessem visibilidade ao discurso homossexual mais positivo. O posicionamento político das mulheres que fundaram selos voltados para o público específico de mulheres lésbicas não deixa de ser controverso pois, ao mesmo tempo em que reivindicam identidade e visibilidade, viam-se induzidas a ocuparem um gueto literário que perdura, sem poucas mudanças, até essas primeiras décadas do século XXI.

Em 2008, Laura Bacellar fundou a Editora Malagueta⁴, cujo principal foco era publicar livros de temática lésbica (e de autoras lésbicas) com o objetivo de fazer com que as autoras que não conseguissem entrar no mercado editorial das grandes editoras e distribuidoras publicassem uma literatura que atendesse a um público específico e, posteriormente, consolidassem uma categoria literária dentro do gênero narrativo: a literatura de temática lésbica.

Essa política cor de rosa da autoria lésbica contemporânea vinha em contrapeso à produção literária com finais pessimistas e trágicos das obras de Cassandra Rios. Entretanto, ainda que pesem os finais trágicos das obras de Cassandra Rios, há que se considerar seu tempo

³ O selo editorial GLS foi usado referência ao então Movimento Gays, Lésbicas e Simpatizantes- GLS. Com o passar dos anos, esse movimento foi englobando outros sujeitos e sexualidades acrescentando outras letras ao movimento. Atualmente, a sigla aparece como LGBTQIAPN+ e abrange pessoas que são Lésbicas, Gays, Bi, Trans, Queer/Questionando, Intersexo, Assexuais/Românticas/Agênero, Pan/Poli, Não-binárias e mais.

⁴ A Editora Malagueta posteriormente passou a se chamar de Brejeira Malagueta. A referida editora encerrou suas atividades em 2015.

histórico e seu pioneirismo, por isso, para se pesquisar e ensinar essa temática na literatura brasileira faz necessário passar pela obra de Cassandra Rios, voz solitária na produção ficcional da temática ao longo de quatro décadas na literatura brasileira do século XX, tendo produzido uma poética de sobrevivência do discurso lésbico na literatura moderna brasileira.

Segundo Maria Isabel de Castro Lima (2006), em artigo que faz parte de sua dissertação de mestrado pela Universidade Federal de Santa Catarina:

Escrevendo de forma coloquial sobre temas silenciados ou proibidos para a época, a romancista [Cassandra Rios] atraiu um grande público leitor e, ao mesmo tempo em que levantou contra si a ira dos intelectuais – que em seu melhor estilo classista patriarcal a rejeitaram de um legítimo reconhecimento, também provocou os guardiões da moral social. A igreja católica excomungou sua obra e esta foi sistematicamente processada em nome da moral e dos bons costumes. Rios obteve o duvidoso elogio – durante os anos de chumbo uma proibição sempre repercutia bem entre a intelectualidade – de “escritora mais proibida do Brasil.” (LIMA, 2006, p.2)

A temática lésbica na obra de Cassandra Rios serviu para classificá-la, segundo a própria autora na sua autobiografia *Mezzamaro, flores e Cassis* (2000) como “[...] Demônio das Letras, Papisa do Homossexualismo, uma dama de capa e espada, seduzindo e corrompendo” (RIOS, 2000, p. 30). É importante ressaltar que devido a autora ter se dedicado a um projeto literário de formação e ampliação de obras literárias de temática lésbica, projeto esse rejeitado pela sociedade e pelo campo literário, passados mais de setenta anos, a crítica literária sistematizada ainda não considera aceitável atribuir valor literário à sua produção ficcional nem tampouco estudá-la como escritora modernista com um projeto literário ousado. A literatura de temática lésbica, quando não é ignorada ou relegada a um segundo plano pela crítica acadêmica, é questionada quanto à validade estético-literária, daí a dificuldade em enquadrá-la em um campo literário que aborde apenas temas subliminarmente pré-estabelecidos.

A apresentação de outra subjetividade amorosa provoca desdobramentos no campo da crítica literária, reivindica um discurso que rasura a matriz identitária da heteronarratividade e coloca em evidência outras temáticas sobre a sexualidade. Muitas vezes relegada pelo sistema literário à condição de sublitteratura, a literatura de temática lésbica provoca outros movimentos discursivos de contestação da hegemonia de certas formas canônicas, ao expor a falsa neutralidade de gênero no julgamento das obras que constituem o cânone literário.

As literaturas de minorias expandem ainda mais “as fronteiras de gênero” e expõem as formações ideológicas da crítica literária sedimentada no pensamento heteronarrativo. Como se sabe, qualquer discurso que questione formas estabelecidas e viabilize novas categorias para a

ficção literária, pressupondo outra leitura que vá além dos meramente estéticos, costuma desestabilizar e perturbar a crítica literária canônica.

Reafirmando o que já foi exposto anteriormente, a discussão em torno da existência de uma literatura de temática lésbica não deixa de ter implicações parecidas com as iniciais acerca da existência de uma literatura de autoria feminina. Quando do surgimento dos estudos feministas e da escrita de autoria feminina, ambos suscitaram oposição no meio acadêmico, inclusive pelas próprias mulheres que resistiam em ser classificadas como feministas, visto que esse termo acarretaria valores negativos determinados pelo pensamento patriarcal, fator que as destituíam da áurea da nobreza e da neutralidade do universalismo humanista masculino.

Ao se usar o neutro masculino como, por exemplo, a “História do Homem”, Não significa que a história da mulher seja considerada nessa mesma história universal. Estabelecer um lugar de fala feminino significaria lidar com uma série de conotações desqualificadoras, a começar pelo questionamento da feminilidade, pois a mulher que escrevia era sempre suspeita de colocar em risco os papéis pré-determinados para o discurso masculino e a definição desse acerca do comportamento feminino. Daí a importância do surgimento da crítica literária historiográfica das escritoras que ficaram no limbo dos séculos anteriores ao século XX, como mostra o livro *Escritoras brasileiras do século XIX* (1999), organizado por Zahidé L. Muzart, resultado de um projeto de pesquisa integrado – envolvendo pesquisadoras do GT da ANPOLL Mulher & Literatura. E, para os estudos contemporâneos, a importância da ampliação das discussões literárias, temário, ensino e pesquisa para além do pensamento heterocompulsório, como queria Wittig.

Revisitar e questionar o cânone literário brasileiro possibilitou dar visibilidade a escritoras silenciadas pelo pensamento patriarcalista, portanto, se os estudos feministas encontraram (e encontram ainda) resistência contra a sua legitimidade na academia, o que pensar com relação à temática lésbica que é considerada, na maioria das vezes, como sublitteratura? A literatura de temática lésbica necessita do estabelecimento de um *locus* cultural de identidade, para tanto, é legítimo ser considerada no âmbito de um grupo heterogêneo de escritoras e temáticas.

Sendo as mulheres um grupo silenciado, as experiências que escapam ao pensamento androcêntrico são consideradas desviantes ou ignoradas, visto que “[...] a escrita das mulheres é um discurso de duas vozes que personifica sempre as heranças social, literária e cultural tanto do silenciado quanto do dominante” (SHOWALTER, 1994, p. 50). Sendo assim, a literatura de temática lésbica identifica-se com esse ‘discurso de duas vozes’ e personifica a herança cultural

do silenciado e do dominante pois apresenta personagens em conflito com relação à vivência de suas sexualidades e estabelece uma quebra de paradigma heteropatriarcalista, ao mesmo tempo em que expõe a voz do dominante que, na maioria dos romances, reafirma-se como vencedor diante das mulheres sufocadas nas suas sexualidades, conforme se mostra quando da discussão das obras que compõem essa pesquisa.

A ficção de temática lésbica situa-se como discussão sobre a construção de uma “identidade de escritora lésbica” determinada em uma expectativa de gênero que se preocupa com transgredir os tabus em torno da homossexualidade feminina, reconstruindo as relações de gênero e a voz autoral. Essa literatura burla o lugar tradicionalmente ocupado pelo herói e, como se não bastasse, rasura o poder patriarcal das relações sexuais. Ela não deixa de ser uma estética transgressora dos papéis de gênero, da dominação masculina e do silenciamento nos quais as mulheres se veem enredadas, sejam mulheres lésbicas ou heterossexuais, daí vem, a censura velada sobre essa escrita.

Ao discutir sobre a censura em torno da voz lésbica, Yorke (1995) considera que a lésbica precisa construir um discurso de sobrevivência e legitimação, uma vez que a censura em torno de si provoca a expropriação do seu discurso e do patrimônio literário e cultural.

Segundo Yorke:

Historically speaking, it is hardly news that lesbians have been excluded from the cultural symbolic order. They have found themselves situated at the margins of acceptability and have been virtually eradicated from many public discourses—including the male-dominated discourses of poetry. Lesbian voices have literally been silenced, lesbian experience and identity have been erased and, from centuries, lesbians have been systematically dispossessed of their heritage. (YORKE, 1995, p. 47)⁵

A dominação cultural heterossexista contribui para a não aceitação (ou deslegitimação) de outras formas de manifestações do discurso literário, estendendo a censura à voz lésbica, tanto no espaço pessoal quanto no público e impedindo a consolidação de uma literatura para além das formas canônicas de manifestação de temáticas e relações sexuais (exemplo do ocorrido com a escritora Cassandra Rios). A literatura de temática lésbica e, mais ainda, a

⁵ Historicamente falando, não é novidade que as lésbicas tenham sido excluídas da ordem cultural simbólica. Elas se encontram situadas às margens da aceitabilidade e foram praticamente erradicadas de muitos discursos públicos, incluindo os discursos de dominação masculina da poesia. As vozes lésbicas foram literalmente silenciadas, a experiência e a identidade lésbica foram apagadas e, durante séculos, as lésbicas têm sido sistematicamente expropriadas de seu patrimônio. (Tradução própria)

autora lésbica estão *constructing a lesbian poetry for survival*⁶ (YORKE, 1995, p. 47) que rompe o silêncio historicamente imposto. Essa reflexão faz-se pensar na função do autor foucaultiano, que não se dá através da atribuição de um texto a um(a) escritor(a); a função-autor constitui-se como uma “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade”(FOUCAULT, 1992, p. 46), portanto, indica o discurso que pode ser recebido em uma determinada cultura.

Segundo Foucault,

[a função do autor] está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários “eus” em simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar. (FOUCAULT, 1992, p. 45)

O texto literário é um diálogo com esses vários “eus” que deslocam a categoria da discursividade e possibilitam novas categorias narrativas e outras vozes de sujeitos que venham a desconstruir a uniformidade do pensamento. O que faz de um sujeito um(a) autor(a) é poder delimitar e caracterizar os textos através de seu nome. No caso do discurso lésbico, a autora (e o autor) desconstruem a matriz heterossexual e a estabilidade da palavra falocentrista, viabilizando outros lugares para o sujeito.

Ainda, de acordo com Foucault:

O nome do autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso, para um discurso ter um nome de autor, o fato de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é cotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um certo estatuto. (FOUCAULT, 1992, p. 45)

A princípio, a literatura de temática lésbica estabelece a identificação do autor com o texto porque seu discurso não é indiferente, visto que representa a linguagem do amor, do corpo,

⁶ Construindo uma poética de sobrevivência lésbica. (tradução própria)

da sensualidade e da sexualidade lésbica, enfim, uma identidade diferente perante a cultura do discurso heteronarrativo. O estatuto de literatura de temática lésbica indica que seu discurso não é uma abordagem comum e segura para o cânone literário e pode desestabilizar o pensamento patriarcal. Por fim, o estudo do texto literário precisa considerar não somente seu valor expressivo ou seus aspectos formais, mas as “[...] modalidades da sua existência” (FOUCAULT. 1992, p. 68), como as condições de produção, circulação, atribuição e as apropriações dos discursos que variam de acordo com a cultura e que se modificam no interior de cada uma, pois não é possível considerar o valor do texto literário apenas dentro da perspectiva estético-androcêntrica de valores universais.

O texto literário merece ser visto a partir do seu lugar de fala, como um tecido de muitas vozes e espaço de discussão de sujeitos e vivências até então esquecidos pelos valores estéticos tradicionais da crítica literária. O sentido de lugar de fala do texto literário, aqui utilizado, é tomado de empréstimo do pensamento foucaultiano (2010) sobre a ordem do discurso e suas condições de produção que obedecem a regras, interdições de palavras e escolhas na abordagem de temas a serem desenvolvidos. Assim, a fala e o texto seguem uma espécie de doutrina e de vigilância dos discursos e das categorias do sujeito. A reflexão sobre o lugar de fala feita por Spivak (2010) leva esse conceito para a discussão sobre o que pode, como e até onde pode o subalterno falar, ou seja, qual o lugar de fala e de poder do subalterno minorizado diante de uma ordem do discurso opressor? Djamila Ribeiro (2017) ao discutir sobre lugar de fala e o racismo estrutural na sociedade brasileira mostra que a ausência de representatividade negra em espaços de poder e de produção de conhecimento impedem que a população negra acesse espaços políticos, culturais e sociais e impossibilita que

suas vozes sociais sejam catalogadas, ouvidas, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequentes hierarquia social. (RIBEIRO, 2017 p. 64)

Considerando essas discussões, dizer que o texto literário pode ser entendido como um lugar de fala do pensamento, da cultura e da afetividade significa dizer que é nesse espaço de fala e de discurso que se pode ressignificar a historiografia literária, resgatar sujeitos e falas inviabilizadas pelos estudos literários e abrir portas para o que dizem e o que pensam autoras e autores que escrevem sobre diversidade de gênero.

O efeito estético patriarcal serviu de mediador para que autores e autoras assumissem outras identidades sem perderem as suas individualidades e possibilitou que se inventassem características psicológicas da identidade feminina no século XIX ainda hoje utilizadas pela

literatura e pela psicologia; o esteticismo patriarcal permitiu que as autoras, ao assumirem uma identidade masculina, pudessem ter suas obras legitimadas pelos valores estéticos do seu tempo. Publicar através de pseudônimo, ver sua obra associada a um pensamento masculino e reproduzir o mesmo discurso androcêntrico implica dizer que as mulheres escritoras tentavam estar no mesmo espaço em que estavam os homens sem, no entanto, questionarem a dominação masculina.

Essa identidade masculina assumida pelas escritoras servia como elementos legitimadores do pensamento masculino. De acordo com Virgínia Woolf (2004, p.52), se a mulher produziu pouco ou se produziu romances fracos, isso se deu pelo fato de a mulher escrever solitária, sem referência de outras autoras, sem espelho, visto que a produção sobre a mulher, feita pelo sexo oposto, não conta como modelo que a represente. Para Woolf (2004, p.52) a mulher na literatura do século XIX muitas vezes foi tratada como coadjuvante ao longo da história literária, não lhes sendo permitido contestar (na verdade, não foi permitido pensar) nada que o sexo masculino pensou, falou e produziu, pois a “[...] a mulher que pretende escrever tem saltar todos os modelos ou obstáculos da literatura masculina e escrever como mulher sem ressentimento e com aquela curiosa qualidade sexual que só aparece quando o sexo não tem consciência de si mesmo.” (WOLF, 2004, p.102), sendo assim, para ser considerada como boa literatura, a escritora precisava esconder seu gênero, deixando de se dedicar a assuntos femininos e legitimando o pensamento patriarcal. Essa legitimação não é possível a partir do momento em que a literatura (e a escritora) descentralizam a heterossexualidade.

Ao rasurar a hegemonia do pensamento patriarcal, o movimento feminista moderno deu início a uma nova etapa na história da heterossexualidade. O segundo momento do feminismo americano (1963-1975) analisa criticamente a supremacia masculina e aponta a heterossexualidade como um arranjo social problemático. As feministas americanas Betty Friedan, Ti- Grace Atkinson, Kate Millett e Gayle Rubin problematizam a heterossexualidade como norma social e denunciam a existência de uma política sexual, criando o termo heterossexualidade compulsória. Em consequência desses posicionamentos críticos, tornou-se possível se pensar a heterossexualidade como construção histórica.

Em 1963, Betty Friedan publicou o livro *Mística Feminina*, um marco na chamada segunda onda feminista iniciada por Simone de Beauvoir, com a publicação de *O segundo sexo* (1949)⁷. Em *Mística Feminina*, Betty Friedan analisa as restrições que o lar das décadas de 1940

⁷ *O Segundo Sexo* é base fundamental para as discussões iniciais da questão feminina. Para Beauvoir a inferioridade feminina construída socialmente e funciona como mecanismo de dominação que naturaliza a opressão feminina.

a 1960, o serviço doméstico e a criação dos filhos trazem para as mulheres brancas, com formação universitária e de classe média. Friedan reflete acerca da crise de identidade feminina que acometia a dona de casa, mãe e esposa perfeita. Segundo a autora, é a mística feminina quem determina que o propósito da mulher seja a concretização da sua feminilidade traduzida na “[...] passividade sexual, no domínio do macho, na criação dos filhos e no amor materno” (FRIEDAN, 1971, p. 40). O mundo da mulher estava confinado ao seu próprio corpo e beleza, à procriação, ao cuidado físico do marido, das crianças e do lar.

Friedan acredita que a mística ignora a identidade feminina e não considera outro modo de existência da mulher senão como esposa e mãe. Para a mulher que não aceitasse essa mística, traçando outro caminho além da dominação masculina, não haveria realização pessoal, *status* social ou identificação com os grupos familiares. Historicamente, a única identificação permitida à mulher era exercer os papéis de ordem sexual que diziam respeito ao *status* de objeto sexual desejável e à identificação com o papel de esposa e mãe sexualmente bem sucedida.

Apesar de Friedan defender que a liberdade/emancipação feminina possibilitaria à mulher lutar por direitos iguais e ocupar qualquer posto de trabalho, ela não critica o papel da heterossexualidade dominante do patriarcado que estabelece os mecanismos de opressão sobre as mulheres, evitando assim, as implicações que a crítica feminista pode levantar acerca do erotismo e da transformação do corpo feminino em mercadoria. Ao se discutir sobre a existência de uma feminilidade e de uma masculinidade socialmente construídas e não atreladas a um sexo determinado biologicamente, o feminismo aponta para a existência de uma política reprodutiva, uma política de sexos e uma política do prazer, todas voltadas à supremacia masculina e heterossexual, entretanto, essas discussões não implicam ainda em analisar a lesbianidade. Talvez as feministas da segunda etapa do feminismo, ainda que conscientes da dominação heterossexual sobre a mulher, não conseguissem ver (ou não se interessassem em problematizar) o silenciamento e o apagamento da mulher lésbica na organização da heterossexualidade social e culturalmente dominante.

Beauvoir defende que é na igualdade entre os sexos que haverá a emancipação feminina e para que isso ocorra as mulheres precisam se tornarem independentes, principalmente, através da autonomia financeira. Desde a sua publicação, o livro se tornou um clássico para os estudos feministas e, desde sua data de publicação, em 1949 até os dias atuais, ainda contraria o patriarcalismo. Betty Friedan, teórica do feminismo americano, ao publicar em 1963 a obra *A Mística feminina* a dedicou a Simone de Beauvoir. *Mística feminina* é considerada a segunda obra fundadora do feminismo. A primeira é *O segundo sexo*.

Se Friedan evita falar em lesbianidade, Ti-Grace Atkinson, ainda que não fale claramente sobre a homossexualidade, considera a formação da sociedade heterossexual como um arranjo injusto e culturalmente imposto. Para essa teórica feminista, a instituição do ato sexual limita as opções da mulher e lhe impõe a maternidade reprodutora. Atkinson acredita que a opressão da mulher está ligada às relações eróticas estabelecidas entre mulheres e homens, por isso defende a existência de uma sexualidade que não tenha função social pois, enquanto a classe dos homens está livre da classe sexual, as mulheres são definidas e limitadas por sua classe sexual. Seria uma atitude política das mulheres com relação à dominação masculina, uma forma de desassociar a mulher das limitações de gênero impostas pelo patriarcalismo.

Ainda que a crítica feminista em torno da concepção da heterossexualidade como mecanismo político de dominação sobre as mulheres venha sendo feita já na década de 1960, as teóricas feministas não se posicionavam claramente em torno da dominação da heterossexualidade e do patriarcado. É no livro *Política sexual*, publicado em 1970, por Kate Millett, em que se encontra “[...] um dos primeiros textos feministas modernos importantes a incluir uma crítica totalmente explícita à heterossexualidade” (MILLETT, 1974: p. 130). Millett, ao considerar a existência de uma política sexual em que os relacionamentos dominados pela heterossexualidade se impõem sobre a mulher e todas as mais diversas formas de sexualidade, defende a ocorrência de um ato libertário que possibilite

Uma revolução sexual [que] exigiria antes de mais, talvez, o fim das inibições e tabus sexuais, especialmente aqueles que mais ameaçam o casamento monógamo tradicional: a homossexualidade, a «ilegitimidade», as relações sexuais pré-matrimoniais e na adolescência. Deste modo, o aspecto negativo no qual a atividade sexual tem sido geralmente envolvida seria necessariamente eliminado, juntamente com o código moral ambivalente e a prostituição. Esta revolução teria por objetivo estabelecer um princípio único de tolerância, completamente alheio aos sórdidos e alienantes fundamentos económicos das tradicionais alianças sexuais. (MILLETT, 1974, p. 10)

Da mesma forma como Atkinson sonhou com o fim do amor erótico (e de qualquer sexualidade) como meio de libertação da mulher, Millett argumenta em prol de uma sociedade neutra, com relação ao gênero, e libertária, com relação às diversas manifestações sexuais. Esse sonho utópico uniu publicamente feministas radicais e pessoas do movimento *gay* e lésbicas.

Diferentemente de Atkinson, Audre Lorde (2019) não considera o erotismo como uma interdição fundada na angústia. Ela considera que o erotismo superficial tem sido usado politicamente pelo poder masculino como “[...] sinal de inferioridade feminina” (LORDE, 2019, p.66) provocando nas mulheres sofrimento e repulsa pela existência desse erotismo.

Para Lorde,

Existem muitos tipos de poder, reconhecidos ou ignorados, utilizados ou não. O erótico é um recurso intrínseco a cada uma de nós, localizado em um plano profundamente feminino e espiritual, e que tem fortes raízes no poder de nossos sentimentos reprimidos e desconsiderados. Para se perpetuar, toda opressão precisa se romper ou deturpar as várias fontes de poder na cultura do oprimido que podem fornecer a energia necessária à mudança. No caso das mulheres, isso significa a supressão do erótico como fonte considerável de poder e de informação ao longo de nossas vidas. (LORDE, 2019, p.660)

Sendo assim, as mulheres são levadas a considerar o erotismo como sendo uma prática desrespeitosa, quando, na verdade, o erotismo carece de ser visto pelas mulheres como uma fonte de poder e de informação, força vital e energia criativa. Portanto, o teor erótico em uma obra literária não precisa ser visto pela moral conservadora nem funcionar como supressão do sentimento desejante.

Gayle Rubin é outra feminista de papel importante para as discussões em torno da heterossexualidade. No ensaio “The traffic in women: notes on the ‘Political Economy’ of Sex⁸” (1975) Rubin propõe uma forma diferente para se pensar como se organiza socialmente o sexo biológico e como a ideia de masculinidade e de feminilidade – o sistema sexo/gênero é uma construção social. Rubin também foi quem criou o conceito de heterossexualidade obrigatória e heterossexualidade compulsória.

De acordo com essa teórica, a organização social do sexo apoia-se em três bases: a primeira considera que os sexos opostos são construídos socialmente e que os homens suprimem qualquer semelhança que tenham com o sexo feminino, da mesma forma que as mulheres anulam as características masculinas. Essa construção social do sexo leva à divisão social do trabalho pelo sexo e exalta as diferenças biológicas, ao mesmo tempo em que exclui a mulher.

A segunda base da organização sexual é a heterossexualidade obrigatória que está ligada à divisão do trabalho pelo sexo, cuja função é garantir a união de homens e mulheres dependentes um do outro; essa dependência incentivada entre homens e mulheres leva-os a buscarem a união heterossexual através do casamento. Para Rubin, a heterossexualidade obrigatória cria como contrapartida o sentimento de anti-homossexualidade obrigatória e de opressão dos homossexuais. Sendo assim, a repressão da sexualidade feminina resulta do fato de que o corpo da mulher é visto como objeto de troca, controle e dominação dos homens,

⁸ Tráfico de mulheres; notas sobre economia política do sexo (Tradução própria)

fazendo com que a opressão das mulheres não esteja no campo biológico, mas nos próprios sistemas sociais.

No ensaio *Pensando o Sexo: Notas para uma Teoria Radical das Políticas da Sexualidade* (2017), Rubin revê o conceito de sexo/gênero e amplia seu pensamento com relação às diferentes histórias de masculinidade, feminilidade e erotismo, considerando todas essas histórias como interesses políticos deliberados. Para a autora, a esfera da sexualidade também tem sua política interna, desigualdades e modos de opressão. A autora acredita que as formas institucionais concretas da sexualidade estejam tomadas por classificação biológica, conflitos de interesse e manobras políticas deliberadas e secundárias. Nesse sentido, o sexo é sempre político.

Rubin afirma que:

É impossível pensar com clareza as políticas de raça ou gênero enquanto elas forem consideradas entidades biológicas, e não construções sociais. Do mesmo modo, a sexualidade é impermeável à análise política se for concebida primariamente como um fenômeno biológico ou um aspecto da psicologia individual. A sexualidade é tão produto da atividade humana como o são as dietas, os meios de transporte, os sistemas de etiqueta, as formas de trabalho, as formas de entretenimento, os processos de produção e os modos de opressão. Políticas do sexo mais realistas serão possíveis quando ele for compreendido em relação a uma análise social e histórica. Será possível pensar as políticas do sexo em relação a fenômenos como populações, vizinhanças, padrões de assentamento territorial, migração, conflito urbano, epidemiologia e tecnologia policial. Essas categorias de pensamento são mais profícuas que as mais tradicionais, como pecado, doença, neurose, patologia, decadência, poluição ou ascensão e queda de impérios (RUBIN, 2017, p.68-69).

O sexo considerado apenas como biológico é um fator político que faz com que a heterossexualidade desempenhe um papel central em torno da política da negatividade homossexual e passe a tratar a homossexualidade como suspeita. Além de impor a condição de negatividade à homossexualidade, a política da heterossexualidade biológica predetermina a homossexualidade como culpada e julga os comportamentos eróticos da relação homossexual como sujos e maus, tendo como justificativa que o sexo tem por finalidade o casamento e a reprodução.

Quanto ao amor, esse sentimento é visto como direito único da matriz heterossexual o que implica dizer que uma obra literária que aborde o envolvimento amoroso ou ambiente o espaço literário em outro espaço cultural da heteronarratividade costuma ser considerada imediatamente como erótica, pornográfica ou imoral mesmo que, na maioria das vezes, essa obra não seja um relato de relações sexuais. A definição da lesbianidade, de acordo com Jules-

France Falquet (2009, p.122), não se separa da ordem de um contexto histórico e cultural específico.

Ainda que as práticas sexuais e/ou o amor entre mulheres existam nas mais diversas culturas e que a literatura tenha se expressado sobre tal prática, a exemplo de Safo (século VII a. C), Gertrude Stein (1874/ 1946), Audre Lorde (1934/1992) e Monique Wittig (1935-2003), o pensamento androcêntrico tende a condenar e a negar a produção intelectual da mulher lésbica, fazendo com que suas produções sejam “pouco estudadas e frequentemente deformadas” (p.122). Se o termo homossexualidade vem sendo usado para definir o grupo de pessoas que se envolvem sexualmente e/ou amorosamente com pessoas do mesmo sexo, atualmente, faz-se necessário distinguir-se homossexualidade masculina/*gay* da homossexualidade lésbica pois a generalização do termo homossexualidade (e *gay*) põe as opções de homens e mulheres no mesmo plano, entretanto, os homens e mulheres que vivenciam essas sexualidades situam-se em espaços diferenciados no sistema patriarcal.

No *Dicionário crítico do feminismo*, Falquet considera que:

[O termo lesbianidade] além de poder ser utilizado ou reivindicado para descrever práticas individuais de mulheres, o termo “lesbianismo” se refere também a um conjunto de abordagens teóricas e movimentos sociais que problematizam essas práticas. Globalmente, no sentido político, o lesbianismo pode ser considerado uma crítica em atos e um questionamento do sistema heterossexual obrigatório de organização social. Este baseia-se na estrita divisão da humanidade em dois sexos, fundamentos de dois gêneros obrigados a manter relações sexuais de “complementaridade” no contexto de uma rígida divisão sexual do trabalho. Nesse sentido, o lesbianismo desestabiliza o sistema dominante, ao representar uma ruptura epistemológica fundamental e incitar uma profunda revolução cultural. (FALQUET, in HIRATA et al., 2009, p.123)

A lesbianidade surge como um movimento vinculado ao segundo momento do movimento feminista e às rebeliões do movimento homossexual ocorridas em 1969, como resposta às ações da polícia em bares homossexuais, nos Estados Unidos. Entretanto, as lésbicas perceberam que suas reivindicações não eram contempladas pelo movimento *gay* e passam a criticar o funcionamento do patriarcalismo, a misoginia e os objetivos falocêntricos. Respaladas pela crítica feminista, as lésbicas criam suas próprias fundações, como o *Gouines rouge*⁹ e passam a contribuir ativamente para a construção do movimento de liberação das mulheres. Entretanto, como o feminismo se mostrava resistente em reivindicar a lesbianidade

⁹ Les gouines rouges (as lésbicas vermelhas) foi o primeiro grupo de lésbicas criado na França, em 1970, do qual fez parte Monique Wittig, uma das principais teóricas do feminismo lésbico.

como discussão teórica e cultural de suas pautas, algumas lésbicas se afastaram da teoria feminista e passam a buscar seus próprios caminhos.

Para Bell Hooks (2000) é papel do feminismo desafiar a homofobia, visto que não pode haver irmandade sustentada entre mulheres quando há desrespeito e subordinação permanente de mulheres lésbicas por mulheres heterossexuais. Hooks defende que foi o movimento lésbico radical quem levou a teoria e a prática feministas a se posicionar em oposição aos limites do heterossexismo, sendo esse o legado do feminismo lésbico: criar espaços onde as mulheres, independentemente de sua identidade e/ou preferência sexual pudessem ser tão livres quanto quisessem.

Hooks defende que

Sometimes it's hard to know which came first, the movement for women's liberation or sexual liberation - for some activists they happened at the same time, blending into one another. This was certainly true for many of the bisexual and lesbian women who were part of the first contemporary feminist vanguard. These women were not led to feminism because they were lesbian. Masses of lesbians were not "into" politics, were conservative, and had no desire to do anything radical. The lesbians and bisexual women who helped form the women's liberation vanguard were led to feminism because they were already engaged in left politics, pushing against fixed boundaries of class, race, and sexuality. Women's liberation had already been an issue they had claimed psychologically, rebelling against traditional notions of gender and desire. Simply being lesbian does not make one a feminist, anymore than being lesbian makes one political. Being a member of an exploited group does not make anyone more inclined to resist. If it did, all women (and that includes every lesbian on the planet) would have wanted to participate in the women's movement. Experience coupled with awareness and choice are the factors that usually lead women into leftist politics. (HOOKS, 2000, p.93)¹⁰

Portanto, o feminismo lésbico é um movimento de lutas políticas femininas que não foi um movimento pautado exclusivamente em questões de sexo e gênero. No final dos anos 1970, surge uma considerável quantidade de textos de análise lésbica e um dos mais importantes deles “denuncia a heterossexualidade forçada como norma e a subsequente invisibilização do

¹⁰ Às vezes é difícil saber o que veio primeiro, o movimento para a libertação das mulheres ou libertação sexual - para alguns ativistas aconteceram ao mesmo tempo, misturando-se umas com as outras. Isso certamente era verdade para muitas das mulheres bissexuais e lésbicas que fizeram parte da primeira vanguarda feminista contemporânea. Estas mulheres não foram levadas ao feminismo porque eram lésbicas. As massas de lésbicas não estavam "dentro" da política, eram conservadoras e não desejavam fazer nada radical. As lésbicas e bissexuais que participaram da vanguarda da libertação das mulheres foram levadas ao feminismo porque já estavam engajadas na política de esquerda, pressionando contra fronteiras de classe, raça e sexualidade. A libertação das mulheres já era uma questão que elas reivindicavam psicologicamente, rebelando-se contra as noções tradicionais de gênero e desejo. Simplesmente ser lésbica não faz com que seja mais feminista do que ser lésbica torna a pessoa política. Ser membro de um grupo explorado não torna ninguém mais inclinado a resistir. Se o fez, todas as mulheres (e isso inclui todas as lésbicas do planeta) queriam participar do movimento das mulheres. Experiência juntamente com a consciência e a escolha são os fatores que geralmente levam mulheres na política de esquerda. (tradução própria)

lesbianismo”, de Adrienne Rich (*Dicionário Crítico do Feminismo*, 2009, p. 124). Ao mesmo tempo, Monique Wittig considera a heterossexualidade como um regime político dotado de um sistema ideológico que ela chama de pensamento “*straight*”. (*Idem*, 2009, p.124) e afirma que “as lésbicas não são mulheres” (*Idem*, 2009, p.124) porque elas abandonam a lógica do pensamento/ sistema heterossexual que se sobrepõe ao patriarcalismo. Ainda, segundo o *Dicionário Crítico do Feminismo* (2009, p.124), o pensamento crítico de Wittig “[...] abre espaço para um movimento lésbico autônomo e para um pensamento que sacode o feminismo pelas bases” e incita debates político com opiniões separatistas relacionados às feministas heterossexuais, uma vez que as lésbicas feministas acreditam na cooperação mútua da classe feminina e as feministas heterossexuais nem sempre estão dispostas à generalização.

O pensamento lésbico feminista considera que a lesbofobia é uma arma utilizada contra todas as mulheres de quaisquer orientações sexuais e que desejem ocupar espaços até então predominantemente masculinos. As mulheres que aspiram postos de trabalho, salário e poder tradicionalmente pertencentes ao homem “[...] podem ser acusadas a qualquer momento de serem lésbicas e, por isso, condenadas a um verdadeiro ostracismo social” (PHARR, 1998 apud HIRATA, 2009), portanto, a lesbofobia seria a defesa de interesses econômicos dominantes no contexto da divisão sexual do trabalho.

Construindo-se com um desafio à crítica literária, as literaturas consideradas como emergentes desempenham um papel importante na elaboração da identidade cultural do país, ao preencherem os vazios da memória coletiva e fornecerem campos de ancoramento do sentimento de identidade. Essas literaturas minorizadas no interior do campo literário hegemônico não poderiam ser vistas como literaturas periféricas sem importância para as discussões dos problemas sociais, políticos e culturais da nação. Elas reivindicam um lugar autônomo no interior do campo literário instituído e reapropriam as vozes dos sujeitos desempoderados em seus discursos silenciados e discriminados como, por exemplo, as vozes autorais negras, indígenas, faveladas e homossexuais. Aqui novamente, retoma-se o conceito de lugar de fala do texto literário como espaço de representação de grupos legitimados por suas vozes narrativas a demarcarem espaços sociais e a se expressarem como corpos políticos.

Nesse sentido, o texto literário é uma expansão das marcas sociais externas, em diálogo aberto, através da ficcionalização, com as problemáticas político-culturais que envolvem os sujeitos. Uma obra literária que apresenta uma sociedade homofóbica e urde a tessitura narrativa através de vozes opressoras versus sujeitos em enfrentamento da ordem do

discurso dominante traz para si, para esse espaço ficcional, as marcas externas da sociedade e permite que tanto a leitora e o leitor, quanto professoras, professores, estudantes e a crítica literária reflitam sobre os valores sociais, o poder político e a cultura excludente em que, muitas vezes, considera-se como situações naturais e, portanto, legítimas.

Embora a literatura de grupos minoritários se volte para a consolidação de um projeto identitário que procura reapropriar o sujeito a um espaço existencial cujos direitos foram negados, não se pode desconsiderar que a busca por pertencimento e afirmação de uma identidade pode levar esses grupos a caírem em uma cilada e promoverem a guetização da voz autoral, ou seja, a busca por uma identidade pode fazer com que a literatura dos grupos minoritários tenha um olhar redutor de que só pode falar de determinada temática os sujeitos pertencentes ao grupo. A identidade não pode negar o outro, nem se afastar da alteridade, ela precisa ser compreendida como uma continuidade, uma síntese inacabada que se constrói como diferença sem negar o outro; ser um conceito existencial que desfaz a falsa ideia de natureza e desmistifica a função sacralizante e unificadora do pensamento hegemônico.

Como um duplo positivo e negativo, a literatura de temática lésbica procura se firmar como identidade para um grupo silenciado ao longo do processo de formação do sistema literário brasileiro ao mesmo tempo em que faz uma macro análise em torno da sociedade e dos sujeitos que a compõem. A discussão em torno da existência de uma literatura brasileira de temática lésbica sucinta discussões que abarcam tanto a literariedade do texto literário quanto a problematização do que se considera guetização de escritoras lésbicas, o que faz com que a recepção desses textos se limite a leitoras lésbicas e provoque o verdadeiro ostracismo editorial e acadêmico, resultantes da existência de um público leitor homofóbico.

Diante disso, o estudo sobre a literatura brasileira de temática lésbica parte de dois pontos iniciais: a) se existe literatura brasileira de temática lésbica; b) por que os estudos de gênero, as discussões da crítica literária feminista e o ensino de literatura montados e desmontados dentro de uma tradição androcêntrica ainda oferecem resistência ao estudo e ensino de obras que abordem essa temática? Sobre a primeira hipótese, a resposta mais provável será negativa, visto que no país ainda não foram editados tantos livros sobre o assunto que possam caracterizar uma vertente da nossa literatura; tampouco há uma crítica literária expressiva sobre a temática, ainda que a publicação de obras literárias com a temática homossexual não seja novidade e venha crescendo no mercado editorial, influenciadas pelo sucesso da publicação de jovens autores nas plataformas sociais como TikTok, Instagram, Youtube, Twitter e páginas de Fanfics.

Embora já exista uma consistente produção crítico-teórico-literária em torno da literatura de temática *queer* e lésbica, no Brasil, ainda não há traduções suficientes dessa crítica e tampouco uma fortuna crítica própria. Sendo assim, faz-se necessário não desvincular as circunstâncias de produção de um texto literário de sua apresentação final, bem como de seu formato e dos efeitos que este produz na recepção da crítica, do ensino, das leitoras e dos leitores. Os sujeitos que pensam e dimensionam o mundo, o eu e os outros estão constante e ininterruptamente jogados de modo vertiginoso em espaços que estão fora de sua individualidade. A exterioridade – e a relação indissociável entre um *in* e um *out* – é fundamental para a compreensão daquilo que se produz como a identidade ou a alteridade. No caso do texto literário, a sua relação com o que está fora do mesmo é, por vezes, constitutiva de seu modo de existir e não se desvincula das diversas leituras que podem ser engendradas a partir dele.

Se a crítica feminista apontou para outras dimensões de categorias analíticas do texto literário como etnias, gênero, raça e orientação sexual, a análise literária sobre a temática lésbica na literatura brasileira não pode ser pautada apenas nos aspectos formais e estruturais do texto nem ser reduzida ao viés da narrativa erótica. A abordagem crítica do texto literário precisa considerar tanto o contexto cultural quanto o valor político do discurso; assim, a literatura brasileira de temática lésbica, por mais simples que aparente ser, traz em si um discurso cultural e político no qual se avalia o lugar ocupado pela mulher (lésbica ou heterossexual) na nossa sociedade falocêntrica e patriarcal.

Conforme já mencionado, os estudos feministas foram os responsáveis para que outros discursos tivessem voz dentro do pensamento acadêmico. Inicialmente, surgiram os Seminários, Fóruns e Simpósios sobre feminismo, mulher e literatura, sendo nesses encontros onde se começou a ser discutidas outras categorias de gênero, dentre elas, os estudos *gays* e lésbicos. A partir de congressos promovidos pela Associação brasileira de Estudos da Homocultura- ABEH, do Seminário Internacional Fazendo Gênero da Universidade Federal de Santa Catarina, do Seminário Internacional Mulher e Literatura, da publicação de *As heroínas saem do armário*, livro resultante da dissertação de mestrado de Lúcia Facco, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e fundamental para abertura dos estudos teóricos lésbicos no Brasil além das publicações em revistas e do surgimento de algumas dissertações e teses acadêmicas é que, aos poucos, começa-se a se formar um cabedal crítico sobre a literatura brasileira de temática lésbica, abrindo-se uma porta para produção de dissertações e teses em programas de Pós-graduação das universidades.

Heloísa Buarque de Hollanda considera que é

Interessante, do ponto de vista político, essa afirmação *gay* ou homoerótica, uma vez que essa é uma literatura de ponta, que coloca em pauta novas questões teóricas e literárias. Torço para que ela consiga conquistar definitivamente o lugar de uma potente interlocução com a própria noção do valor canônico. Do ponto de vista literário, não vejo na linguagem dita *gay* nada de muito diferenciado das formas e estilos da produção ficcional ou poética; vejo sim, uma diferença clara no projeto político desta produção que flagra e denuncia algumas *caixas pretas* da subjetividade masculina” ortodoxa” através da encenação agressiva da sexualidade ou da valorização da “inteligência afetiva” como forma cognitiva e produtiva. (HOLLANDA, apud. Pinto. Revista CULT, 2003, p. 48-49).

Portanto, a crítica literária e a literatura brasileira de temática lésbica compreendem as diversificadas manifestações do discurso literário e desmontar os argumentos presos a uma visão de mundo sedimentada em hierarquias tradicionalmente tidas como naturais, as quais consideram as discussões em torno das personagens heterossexuais como legítima e única verdade literária. Faz-se entender que para o ensino de literatura e para a crítica literária não é mais possível continuar apenas com temas tradicionais do modelo automatizado fixo e imutável da heterossexualidade.

A revista CULT (2008) foi uma das primeiras a publicarem um dossiê sobre a atual literatura (até então denominada) homoafetiva no Brasil. Sobre essa nomenclatura- literatura homoafetiva- ela foi utilizada pelos estudos iniciais da literatura que anteriormente era denominada de literatura homossexual. Em artigo presente no livro *Homofobia & Educação: um desafio ao silêncio* (2009) os autores Rios e Santos argumentam que o termo homoafetivo representa uma ideologia de família, valores morais, fidelidade conjugal do pensamento heterossexual e, quando se utiliza o termo homoafetividade para as pessoas de outras sexualidade e gênero, procura-se definir papéis e enquadrar os homossexuais em valores heteronormativos.

Para Rios e Santos:

[...] tal perspectiva é também discriminatória, porque, na prática, distingue uma condição sexual “normal”, palatável e “natural” de outras assimilável e tolerável, desde que bem comportada e *higienizada*. Com efeito, a sexualidade heterossexual é não só dizível como tomada por referência para nomear o indivíduo “naturalmente” detentor de direitos (o heterossexual, que não necessita ser heteroafetivo), enquanto a sexualidade do homossexual é expurgada pela *afetividade*, numa espécie de efeito mata-borrão. (RIOS; SANTOS in LIONÇO; DINIZ, 2009, p.140-141)

Logo, a nomenclatura literatura homoafetiva também não é mais usada nos estudos literários de gênero e sexualidade por não contemplar a discussão em torno da apresentação de personagens LGBTQIAPN+ elegendo-se, para pesquisa e abordagem crítica dessas produções literárias, os termos estudos de literatura lésbica, estudos de literatura gay e estudos *queer*.

Voltando ao dossiê mencionado anteriormente, é interessante perceber duas peculiaridades: a primeira é que ele se reporta predominantemente a literatura *gay* de autoria masculina e de forma generalizada e superficial inclui a literatura de temática lésbica na discussão; a segunda peculiaridade é que no dossiê não há nenhuma referência a Cassandra Rios. O dossiê fala sobre paradas *gays*, cinema, literatura, entrevista autores contemporâneos, cita escritores e filósofos como Sade, Foucault, André Guide, Oscar Wilde, Marcel Proust e Virgínia Woolf, dentre outros, mas não cita autoras brasileiras nem se reporta a Cassandra Rios como precursora, no Brasil, de uma vasta obra voltada à temática lésbica.

A literatura de temática lésbica se faz, também, como um projeto que problematiza o discurso hegemônico e se coloca como lugar de fala de um sujeito diferente da norma e ressignifica o sentido de mulher e lésbica, por isso, a revisão do pensamento heterossexual na literatura brasileira representa, também, a ressignificação da história da literatura. De acordo com Butler (2003, p.20) a voz do dissenso presente na literatura lésbica subverte a matriz da heterossexualidade compulsória e abre espaço de discussão sobre o corpo, o desejo e o desempenho da mulher em uma outra perspectiva de sexualidade.

Segundo Showalter (1994, p.50), o conceito de texto de escritura feminina na zona selvagem é um jogo de abstração e a escrita da mulher é um discurso de duas vozes que personifica a herança social e cultural, tanto do silenciado quanto do dominante. Esse discurso também está presente na temática lésbica, independente de que seja de uma autora lésbica ou heterossexual. A voz narrativa assume uma postura transgressora ao tratar de um tema considerado negativo e reflete sobre os valores patriarcais fortemente enraizados na nossa formação, como é o caso de Cassandra Rios que, consciente sobre essas estruturas ideológicas, constrói narrativas cujas personagens vivem em uma espécie de zona de conflito entre a heterossexualidade e o desejo lésbico, muitas vezes.

Essa zona de conflito, parece ser o fio que percorre a produção literária de temática lésbica, apesar de, em 2008, Laura Bacellar (importante editora para a consolidação de publicação de romances lésbicos, no início dos anos 2000), em entrevista acerca do posicionamento da academia em torno da literatura de temática lésbica, ter afirmado não considerar importante, naquele momento, preocupar-se com o conteúdo filosófico ou

psicológico do discurso literário, para ela, era mais importante consolidar a publicação de romances de temática lésbica, ao gosto das leitoras, do que se preocupar com a noção de valor literário do pensamento acadêmico.

Bacellar considera que

A academia quer obras complicadas, que levantem casos merecedores de estudo. Eles gostam do que é impreciso, do que necessita de discussão para ser compreendido. (...), mas acho que eles não são bons para julgar o que existe ou não, o que está surgindo ou não. Para isso, na minha opinião, quem acaba decidindo é a cultura como um todo. Daqui a algum tempo, quando determinadas obras se tornarem ícones e outras desaparecerem de circulação, umas provocarem imitações, outras nem deixarem rastros, é que saberemos se já existe literatura lésbica ou não. (BACELLAR, apud FACCO, 2003, p.171)

Bacellar parece não se interessar pelo que seria a produção de uma literatura lésbica mais profunda e dentro dos ideais acadêmicos. Ela acredita que a densidade é importante apenas para as discussões acadêmicas e que o valor de uma obra literária só será consolidado com o tempo. Talvez por isso, a proposta inicial da editora Malagueta, de sua propriedade, não foi a de publicar livros com qualidade técnico-discursiva e originalidade do enredo em conformidade com os interesses da academia, mas possibilitar às leitoras lésbicas, jovens, em sua maioria, experienciar leituras que lhes permitissem sonhar com um amor feliz e possível.

A proposta da editora Malagueta assemelhava-se ao projeto de escrita de Cassandra Rios em criar um temário literário lésbico, embora ela tenha sido repudiada pela nova geração de autoras lésbicas que consideram seus romances negativos para a discussão contemporânea. Esse julgamento pode ser um equívoco quando essa nova geração de escritoras lésbicas desconsideram o tempo histórico da escrita de suas obras literárias. Apesar do emocional conturbado e dos finais trágicos das personagens, talvez Cassandra Rios não vislumbrasse finais cor de rosa possíveis para mulheres lésbicas, em nossa sociedade patriarcal no início da segunda metade do século XX. Como se não bastasse o patriarcalismo cultural da época, ainda se vivia em um regime político autoritário, talvez os finais trágicos (suicídio, loucura ou abdicação de sua identidade sexual como forma de se manter viva e aceita na família) propostos por Rios sejam reflexos dos valores políticos-culturais de sua época.

O texto literário é um estudo das fronteiras, como nos lembra Bakhtin (2000) e seu enunciado define-se pelo conhecimento dos sujeitos falantes e pelo acabamento e intenção do escritor. A leitura é plurissignificativa e apresenta um fio condutor que é o contexto sócio-histórico. Está é a função social da literatura, a de levar o sujeito a refletir, a agir e a responder

diante do texto, ou seja, questionar-se. Essa também é a função da literatura de temática lésbica, a de inquietar a leitora e o leitor perante uma abordagem literária que rompa o silêncio existente em torno de sujeitos de sexualidades fora do padrão heteronormativo.

O discurso literário de temática lésbica representa o elemento abstrato de um fato real que recai na ficção, possibilitando uma alternância de valores e de falas por meio de uma escrita situada em uma fronteira de transgressão repleta das falas dos outros e à procura das respostas dos outros. Os romances que compõem o *corpus* desse estudo apresentam falas sobre a lesbianidade que questionam valores heterossexuais, colocando-se como um desejo de aceitação da personagem perante as leitoras e leitores. A resposta que essas narrativas parecem buscar estaria na compreensão acerca da lesbianidade.

3 ARQUEOLOGIAS DO CORPO E DO DESEJO NO TEMÁRIO LITERÁRIO BRASILEIRO- UM RECORTE DE GÊNERO EM TEXTOS LITERÁRIOS DOS SÉCULOS XIX E XX

Um novo sujeito do desejo não é senão o contra imaginário que abre suas asas, pronto para outros espaços de relacionamento: como mudar a realidade sem um novo espaço imaginário simbólico, que trace por sua vez, novas imagens dos corpos? (Tânia Navarro-Swain)

Após pesquisa sobre a abordagem da temática lésbica na literatura brasileira, foi possível identificar, em obras de escritoras e escritores pertencentes ao que se denomina como cânone literário brasileiro, personagens lésbicas ou narrativas que sugerem comportamento lésbico em alguns romances e contos. Portanto, não se pode afirmar que a temática lésbica, na literatura brasileira, está restrita a autoras “irrelevantes” para o campo literário nacional ou que essa temática passa a ser abordada somente a partir da segunda metade do século XX, visto que tanto escritoras quanto escritores dos séculos XIX quanto do século XX escreveram acerca da temática lésbica.

Esa seção se destina a fazer um recorte horizontal em determinadas obras literárias que apresentaram enredos de temática lésbica ou trataram dessa temática, sem fazer dela o enredo principal. Para desenvolver a análise aqui pretendida, foram selecionados o romance *As mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo; *O Cortiço*, de Aluísio Azevedo, *Uma sombra na parede*, de Josué Montello e *Ciranda de pedra*, de Lygia Fagundes Telles; além desses romances, foram selecionados os contos “D. Benedita”, publicado em *Papeis avulsos*, por Machado de Assis; “Tigrela”, publicado em *Mistérios* e “Uma branca sombra pálida” publicado em *A noite escura e mais eu*, por Lygia Fagundes Telles e “O corpo”, publicado em *A Via Crucis do corpo*, por Clarice Lispector. Esses romances e contos contribuem como papel significativo para o estudo da personagem lésbica na literatura brasileira dos séculos passados.

A justificativa para a escolha dessas obras, dentre outras que poderiam mencionar a presença da temática lésbica, dá-se pelo fato de que pertencem a autoras e autores reconhecidos do sistema literário brasileiro e presentes nos estudos acadêmicos, além disso, exceto por Josué Montello, são escritoras e escritores recorrentes nos componentes da graduação do Curso de Letras – UFT/ *Campus* de Porto Nacional, o que torna essa discussão relevante para o estudo da presente tese. Para esclarecimento, não se busca, nesse capítulo, fazer um estudo de todas as obras das autoras e autores aqui elencados e que podem ter abordado a referida temática em demais obras literárias.

O que é apresentado nessa seção fundamenta e justifica, através da análise literária, o estudo que se desenvolve nas seções seguintes e funciona tanto como uma análise crítico-literária quanto um aporte teórico que alicerça e encorpa o problema proposto nessa tese. Essa seção serve, ainda, como um ponto de esclarecimento de que a discussão proposta para a tese também encontra campo de pesquisa em obras de autoras clássicas e de autores clássicos dos séculos anteriores. Faz-se necessário, ainda, tecer uma breve referência acerca do artifício do travestismo presente na literatura, visto que o romance de Joaquim Manuel de Macedo tem como protagonista uma personagem que se traveste de mulher. O travestismo como fetiche, resistência, enfrentamento ao patriarcalismo, liberdade contra padrões morais e religiosos do estado e da igreja é largamente encontrado na história da literatura. Na literatura brasileira não é diferente, o que permite um farto material para pesquisa tanto do travestismo feminino quanto do masculino.

Inicialmente, considera-se que o travestismo, na literatura brasileira do século XIX e meados do século XX representa um meio de abordagem da temática homossexual, pois é através das personagens que se travestem como pertencentes ao sexo oposto que o narrador traça considerações sobre a sexualidade interdita pela cultura padrão da heterossexualidade. Consideradas essa breve explicação, nos tópicos seguintes faz-se a análise com recorte de gênero das obras mencionadas anteriormente.

3.1 O melhor seria se, tirada a mantilha, não se revelasse um estranho

Joaquim Manuel de Macedo publicou o romance *As mulheres de mantilha*¹¹ em 1870. Essa obra tem como pano de fundo as rixas e as lutas da aristocracia pelo poder, na corte brasileira da segunda metade do século XIX, além de criticar o sistema político, os homens de poder, o homem comum e os preconceitos vigentes da vida política, econômica e social da sociedade fluminense.

As mulheres de mantilha é um romance que tem por protagonista um personagem masculino que se traveste¹² de mulher. Enquanto a narrativa em que a mulher se disfarça de

¹¹ No exemplar a que me refiro, não há referência do ano de edição atual desse romance, tendo o acesso à obra sido feito através do formato e-book, no qual não consta a ficha catalográfica.

¹² A travesti de Macedo diferencia-se do mito da donzela guerreira do romancista medieval, também presente na literatura brasileira. Em Macedo, o homem, por covardia, traveste-se de mulher e passa a viver protegido num ambiente harmonioso e amável, representado pelo universo feminino que ocupa os dias em trabalhos domésticos, leitura de poesias e passeios pelos jardins. Nas demais obras da literatura que mostram mulheres travestidas de homem, elas abdicam dos caprichos estereotipados da feminilidade e passam a agir com a virilidade masculina.

homem tende a ser um romance de luta e combate que culmina, muitas vezes, com a morte da protagonista, aqui, o travestimento direciona-se para um tom jocoso sem que a personagem masculina, em nenhum momento, tenha sentido medo de ser descoberta e punida. O jovem Isidoro disfarça-se de mulher para escapar do serviço militar e, enquanto aguarda que seu pai resolva uma complicação de ordem política na corte, vai esconder-se na casa de um amigo da família, um prestigiado senhor que reside no interior e que pensa estar recebendo uma parenta do amigo. O constante convívio com as duas filhas do seu benfeitor, a realização de trabalhos domésticos e a gentileza deste para com as moças leva a filha mais jovem do seu anfitrião a se apaixonar pelo jovem travestido de mulher

O romance traz um interessante diálogo em torno da Sinhazinha, que vivencia situações conflituosas acerca de seu interesse para com quem ela julga ser uma mulher. Enamorada de outra mulher, sabe da inutilidade desse sentimento que, além de lhe envergonhar, não lhe permitirá casar-se; entretanto, a atração parece mais forte do que a sua razão, que se lhe apresenta como sem governo e entendimento. O tema poderia chocar os leitores e as leitoras da época, caso o autor não houvesse revelado a identidade de Isidoro já no início da narrativa.

Mesmo que o romance estabeleça desde o início que Isidora é, na verdade, Isidoro sendo, portanto, uma história de amor que está dentro dos padrões da narrativa heterossexual, a conversa entre a jovem Sinhazinha e a sua dama de companhia trata da paixão de uma mulher por outra, portanto, aborda um assunto tabu para a literatura, que é a homossexualidade. Os romances do romantismo, estética literária a que pertence a referida obra e o seu autor, constituíam-se na representação do amor heterossexual puro, idealizado e majestoso do herói para com a mocinha. No entanto, em *Mulheres de mantilha* o que desperta paixão na

Cortam o cabelo, vestem-se de homem, escondem seus corpos (seios e quadris) e costumam ter suas identidades reveladas quando, depois de terem sido feridas e mortas em combates, alguém cuida de seus corpos. Essa representação está presente, por exemplo, no romance de Guimarães Rosa: *Grande sertão: veredas*, publicado em 1956. Em *Grande sertão: Veredas*, Diadorim, a moça travestida de homem apaixona-se por Riobaldo, mas esconde seu amor para que sua identidade feminina não seja revelada. Riobaldo é a personagem que vivencia o conflito de se pensar apaixonado por outro homem. Apesar de toda angústia sofrida, ele não saiu da zona de conforto da heterossexualidade, revelada através da morte de Diadorim. Apesar de ousado e de questionador do papel desempenhado pelo masculino e feminino, *Grande sertão: veredas* não deixa de ceder à tradição do patriarcalismo heterossexual. Diadorim (a personagem que se faz passar por homem) traveste-se com roupas masculinas para poder enfrentar o poder patriarcal dos coronéis e desafiar os papéis masculinos e femininos; além de transgredir a noção de espaço privado- destinado às mulheres, versus espaço público- privilégio dos homens. Traveste-se de homem como forma de resistência e luta, mas não é uma personagem lésbica. É uma mulher heterossexual que se vê obrigada a abandonar o estereótipo de fragilidade feminina e de dependência de uma presença masculina. No final, está suscetível tanto à fragilidade, representada pelo amor ao homem proibido, quanto à morte, consequente da invasão do lugar e do poder masculino. Ela representa mulheres lutando por vingança de acordo com o modelo masculino de violência, abdicando de qualquer semelhança com o feminino e, por isso, tem sua vida inviabilizada. Será livre, mas apenas depois de morta.

personagem Sinhazinha dá-se justamente por esta ver em Isidora (o jovem travestido) qualidades que não encontra nos demais rapazes, qualidades que são comuns às mulheres.

Sinhazinha demonstra ter um interesse amoroso lésbico:

- Sinhazinha, perguntou Irene, qual é o moço com quem desejarias casar-te?
 - Nenhum...
 - Ora... estás mentindo...
 - Não; já achei alguns bonitos, agora acho todos feios.
 - Por quê?...
 - Quase que tenho vergonha de dizer.
 - Dize-me sempre...
 - Quisera casar-me com um moço que tivesse o rosto, a voz, a bondade e a graça de Isidora.
 - Na verdade ela é bonita, e é pena que seja um pouco malfeita de corpo...
 - Mas... que olhar o seu!...
 - Muito suave... sem dúvida...
 - Quando não é brilhante de fogo; porque, então, é abrasador.
- (MACEDO, s/d, p, 140)

A falta de desejo de Sinhazinha pelos rapazes e sua vontade de que um deles pudesse se parecer com Isidora representam seu desejo lésbico. É curioso perceber como essa percepção não lhe desperta conflito moral, sendo seu desconforto apenas decorrente do fato de estar diante de um amor inútil, porque ele está fora dos padrões sociais e religiosos. Não lhe serve um amor entre pessoas que não se podem casar, portanto, o sentimento é em vão, não por se destinar a uma pessoa do mesmo sexo, mas por este sentimento não ser admitido pela sociedade.

É importante observar que as duas moças questionam a validade do sentimento apenas devido ao impedimento do casamento. Sendo o casamento visto como a finalidade do amor entre um homem e uma mulher, ele é a instituição que legitima a heterossexualidade, portanto, um amor que não pode ser legitimado, merece ser esquecido. Essa discussão feita inocentemente pelas duas jovens demonstra como os papéis de gênero são culturalmente construídos. O sentimento amoroso por outra jovem, despertado em Sinhazinha, põe em questionamento a imposição do que se chama de heterossexualidade compulsória. As dúvidas da jovem não são em torno de um desejo considerado impróprio ou vergonhoso para ela, suas dúvidas estão em torno da impossibilidade social de vivenciar tal sentimento.

- Sinhazinha, agora é que eu digo que és tola.
- Sim?...
- De que te serve gostar de uma moça como nós?...
- Eu sei! o que dizes é muito acertado; mas Isidora me encanta... não é por minha vontade não entendo o que sinto; mas já duas vezes tenho visto em sonhos um moço com o rosto de Isidora.

(...)

– Tens razão, Sinhazinha, Isidora te ama.

– E eu a ela, muito, cada dia mais!

– Eu, porém, não entendo isto... que amor é este, entre pessoas que não se podem casar?...

– É verdade, Nhanhã; não me governo, porém, mais... amo Isidora...e nem compreendo a natureza do sentimento que a ela me cativa. (MACEDO, s/d, p, 140-142)

As duas moças questionam essa validade somente porque existe um impedimento do casamento. Não havendo conflito moral, como já dito, o casamento representa uma instituição moral e religiosa que legitima a heterossexualidade perante qualquer outra forma de união parental ou gênero social. Portanto, um amor que não possa ser legitimado representa, por si só, uma tolice sem serventia. Esse diálogo ingênuo, entre as duas jovens, mostra como os papéis de gênero são culturalmente construídos. Sinhazinha é uma jovem que não compreende a natureza da paixão que a cativa, ela sabe que seu amor não é possível na sociedade. Se nos seus sonhos ela vê um moço com o rosto da jovem por quem está apaixonada, isso representa o desejo de que Isidora fosse um rapaz para que, assim, pudessem vivenciar o amor. Ela não repudia a feminilidade nem a paixão lésbica, ela deseja que Isidora fosse homem apenas para que fosse possível vivenciar o amor.

Sinhazinha segue apaixonada e suspirando por Isidora, até que a descoberta de que Isidora é um belo rapaz aconteça de uma maneira que o torne herói, bem aos moldes dos romances românticos: a família de Sinhazinha está reunida, à noite, quando se vê surpreendida por ladrões que invadem a casa; Isidoro, ainda vestido como mulher, percebe que um dos bandidos irá raptar Sinhazinha e, num ato de coragem, não se preocupando com a sua verdadeira identidade descoberta, toma a frente do algoz e salva a Sinhazinha, esta, no meio da confusão, como toda frágil mocinha romântica, desmaia nos braços de seu salvador.

Finalmente revelado que a moça era um moço, todos na casa são tomados de comoção pela coragem do agora garboso rapaz. O final do romance ocorre de acordo com a moral social: o verdadeiro sexo da personagem é revelado, não havendo com isso, transgressão da heterossexualidade. A força masculina é recolocada no seu lugar original com o herói empoderado novamente pela masculinidade, livrando-se da máscara de fragilidade e inferioridade feminina. Após tudo explicado, a personagem Sinhazinha desperta, como se acordasse de um envenenamento sofrido em um conto de fadas:

– Sinhazinha, tu és feliz!

– Por quê?
 – Porque Isidora não pode ser mulher; é um mancebo e te ama.
 Irene adivinhara o segredo de Isidora, que de fato era um lindo jovem que se disfarçara com vestido de mulher para escapar ao recrutamento.
 (MACEDO, s/d, p. 150)

O amor, que para nada servia e, a despeito disso, fugia ao controle da jovem, agora é recompensado e reparado com a revelação de que Isidora é um mancebo que ama a jovem Sinhazinha. Portanto, não houve contravenção e a jovem não é pecadora, visto que ela não mais possui desejos homossexuais, ela apaixonou-se, segundo a narrativa, pelo jovem amoroso travestido de mulher. A inovação que se poderia entrever no romance de Macedo não se confirma, sendo a matriz heterossexual reestabelecida através da exaltação da coragem masculina. No decorrer do romance, o autor exalta a coragem e a bravura masculina do jovem até então disfarçado de mulher. A “bravura e valor” da personagem tiram-lhe o “direito de fingir-se mulher”. Essa opinião referenda um valor negativo sobre a mulher, como se bravura e valor (moral, coragem, força) não fossem qualidades possíveis ao feminino. Isidoro perdeu o direito de se fingir de mulher porque demonstrou duas qualidades consideradas pelo patriarcalismo como inerentes ao homem: bravura e valor; logo, se ele não tivesse reagido ao assalto e se tivesse sucumbido diante dos bandidos que tentaram raptar Sinhazinha não seria digno de ser um homem, portanto, poderia continuar disfarçado.

Jerônimo compreendera que não era admissível por mais tempo o disfarce depois do admirável combate, e ao despedir-se de Isidora perguntou-lhe:
 – Trouxe vestido do seu sexo...
 – Sim, senhor.
 – Pois é preciso trajá-los: a sua bravura e o seu valor tiraram-lhe o direito de fingir-se mulher. (MACEDO, s/d, p. 150)

Em função da supervalorização da coragem e do caráter masculinos, minimiza-se o fato de um homem disfarçar-se de mulher para fugir de suas obrigações militares e exalta-se sua coragem final, ao salvar a heroína de uma emboscada organizada pelo inimigo do pai da jovem. O ato destemido o enobrece e o recoloca em posição de superioridade, absolvendo-o do ato desleal de ter enganado a pátria (ao fugir das obrigações do exército) e de ter também enganado o seu anfitrião (por ter convivido com as mulheres da casa como se fosse uma delas).

Faz-se importante observar a ausência da voz da Sinhazinha sobre sua felicidade ou decepção ao descobrir que Isidora era um homem. O sentimento sem governo e incompreendido, na sua natureza, talvez não significasse que ela desejaria Isidora como sendo Isidoro. No romance de Macedo, o travestismo é uma brincadeira, um ato jocoso de um jovem que não feriu sua masculinidade nem desestabilizou o patriarcalismo, mas ele despertou em Sinhazinha um desejo estranho, uma falta de interesse por homens. Assim, é pertinente pensar os desdobramentos que essa obra teria se fosse pensada em uma perspectiva de acordo com os sentimentos de Sinhazinha que, ao longo da narrativa, é trabalhada com sentimento lésbico. Por fim, *Mulheres de mantilha* é um romance pouco estudado e as poucas análises sobre ele dá-se em torno das discussões que envolvem história e literatura, minimizando ou invisibilizando um olhar de gênero e a discussão sobre outras manifestações de sexualidade.

3.2 Duas pombas enamoradas e uma desfaçatez de gênero

É possível que o primeiro romance brasileiro que apresente uma personagem lésbica seja *O cortiço*, romance de Aluísio Azevedo, publicado em 1890. Interessado em falar nos aspectos materialistas da existência humana, de acordo com o olhar naturalista, Aluísio Azevedo dá vida, entre tantos personagens caricaturados no espaço de um cortiço, a duas personagens que desenvolverão uma espécie de sociedade econômica, vendendo seus favores sexuais aos homens abastados da cidade do Rio de Janeiro e do interior, ao mesmo tempo em que se relacionarão amorosamente. Pombinha era uma adolescente moradora do cortiço e Léonie, sua madrinha, uma prostituta que morava na cidade. Posteriormente, a experiente Léonie seduzirá a jovem e, conseqüentemente, corromperá seu caráter, conforme versa o pensamento naturalista da época.

Para melhor desenvolvimento da discussão que se pretende nesse tópico, foi feito um longo recorte com a transcrição da cena da sedução de Pombinha. Essa extensa transcrição justifica-se por sua importância para a problematização aqui apresentada e por representar, além da função ilustrativa para os argumentos expostos, um marco literário sobre a relação sexual entre mulheres, na literatura brasileira.

A cocote recebeu-a de braços abertos, radiante com apanhá-la junto de si, naqueles divãs fofos e traidores, entre todo aquele luxo extravagante e requintado próprio para os vícios grandes. Ordenou à criada que não deixasse entrar ninguém, ninguém, nem mesmo o Bebê, e assentou-se ao lado da menina, bem juntinho uma da outra, tomando-lhe as mãos, fazendo-lhe uma infinidade de perguntas, e pedindo-lhe beijos,

que saboreava gemendo, de olhos fechados.(...) Depois da refeição, Dona Isabel, que não estava habituada a tomar vinho, sentiu vontade de descansar o corpo; Léonie franqueou-lhe um bom quarto, com boa cama, e, mal percebeu que a velha dormia, fechou a porta pelo lado de fora, para melhor ficar em liberdade com a pequena. Bem! Agora estavam perfeitamente a sós!

– Vem cá, minha flor!... Disse-lhe, puxando-a contra si e deixando-se cair sobre um divã. Sabes? Eu te quero cada vez mais!... Estou louca por ti!

E devorava-a de beijos violentos, repetidos, quentes, que sufocavam a menina, enchendo-a de espanto e de um instintivo temor, cuja origem a pobrezinha, na sua simplicidade, não podia saber qual era. A cocote percebeu o seu enleio e ergueu-se, sem largar-lhe a mão.

– Descansemos nós também um pouco... propôs, arrastando-a para a alcova. Pombinha assentou-se, constringida, no rebordo da cama e, toda perplexa, com vontade de afastar-se, mas sem ânimo de protestar, por acanhamento, tentou reatar o fio da conversa, que elas sustentavam um pouco antes, à mesa, em presença de Dona Isabel. Léonie fingia prestar-lhe atenção e nada mais fazia do que afagar-lhe a cintura, as coxas e o colo. Depois, como que distraidamente, começou a desabotoar-lhe o corpinho do vestido.

– Não! Para quê!... Não quero despir-me...

– Mas faz tanto calor... Põe-te a gosto...

– Estou bem assim. Não quero!

– Que tolíce a tua...! Não vês que sou mulher, tolinha?.. De que tens medo?... Olha! Vou dar exemplo!

E, num relance, desfez-se da roupa, e prosseguiu na campanha. A menina, vendo-se descomposta, cruzou os braços sobre o seio, vermelha de pudor.

– Deixa! Segredou-lhe a outra, com os olhos envesgados, a pupila trêmula.

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.

Pombinha arfava, relutando; mas o atrito daquelas duas grossas pommas irrequietas sobre seu mesquinho peito de donzela impúbere e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensitivas da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebato dos sentidos. Agora, espolinhava-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispções de espasmo; ao passo que a outra, por cima, doida de luxúria, irracional, feroz, revolteava, em corcovos de égua, bufando e relinchando. E metia-lhe a língua tesa pela boca e pelas orelhas, e esmagava-lhe os olhos debaixo dos seus beijos lubrificadas de espuma, e mordida-lhe o lóbulo dos ombros, e agarrava-lhe convulsivamente o cabelo, como se quisesse arrancá-lo aos punhados. Até que, com um assomo mais forte, devorou-a num abraço de todo o corpo, ganindo ligeiros gritos, secos, curtos, muito agudos, e afinal desabou para o lado, exânime, inerte, os membros atirados num abandono de bêbedo, soltando de instante a instante um soluço estrangulado. A menina voltara a si e torcera-se logo em sentido contrário à adversária, cingindo-se rente aos travesseiros e abafando o seu pranto, envergonhada e corrida. A impudica, mal orientada ainda e sem conseguir abrir os olhos, procurou animá-la, ameigando-lhe a nuca e as espáduas. Mas Pombinha parecia inconsolável, e a outra teve de erguer-se a meio e puxá-la como uma criança para o seu colo, onde ela foi ocultando o rosto, a soluçar baixinho.

- Não chores assim, meu amor!... (AZEVEDO, s/d, p. 66)

Embora exagere na descrição quase animalesca da relação sexual, feita de acordo com a teoria determinista sobre as patologias humanas da época, a longa descrição em torno da cena em que Léonie seduz a jovem Pombinha pode ser considerada como a primeira descrição de uma relação sexual entre duas mulheres, presente na ficção literária brasileira. O narrador descreve uma cena completa que abarca desde o lugar, a conversa, a comida, o início da sedução, a resistência da jovem, até chegar à entrega e ao gozo no final da longa e detalhada cena. A narrativa do ato sexual entre as duas mulheres traz em si outras polêmicas, como o fato de a adolescente Pombinha, até então virgem e inocente, ter sido seduzida por uma experiente cocote¹³. Não é uma descrição de um ato sexual amoroso, é a narrativa de um ato sexual violento e carnal que irá modificar o comportamento e o caráter da jovem e a levará para uma vida de vícios que lhe usurparão a inocência e a pureza destinadas às mulheres: ela se transformará também em uma cocote que se prostituirá para garantir uma vida de luxo e opulência para si e para a sua madrinha, que já madura, não atrairá tantos benfeitores quanto antes. Essa teoria defendida no romance é fruto do pensamento cientificista de que o meio social decadente corrompe a moral das pessoas, o problema desse pensamento, no que diz respeito a Pombinha e Léonie é que o narrador desconsidera os sentimentos, o desejo sexual e a própria sexualidade lésbica das duas mulheres.

A forma como a mulher mais velha cerca a jovem é uma cena que, para os padrões atuais, configura -se como uma cena de estupro e funciona, dentro do romance, como se pensada para mostrar a homossexualidade como uma coisa abjeta, animalesca e amoral, como um ato violento e vergonhoso de uma mulher para com outra. A descrição da cena não envolve cuidado, apesar de Léonie expressar amor pela jovem, esse sentimento desaparece em vista da descrição do ato sexual caricaturado como animalesco. Considerando que a homossexualidade era considerada como uma patologia e sendo o pensamento naturalista imbuído das teorias cientificistas da época, essa anomalia do caráter e da sexualidade de Léonie parece ser o propósito inicial desse quadro dentro do romance *O cortiço*. Entretanto, há outras camadas narrativas entre as personagens que mudam a direção desse olhar.

Em uma primeira leitura, pode-se afirmar que Pombinha e Léonie não são representadas positivamente em *O cortiço*, visto que a homossexualidade era considerada como uma doença e a prostituição era vista como ato de mulheres de caráter fraco e condenável, sem

¹³ O narrador usa o termo cocote, diversas vezes para definir Léonie e Pombinha. Cocote, em português, vem de Cocotte que, na língua francesa e espanhola, significa prostituta, mulher de vida fácil.

valor e sem moral, mas, diante de uma leitura mais direcionada aos estudos de gênero, percebe-se que a homossexualidade das personagens é representada sob um viés positivo para a época em que o romance foi escrito, a começar pela cena do ato sexual.

Pombinha resiste inicialmente, mas acaba por se entregar, instintivamente, ao prazer que sente diante do corpo da mulher que a está violentando:

[...] “e o rogar vertiginoso daqueles cabelos ásperos e crespos nas estações mais sensitivas da sua feminilidade, acabaram por foguear-lhe a pólvora do sangue, desertando-lhe a razão ao rebate dos sentidos. Agora, espolinhava-se toda, cerrando os dentes, fremindo-lhe a carne em crispações de espasmo” (AZEVEDO, s/d, p. 66)

Tendo a jovem e pura Pombinha iniciada nos prazeres do sexo, inicia-se o romance entre as duas mulheres e a paixão entre elas se fortalece de tal modo que, embora Pombinha chegue a se casar com um jovem responsável, trabalhador, religioso, ela o abandona por não suportar a vida pacata e sem encantos que ele e o casamento representam. Seu marido a ama, é um negociante de bom caráter, perfeitamente enquadrado na figura do pequeno burguês da época, mas apesar desse homem ser o sonho de qualquer moça pobre, moradora do cortiço, o narrador o constrói como um homem comum e desinteressante, se comparado a Léonie e ao que Pombinha vivia quando estava na companhia de sua madrinha.

Pobre Pombinha! No fim dos seus primeiros dois anos de casada já não podia suportar o marido; todavia, a princípio, para conservar-se mulher honesta, tentou perdoar-lhe a falta de espírito, os gostos rastos e a sua risonha e fatigante palermice de homem sem ideal; ouviu-lhe, resignada, as confidências banais nas horas íntimas do matrimônio; atendeu-o nas suas exigências mesquinhas de ciumento que chora; tratou-o com toda a solicitude, quando ele esteve a decidir com uma pneumonite aguda; procurou afinar em tudo com o pobre rapaz: não lhe falou nunca em coisas que cheirassem a luxo, a arte, a estética, a originalidade; escondeu a sua mal-educada e natural intuição pelo que é grande, ou belo, ou arrojado, e fingiu ligar interesse ao que ele fazia, ao que ele dizia, ao que ele ganhava, ao que ele pensava e ao que ele conseguia com paciência na sua vida estreita de negociante rotineiro; mas, de repente, zás! faltou-lhe o equilíbrio e a mísera escorregou, caindo nos braços de um boêmio de talento, libertino e poeta, jogador e capoeira.(...) Dona 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 vencida afinal. Pombinha foi, pelo seu próprio pé, atraída, meter-se-lhe na boca. (AZEVEDO, s/d, p. 118)

Viver livremente e por conta própria, para muitas mulheres pobres da época, só era possível através da prostituição. O que diferencia Pombinha das demais prostitutas é o fato de esta ter escolhido a prostituição como trabalho que lhe permite ter uma vida glamourosa ao mesmo tempo em que lhe possibilita viver livremente sua sexualidade. Ambas, madrinha e

afilhada se aproveitam dos homens, cobrando um valor alto por seus trabalhos como acompanhantes, fazendo dos relacionamentos meras transações de negócios em que o sexo é a mercadoria a ser entregue e o pagamento é o direito delas por terem propiciado prazer aos homens como suas acompanhantes de luxo. O corpo é a única coisa que elas lhes oferecem, visto que, na intimidade das duas, vivem uma relação amorosa em uma espécie de casamento lésbico. Embora o narrador proponha-se a mostrar Pombinha e Léonie degradadas moralmente, estas, quando comparadas aos homens do cortiço, mostram-se em melhor situação tanto econômica quanto física e psíquicamente, visto que não sucumbiram à vida miserável no cortiço e no trabalho em volta dele. Elas são fortes socialmente, são mulheres ricas, bonitas e estão em condições de poder que as famílias e os homens do cortiço não atingiram. Nas visitas que fazem ao cortiço, são recebidas e tratadas com alvoroço, deferência, como madames a quem se deve respeito e obediência. Elas são mulheres que usam os homens como fonte de renda, lhes adivinhando o caráter maçante e fraco; não os amam, deles se utilizam para poder viver suas vidas de prazeres e luxo:

Agora, as duas cocotes, amigas inseparáveis, terríveis naquela inquebrantável solidariedade, que fazia delas uma só cobra de duas cabeças, dominavam o alto e o baixo Rio de Janeiro. Eram vistas por toda a parte onde houvesse prazer; à tarde, antes do jantar, atravessavam o Catete em carro descoberto, com a Jujú ao lado; à noite, no teatro, em um camarote de boca, chamavam sobre si os velhos conselheiros desfibrados pela política e ávidos de sensações extremas, ou arrastavam para os gabinetes particulares dos hotéis os sensuais e gordos fazendeiros de café, que vinham à corte esbodegar o farto produto das safras do ano, trabalhadas pelos seus escravos. Por cima delas duas passara uma geração inteira de devassos. Pombinha, só com três meses de cama franca, fizera-se tão perita no ofício como a outra; a sua infeliz inteligência, nascida e criada no modesto lodo da estalagem, medrou logo admiravelmente na lama forte dos vícios de largo fôlego; fez maravilhas na arte; parecia adivinhar todos os segredos daquela vida; seus lábios não tocavam em ninguém sem tirar sangue; sabia beber, gota a gota, pela boca do homem mais avarento, todo o dinheiro que a vítima pudesse dar de si. Entretanto, lá na Avenida São Romão, era, como a mestra, cada vez mais adorada pelos seus velhos e fiéis companheiros de cortiço; quando lá iam, acompanhadas por Jujú, a porta da Augusta ficava, como dantes, cheia de gente, que as abençoava com o seu estúpido sorriso de pobreza hereditária e humilde. 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 noutra tempo a inspirara 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, s/d, p. 119)

As cocotes Léonie e Pombinha não recebem um desfecho punitivo, elas permanecem alegres e abastadas e continuam adoradas no lugar de onde vieram, sendo vistas como vitoriosas

pelos miseráveis do lugar. Sobre as duas não recaem julgamentos religiosos nem morais e o narrador não faz juízo de valor em que apareçam o pecado e a crise de consciência, talvez isso ocorra porque seu intento fosse comprovar a teoria do pensamento determinista da época que defendia que o comportamento humano é consequente do meio social e que, quanto maior a miséria, mais distante se está de noções de ética e moral.

Em *O cortiço*, a lesbianidade é mostrada sem personagens mergulhadas em culpa e temores, elas vivem naturalmente seus instintos e desejos sem se prenderem à censura religiosa nem a reflexões angustiadas acerca do certo e do errado, como se martirizavam e morriam as mulheres que se prostituíam ou traíam seus maridos nos romances dessa época. Pombinha e Léonie são duas mulheres perniciosamente felizes; duas “cocotes, amigas inseparáveis”, o que é uma inovação e uma surpresa para a literatura da época.

Ainda que Pombinha e Léonie sejam representadas de forma sexuada e gendrada (não só elas, mas quase todas as mulheres do referido romance), a prostituição de Pombinha e Léonie significa a saída do espaço privado da casa para o convívio na esfera pública. O narrador não recorreu ao artifício pedagógico de puni-las e educá-las, conforme os valores morais da época. O ciclo de amor e vício entre elas continua, com a história das duas pombas enamoradas abrindo a página para um novo capítulo: Léonie está envelhecendo e Pombinha precisa de uma jovem parceira para seus negócios e fará, com sua pupila que mora no cortiço, o mesmo que sua amante fez com ela, quando jovem.

Por fim, sendo esse romance feito por um mosaico de variadas histórias e personagens, o fato de a história de Léonie e Pombinha ser ignorada por análises que privilegiam o olhar das representatividades heterossexuais reforça a ideia de que, nos estudos literários, mostra que seja para a crítica literária, seja para o ensino de literatura predominam o apagamento dos sujeitos lésbicos e a homofobia literária. Ao se fazer a escolha por não estudar essas duas mulheres nem as contextualizar na sociedade brasileira oitocentista como mulheres livres, independentes e donas dos seus corpos e sexualidades, deixa-se de se produzir leituras de gênero e se reforça o viés da valorização da literatura apenas como narrativa heteropatriarcal.

3.3 Bendito e sutil implícito enlevo

Ainda falando da literatura do XIX, Machado de Assis também apresenta as sutilezas de personagens homossexuais em romances e contos, ainda que o narrador machadiano não deixe explícito. Para esse estudo, selecionou-se “D. Benedita”, conto publicado em *Papeis avulsos* no ano de 1882 e que tem como enredo uma independente e ainda jovem D. Benedita, moradora do Rio de Janeiro, enquanto seu marido reside a trabalho, há muitos anos, no Norte.

Em meio às sutilezas do narrador machadiano em torno das relações sociais, jogo de aparências familiares, casamentos arranjados e fraquezas humanas o conto trata, também, do início da amizade entre D. Benedita e D. Maria dos Anjos, ambas interessadas em casar seus filhos entre si. A recente amizade é mostrada como um enlevo extrapolado:

D. Benedita fala, como as suas visitas, mas não fala para todas, senão para uma, que está sentada ao pé dela. Essa é uma senhora gorda, simpática, muito risonha, mãe de um bacharel de vinte e dois anos, o Leandrinho, que está sentado defronte delas. D. Benedita não se contenta de falar à senhora gorda, tem uma das mãos desta entre as suas; e não se contenta de lhe ter presa a mão, fita-lhe uns olhos namorados, vivamente namorados. Não os fita, note-se bem, de um modo persistente e longo, mas inquieto, miúdo, repetido, instantâneo. Em todo caso, há muita ternura naquele gesto; e, dado que não a houvesse, não se perderia nada, porque D. Benedita repete com a boca a D. Maria dos Anjos tudo o que com os olhos lhe tem dito: – que está encantada, que considera uma fortuna conhecê-la, que é muito simpática, muito digna, que traz o coração nos olhos, etc., etc., etc. Uma de suas amigas diz-lhe, rindo, que está com ciúmes.

– Que arrebente! Responde ela, rindo também.

E voltando-se para a outra:

– Não acha? Ninguém deve meter-se com a nossa vida.

E aí tornavam as finezas, os encarecimentos, os risos, as ofertas, mais isto, mais aquilo, – um projeto de passeio, outro de teatro, e promessas de muitas visitas, tudo com tamanha expansão e calor, que a outra palpitava de alegria e reconhecimento. (...)

D. Benedita voltou nesse momento, pelo braço de D.

Maria dos Anjos. Trazia um sorriso envergonhado; pediu desculpa da interrupção, e sentou-se com a recente amiga ao lado, agradecendo os cuidados que lhe deu, pegando-lhe outra vez na mão:

– Vejo que me quer bem, disse ela.

– A senhora merece, disse D. Maria dos Anjos.

– Mereço? Inquiriu ela entre desvanecida e modesta.

E declarou que não, que a outra é que era boa, um anjo, um verdadeiro anjo; palavra que ela sublinhou com o mesmo olhar namorado, não persistente e longo, mas inquieto e repetido. (MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 105 -107)

Embora a amizade tenha surgido para que elas pudessem tratar de um possível casamento entre a filha de D. Benedita e o filho de D. Maria dos Anjos, a narrativa encaminha-se para uma espécie de paixão à primeira vista entre as duas mulheres que não conseguem disfarçar o enamoramento entre si. As visitas feitas uma à outra são descritas como cenas de

enleio amoroso sem que as próprias mulheres se apercebam, apenas o narrador atento e perspicaz é quem observa o crescente envolvimento entre elas. A forma como o narrador descreve os gestos, os olhares, as palavras, encaminham o leitor para um possível entendimento sobre um sentimento amoroso existente entre as duas senhoras. Resta saber se elas não percebem o sentimento que surge entre si, devido à heterossexualidade compulsória que invisibiliza sentimentos homossexuais ou se elas percebem esses sentimentos e os disfarçam como amizade, apenas:

D. Benedita é que não via nada; via a amiga, a feiticeira, como lhe chamou duas ou três vezes, – “feiticeira como ela só”. (...) D. Benedita enchia-lhe o coração, achava nela todas as qualidades que melhor se ajustavam à sua alma e aos seus costumes, ternura, confiança, entusiasmo, simplicidade, uma familiaridade cordial e pronta. (...)D. Maria dos Anjos beijou com muita ternura a amiga: depois abraçou e beijou também a Eulália, mas a efusão era muito menor de parte para parte. Uma e outra mediam-se, estudavam-se, começavam a compreender-se. D. Benedita levou a amiga até o patamar da escada, depois foi à janela para vê-la entrar no carro, a amiga, depois de entrar no carro, pôs a cabeça de fora, olhou para cima, e disse-lhe adeus, com a mão.

– Não falte, ouviu?

– Quinta-feira.

(MACHADO DE ASSIS, 2000, p. 112 -113)

À medida que as senhoras mais se aproximam, havendo uma completa identidade entre si, mais seus filhos se afastam, não acontecendo entre eles o mesmo enlevo que acontece entre suas mães, de tal forma que a filha de D. Benedita se casa com outro rapaz e decide ir morar no Norte, lugar onde reside o seu pai. D. Benedita, distante do marido há muitos anos e vivendo confortavelmente bem sem sua presença, decide acompanhar a filha e ir ao encontro do esposo. Essa decisão, entretanto, custa-lhe o sono e o equilíbrio emocional. Ela resiste indecisa, mas ao mesmo tempo parece desejar fugir de seus sentimentos para se adequar à ordem heteropatriarcal. Por isso, distancia-se da amiga e a recebe de maneira arisca em uma visita surpresa feita por D. Maria dos Anjos que soube da notícia de sua partida através do pároco. A descrição da despedida das amigas é melancólica e triste:

D. Maria dos Anjos, que sabia da viagem pelo cônego, se alguma coisa a assombrou, quando a amiga se despediu dela, foram as atitudes geladas, o olhar fixo no chão, o silêncio, a indiferença. Uma visita de dez minutos apenas, durante os quais D. Benedita disse quatro palavras no princípio: - Vamos para o Norte. E duas no fim: - Passe bem. E os beijos? Dois tristes beijos de pessoa morta. (MACHADO DE ASSIS, 2000, p.121)

A alegre e expansiva D. Benedita surge como o oposto de si mesma, quando do início da narrativa. Agora é mostrada sem vida, feito uma sombra que vai ao encontro do marido, uma mulher triste por abandonar sua liberdade e sua amiga. Mas a narrativa, dá um revés e D. Benedita, talvez por saber-se incapaz de viver perto do marido, decide, mais uma vez, não se mudar e sequer o visitar, preferindo continuar amando-o de longe, através de cartas. A relutância dela em ir ao encontro do marido, para fixar residência no norte, preferindo viver sozinha, mantendo um comportamento honroso, distante de um marido também indiferente a ela, pode ser o indício sugerido pelo narrador sobre o conflito pelo qual passa a personagem em um casamento que prefere vivenciar à distância.

D. Benedita parece não ter sido feita para o matrimônio, conforme diz a simbólica fala da fada que presidiu seu nascimento: “[...] Casa... não casarás... se casas... casarás... não casarás... e casas... casando...” (MACHADO DE ASSIS, 2000, p.13). A premonição da fada madrinha, no final do conto, talvez signifique que D. Benedita busque ressignificar sua vida. Estar casada representa o meio para que ela possa viver outro afeto com alguém de sua preferência. Machado nada revela, deixando para o leitor o enigma em torno da formosa D. Benedita e sua amizade com D. Maria dos Anjos.

Percebe-se como a presença de personagens lésbicas não é invenção da contemporaneidade. Elas sempre estiveram presentes, seja como coadjuvantes, seja como relações engasgadas na voz do narrador, que abre arestas do armário literário, mas não abre as portas do mesmo. Se essas mulheres e relacionamentos amorosos passam despercebidos do olhar do crítico e estudioso de literatura é porque esses veem a literatura apenas através do pensamento heterocompulsório e parecem cegos para outras manifestações das relações sexuais e sociais no que se chama economia dos sexos.

3.4 Como se de pedra fosse o coração de uma lésbica

Gilbert e Gubar (1979, p. 55) ao discutirem sobre a noção de cânone e influência literária sofrida por todo escritor, como quer Harold Bloom, defendem a ideia de que a escritora até a primeira metade do século XX não sofre a angústia da influência da mesma forma que o escritor, pois não goza da síndrome da paternidade literária. A escritora não tendo um modelo feminino a seguir, passa pela solidão da angústia da autoria, sendo assim, as escritoras do passado, presas à herança literária patrilinear, escreveram envoltas pelo medo de invadir a autoridade da escrita considerada como imprópria ao seu sexo, produzindo o que se chamaria

subcultura, ao mesmo tempo em que foram pioneiras de um processo criativo que os escritores talvez tenham deixado de experienciar já há muito tempo- que é o de não sofrer a angústia da influência.

Pois, enquanto, de acordo com Gilbert e Gubar (1979) os escritores da contemporaneidade são filhos de muitos pais, ou seja, possuem toda uma tradição de escritores passados para se espelharem e revisarem, as escritoras da contemporaneidade, filhas de poucas mães, são as responsáveis por criar uma tradição literária emergente para seus pares.

É somente a partir de meados do século XX que o papel desempenhado pelas mulheres passa a ter outra representação e novos olhares. No Brasil, as escritoras passam a escrever em torno da problematização do universo feminino, mudando a forma de visão sobre as mulheres e a sociedade, como é o caso de Rachel de Queiroz, Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles, Hilda Hilst, Cassandra Rios, Lya Luft, Elvira Vigna, etc. Diversifica-se o olhar sobre a mulher e surgem outros temas até então não abordados pelas escritoras. Dentre esses temas estão as discussões acerca do corpo e da sexualidade. As escritoras brasileiras parecem se sentir mais à vontade para criação de personagens lésbicas, fazendo com que seja repensada a suposição de que todas as mulheres sejam heterossexuais, abrindo-se caminhos para apresentação de personagens e vozes até então renegadas à margem das narrativas.

É nessa perspectiva que Lygia Fagundes Telles insere no seu romance *Ciranda de pedra* uma personagem lésbica, representada por Letícia. Esse fato é uma ousadia literária da autora, ainda que tenha construído uma personagem que reforça o estereótipo da lésbica como invejosa da masculinidade e vivendo a copiar comportamentos masculinos. A personagem Letícia é descrita como uma figura andrógina e masculina que circula por entre seus amigos e familiares como uma sombra incômoda. Solitária e evitada por suas primas, quando mencionada por essas em rodas de conversas, é tratada de modo preconceituoso, como um corpo abjeto. A apresentação e a caracterização da personagem Letícia evidenciam um olhar negativo que se estende desde a aparência, até o comportamento:

Virgínia franziu as sobrancelhas. Letícia. Lembrava-se meio vagamente dessa irmã de Conrado: era alta, ossuda e tinha dentes amarelos. (...)

– Mas ela já era tão magrinha – arriscou Virgínia habilmente. Notou que Bruna, há pouco tão ressentida, animara-se de repente. – Piorou então?

– Piorou – gemeu Otávia mordiscando a ponta do lápis. – Virou um menino tão sem graça, ih! (...) – De fato, emagreceu e está alta demais, parece um rapazinho. (...) – Domingo fomos à chácara de Afonso e inventamos umas danças. Você precisava ver a pobre a rodar com aqueles braços e pernas que não acabam nunca, se enroscando inteira como uma aranha... os cabelos são bonitos, concordo. E joga bem tênis. Mas não lhe peça mais nada (TELLES, 1998, p.43, 44)

A antipatia das demais personagens em torno de Letícia dá-se pelo fato de sua imagem fugir à naturalidade de um corpo feminino; ela é um ser deslocado e representa uma mulher que não confirma o ideal de feminilidade culturalmente construído. A descrição da imagem de Letícia antecipa aos leitores um juízo de valor negativo sobre a sua sexualidade e sua índole. Ao descrevê-la sem características femininas, a narradora estabelece outro lugar para Letícia que não é o mesmo das personagens heterossexuais. Essas não se identificam com uma mulher que “parece um rapazinho” e que pratica um esporte masculino, para a época. Tampouco os rapazes a veem com simpatia, visto que seu corpo fracassa como um corpo feminino que existe para o desejo de corpos masculinos.

Letícia é representada como uma mulher sem beleza e incapaz de despertar amor ou simpatia; ela é uma espécie de fantasma que circula em meio às pessoas que não a veem como sendo um dos seus pares e sua presença incomoda o grupo social do seu convívio, por isso, ela é apagada pelo pensamento heterossexual compulsório. Essa construção de uma personagem como um corpo abjeto, talvez represente o olhar social da época sobre as pessoas homossexuais e Lygia Fagundes Telles, escritora aclamada pelo sistema literário, embora tenha sido ousada ao criar uma personagem lésbica, ainda na década de 1950 do século XX, não se aprofundou nos conflitos pelos quais a personagem passa, nem falou do deslocamento e da solidão em que ela se encontra (talvez porque ela seja apenas uma personagem secundária), preferindo expor o preconceito dos outros, os heterossexuais e suas considerações hostis à mulher lésbica como um corpo desprezível. Butler (2002) ao discutir sobre como os corpos se tornam matéria, diz que os corpos carregam discursos como parte de seu próprio sangue; presume-se, com isso, que aquilo que se descreve sobre um corpo é marcado pelo lugar, o gênero, a cultura, o discurso político; assim, em uma narrativa, a forma como determinada personagem é caracterizada representa a força do discurso sobre seu corpo, comportamento e existência.

A personagem lésbica de *Ciranda de Pedra* é marcada pelo discurso das outras personagens sobre o seu corpo; ela representa o que Butler chama de “corpo abjeto”, com uma existência sem importância:

o abjeto para mim não se restringe de modo algum a sexo e heteronormatividade. Relaciona-se a todo tipo de corpos cujas vidas não são consideradas 'vidas' e cuja materialidade é entendida como 'não importante'. (...) não é que o impensável, que aquilo que não pode ser vivido ou compreendido não tenha uma vida discursiva; ele certamente a tem. Mas ele vive dentro do discurso como a figura absolutamente não questionada, a figura indistinta e sem conteúdo de algo que ainda não se tornou real. (BUTLER, 2002, p.161-162)

Letícia é descrita como algo que não se tornou real e tende a imitar a aparência de seu irmão, aquele cujo corpo é não-abjeto, a masculinidade que ela gostaria de ter. Juntamente a esse devir do corpo lésbico e se considerando a ideia de que os discursos habitam corpos, não deixa de ser pertinente observar que a palavra lésbica não aparece nenhuma vez no romance *Ciranda de Pedra*; as personagens que caricaturam a lésbica parecem não ter coragem de falar sobre a existência e convivência de uma jovem lésbica entre si, portanto, melhor é defini-la como “um menino sem graça”. O tabu está também na linguagem: o narrador não consegue fazer com que as demais personagens, todas de classe média, sendo, portanto, representantes dos valores da sociedade dominante, refiram-se abertamente à lesbianidade. Isso mostra que a censura está, também, na simbologia que a palavra/discurso representa.

Quando Virgínia, a personagem protagonista, descobre a homossexualidade de Letícia, com quem tem uma superficial amizade, passa a vê-la como caricatura masculina, como algo que não lhe causa náusea ou espanto, ou seja, como uma coisa indiferente, sem importância para si, ela não tem opinião sobre essa sexualidade porque para ela, essa sexualidade deve ser apagada, negada ou existir na sombra.

A verdade atingiu-a de chofre. Então era isso. Agora entendia os risinhos ambíguos de Otávia, as advertências reticentes de Bruna, as ironias de Afonso, as preocupações de Conrado, “Não a conheço mais”. (...) Virgínia teve um sorriso. Sentia-se agora mais à vontade. A Letícia...Uma caricatura de rapaz. (...) Virgínia pôs-se beber em pequeninos goles. “Ela vai se declarar”, pensou. Há tempos isso lhe daria náuseas, mas agora não. Nem náusea nem espanto.
(TELLES,1998. p, 137- 139)

Letícia não serve de espelho e não tem reflexo. Ela é uma personagem deslocada na narrativa, além de sua aparência masculinizada, suas atitudes são definidas como pegajosas; a náusea que Virgínia diz que não sente, na verdade está presente desde a primeira caracterização de Letícia; sua boca e mãos despertam nojo em Virgínia, embora sem motivo aparente para isso. A entrega de Virgínia ao beijo de Letícia não se dá porque ela a deseja, ao contrário, dá-se porque ela imagina que Letícia por ser tão parecida com o irmão, poderá ocupar o lugar deste, que é por quem Virgínia está apaixonada e é rejeitada. A autora não abordou de maneira crítica os valores culturais e sociais da época, ao contrário, o que se vê é uma personagem caricaturada, de personalidade egoísta e solitária, uma mulher perturbada a ponto de desejar toma o lugar do irmão, invejando -lhe a masculinidade, como se ela rejeitasse seu corpo e sua própria existência.

Não deixa de ser interessante observar que algumas escritoras quando se propõem a escrever sobre um tema considerado tabu ou impróprio para a abordagem feminina, sempre

procuram esclarecer que elas, a escritoras/mulheres heterossexuais e respeitadas não podem ser confundidas com a personagem de comportamento anticonvencional de sua ficção (principalmente se a personagem for lésbica ou tiver comportamento ou pensamentos eróticos). De certa forma, parece que as escritoras ainda não estão confortáveis para escrever sobre o mundo sexual das mulheres e se sentem constrangidas por verem embaralhada a fronteira existente entre a realidade e a ficção que estão criando. Talvez algo semelhante ocorra com o ensino de literatura em que professoras e professores pertencentes ao grupo heterossexual não selecionam para pesquisa ou discussões, em sala de aula, obras que abordem diretamente a homossexualidade.

Parece que na construção das personagens lésbicas excluídas do *locus* literário, as próprias “mães” que as imaginaram e lhes deram vida não conseguem estabelecer uma relação de amizade com suas personagens. Sem identificação com estas e talvez receosas de serem confundidas como lésbicas, costumam legitimar a ousadia literária, geralmente, através da chancela de seus maridos, do pai ou do editor (que encomendou o livro). Lygia Fagundes Telles, falando sobre a independência conquistada pelas mulheres, em entrevista concedida à revista *Marie Claire*,¹⁴ ao se referir a *Ciranda de Pedra*, seu primeiro romance, ratifica essas considerações acerca da necessidade da autorização feita pela figura masculina sobre o que a mulher pode escrever:

Não posso me queixar. Casei duas vezes e o meu primeiro marido, Goffredo da Silva Telles Junior [jurista], que também foi meu professor na faculdade, sempre me incentivou muito. O tema do meu primeiro romance ["*Ciranda de Pedra*", de 1954] era considerado muito forte para a época – havia uma personagem lésbica na história. Conversamos a respeito e ele me disse: "Vá em frente!" (TELLES, 2011, s/p)

A escritora reconhece que precisou do aval de um jurista, professor de direito e seu marido, para a inserção de uma personagem lésbica em seu romance. Esse fato retira, portanto, a espontaneidade ou audácia da jovem escritora, mas ainda assim é importante verificar que, com a publicação de *Ciranda de Pedra*, houve um pequeno corte no discurso literário de continuidade heteronarrativa.

¹⁴ Quando entrei na faculdade [em 1942, na Faculdade de Direito do Largo São Francisco, em São Paulo] não se pensava na mulher trabalhando em certas profissões. Tanto preconceito... Minha mãe vivia preocupada: "Você já escreve, profissão de homem. E agora vai entrar para uma escola de homens? Tenho medo que você não se case" [risos]. A sorte é que, de fato, eu era uma menina bem-comportada, isso ela reconhecia, vivia em volta dos livros. Depois inventei de fazer também o curso de esgrima e o de educação física [na Escola Superior de Educação Física], mas um dia ela confessou que gostava de pensar que eu também podia lutar com as espadas, como os mosqueteiros do romance.

Disponível em: <http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0,6993,EML938808-1739,00.html>

Sobre essa relação em torno do autor e da criação literária, Bakhtin afirma que:

em seu ato criador, deve [o autor] situar-se na fronteira do mundo que está criando, porque sua introdução nesse mundo comprometeria a estabilidade estética deste. Sempre podemos determinar a atitude do autor para com o mundo que representou pela forma como ele representa sua exterioridade, e vemos se a imagem que dá dele lhe é transcendente, se tem coesão pelo fato de que suas fronteiras são vivas, reais, sólidas (BAKHTIN, 2000, p 205)

Portanto, uma personagem lésbica também é merecedora de ser considerada cruzamento das fronteiras de gênero. As personagens, suas vozes e os valores representados pelo olhar do narrador representam a imaginação criativa da autora e do autor perante o mundo, mas isso não significa que a narrativa ou a personagem são vivências reais da escritora e do escritor.

3.5 Um corpo metamorfo cai da varanda

O conto “Tigrela”, de Lygia Fagundes Telles pode ser classificado como uma narrativa fantástica, pois uma das personagens está em um entre- lugar entre humano e tigre, como se fosse um ser metamorfo; além disso, a narrativa estrutura-se como uma hesitação em definir quem ou o que é a personagem, sendo a leitora e o leitor conduzida (os) para um espaço de mistério e imprecisão. O enredo trata de um fato inusitado: um tigre que se comporta como gente ou uma mulher que se comporta como tigre estabelece uma relação lésbica com sua dona/amante. Diante desse estranho quadro, estabelece-se a dúvida sobre o discurso tanto da narradora que evita perguntar sobre quem realmente é esse ser e o que lhe poderá acontecer, quanto da interlocutora que hesita em esclarecer quem realmente é Tigrela e qual sua relação com o animal/mulher. Essa incerteza, como é comum nas narrativas fantásticas, também alcança leitoras e leitores que podem vir a duvidar da veracidade da existência de Tigrela, seja como alegoria ou invenção da mulher bêbada que a descreve para a amiga.

Em pesquisas de análises do Conto “Tigrela”, foi possível encontrar trabalhos acadêmicos apresentados em Simpósios e congressos, artigos e dissertações de mestrado que abordam a temática do fantástico, da solidão, depressão e outros temas nesse conto e em personagens de Lygia Fagundes Telles, no entanto, esses estudos preferem desconsiderar a presença da temática lésbica como trama central do enredo. A mesma hesitação dos pesquisadores e pesquisadoras é possível reconhecer na personagem Romana, que evita revelar para a amiga quem é realmente Tigrela e como é o relacionamento entre elas. Tigrela (Tigre+ela) se confunde entre a imagem de um tigre e a de uma jovem e, juntamente com o

discurso ambíguo da personagem Romana são elementos-chaves do enredo que se encaminha para uma abordagem da lesbianidade como uma vivência repleta de angústia, culpa e medo, por parte de Romana, a mulher mais velha que vive de romances curtos. Por isso, uma abordagem crítica que ignora as nuances de uma relação lésbica, presente nesse texto, acaba por desconsiderar o que talvez seja a verdadeira história narrada, além de confirmar como a pesquisa acadêmica e o ensino de literatura evitam discutir o texto literário em suas abordagens de gênero e homossexualidade feminina.

Voltando à história, Romana é uma mulher de meia idade que se embriaga em um bar, enquanto conversa com uma antiga amiga acerca das desventuras amorosas. A narrativa se desenvolve como uma confissão dos conflitos amorosos e pessoais que marcaram a sua vida e que, no momento em que transcorre a história, parece estar vivendo um relacionamento amoroso com uma mulher de classe social e idade muito distantes da sua. As duas mulheres se encontram em um processo de aprendizagem amorosa: “[...] às vezes nos medimos e não sei o resultado, ensinei-lhe tanta coisa, aprendi outro tanto, disse Romana esboçando um gesto que não completou” (TELLES, 1998, p.99). A mais velha com sua sexualidade transitando: bissexual e livre e a mais nova tratada como um objeto ou um animal aprisionado. Uma transitando entre a rua e o apartamento; a outra aprisionada em uma jaula de luxo.

Romana diz que se separou do seu quinto marido e que agora vive com um tigre em um apartamento: O tigre é definido como “[...] dois terços de tigre e um terço de mulher” (TELLES, 1998, p.95). Hesitante entre partilhar seu sofrimento ou silenciar suas aflições, aos poucos descreve, para sua interlocutora, o jovem animal com quem vive em um grande apartamento sem vizinhos. A indefinição sobre quem é Tigrela (afinal, não se revela se ela é animal ou mulher) denota a resistência da personagem em assumir para a amiga a vivência de uma relação fora dos padrões heterossexuais, ainda que isso lhe tenha permitido outros aprendizados e ensinamentos:

No começo me imitava tanto, era divertido, comecei também a imitá-la e acabamos nos embrulhando de tal jeito que já não sei se foi com ela que aprendi a me olhar no espelho com esse olho de fenda. Ou se foi comigo que aprendeu a se esticar no chão e deitar a cabeça no braço para ouvir música, é tão harmoniosa. (TELLES, 1998, p.95)

Embora não tenha usado explicitamente a temática lésbica, a autora coloca em discussão um universo feminino transgressor além do universo imaginário dos papéis femininos. A mulher mais velha é bissexual, passou por vários casamentos, barganhava o afeto dos seus amantes lhes oferecendo conforto e lhes retirando a liberdade, até que, cansada do seu

brinquedo, descarta-os em busca de outro; ela é infiel e tem consciência de que seus relacionamentos valem o quanto ela paga. No momento em que acontece a história, ela mora com uma jovem da qual deseja ver-se livre. A jovem é um animal aprisionado fisicamente e psicologicamente, é alcoólatra, depressiva, insegura e ciumenta e se sente acuada em um apartamento de luxo, percebendo-se descartável em uma relação amorosa destinada ao abandono:

Só eu sei que cresceu. Só eu notei que está ocupando mais espaço embora continue do mesmo tamanho, ultimamente mal cabemos as duas, uma de nós teria mesmo que... Interrompeu para acender a cigarrilha, a chama vacilante na mão trêmula. Dorme comigo, mas quando está de mau humor vai dormir no almofadão. (TELLES, 1998, p.97)

Romana parece se envergonhar diante da amiga sobre o verdadeiro gênero de Tigrela e, por isso, retira-lhe a humanização e se refere a ela com um bicho de estimação que ela não mais estima. Agora esse bicho é somente um felino sob controle no grande apartamento branco com um jardim na varanda. Tigrela é um animal solitário, violento e com tendências suicidas durante suas crises de depressão e ciúme, visto que vive uma relação desigual e de abandono iminente.

Nos parágrafos iniciais, Romana descreve uma relação que poderia ser simétrica, no entanto, ela se configura como desigual, visto que ela tem um relacionamento de idas e voltas com seu quinto marido ao mesmo tempo em que mantém a jovem amante em sua jaula de luxo e que passa os dias ouvindo música, deitada nas almofadas e chorando escondida, como um bicho acuado.

Romana não explicita sobre o enlace amoroso entre ela e Tigrela, deixando solta a tensão sobre o não dito em torno de uma relação amorosa mantida em segredo, atração e repulsa.

Encarei-a mais demoradamente e ela riu, já sei, você está me achando louca, mas assim de fora ninguém entende mesmo, é complicado. E tão simples, você teria que entrar no jogo para entender. (...), Mas Romana, não seria mais humano se a mandasse para o zoológico? Deixe que ela volte a ser bicho, acho cruel isso de lhe impor sua jaula, e se ela for mais feliz na outra? Você a escravizou. E acabou se escravizando, tinha que ser. Não vai lhe dar ao menos liberdade de escolha? (TELLES, 1998, p.98-100)

Ela se considera dona da jovem Tigrela porque comprou a sua liberdade em troca do conforto que pode oferecer. As personagens estão dependentes uma da outra; a mais velha sente-se fascinada pela juventude e a jovem pela vida luxuosa que a mais velha oferece. A

mulher mais velha demonstra cansaço do novo brinquedo e a mais nova está dependente da vida confortável, ainda que sem afeto. “[...]Liberdade é conforto, minha querida. Tigrela também sabe disso. Teve todo o conforto, como Yasbeck fez comigo até me descartar” (TELLES,1998, p.100). Ela deseja desfazer-se de Tigrela e de um relacionamento que, ao seu ver, é perigoso porque sua jovem presa é um animal inseguro e depois de mais uma discussão sai de casa, mas antes prepara a morte de seu bicho de estimação: ao invés de leite, pôs uísque na tigela, apagou as luzes e deixou a porta do terraço aberta (como nas noites anteriores, embora nada tenha acontecido). Em seguida sai para um bar enquanto espera que as horas passem e que seu animal tenha tentado fugir de sua jaula de luxo, em um voo para a morte.

Passadas as horas, acabada a conversa e exagerado na bebida, Romana volta para casa tarde da noite, temendo sobre que pode encontrar porque nunca sabe “[...]se o porteiro vem ou não me avisar que de algum terraço se atirou uma jovem nua, com um colar de âmbar no pescoço” (TELLES,1998, p.101). A narrativa se fecha de forma misteriosa acerca da real identidade de Tigrela – uma jovem mulher aprisionada no apartamento de luxo, desconhecida por todos (se ela se atirar da cobertura, o porteiro dirá: “de algum terraço”, ele não identificará o terraço como sendo o de Romana. Tigrela vive escondida como algo ilícito e proibido, como uma contravenção, da mesma forma que é proibido e impossível criar um animal selvagem em um apartamento, também é ilícito duas mulheres de idades e classes sociais diferentes viverem um romance entre si, melhor será apagar esse erro com a morte da mais frágil, da mais pobre, da mais jovem, sendo que em uma sociedade dividida em classes e heteronormatividade, Romana seguirá protegida.

3.6 O suicídio como uma porta aberta para a lésbica

O conto “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles é uma densa narrativa feita em primeira pessoa por uma mãe em visita ao túmulo da filha. Essa mãe, diante da suspeita de que sua filha estaria namorando a amiga de faculdade, exigiu que ela escolhesse entre si (a mãe) ou a amiga, mas a filha, em uma outra forma de traição ao amor, fidelidade e respeito maternos, optou pelo suicídio. É um conto trágico, feito de um tecido narrativo que se esgarça a cada fala dessa mãe que ficou viva, mas que também morreu quando viu sua única filha abrir uma porta que ela não imaginou passível de escolha.

Regina Dalcastagnè considera que esse conto representa uma leitura crítica sobre os papéis sociais e preconceitos da classe média brasileira:

No conto de Lygia Fagundes Telles, o preconceito é incorporado, subjetivamente aceito pela mãe, que não pesa as palavras para evitar ferir a filha. (...) A mãe de Gina não pronuncia a palavra terrível – lésbica –, mas despeja sobre a garota todo o seu conteúdo social. Um discurso que vem entremeadado de frustrações, entremeadado de rancor. (DALCASTAGNÈ, 2005, 114)

A história é narrada pela perspectiva de uma mãe que está sofrendo o luto da perda da filha e que, vendo-se diante de uma situação tão dolorosa e violenta, estabelece uma espécie de monólogo no túmulo da filha. Ela é a mãe que se sente traída na sua expectativa do que esperava que a filha fosse, de acordo com sua criação e valores burgueses- cristãos. A narradora é uma mulher que se encaixa no pensamento heteropatriarcal que considera a homossexualidade como doença, pecado e imoralidade, por isso, ao supor que sua filha pode estar em um relacionamento amoroso com sua colega de faculdade, pede que ela faça uma escolha, deixando subentendida qual seria a certa: “[...] A escolha é sua, Gina. Ou ela ou eu, você vai saber escolher, não vai? Ou fica com ela ou fica comigo, repeti e fui saindo sem pressa” (TELLES, 1998, p. 137). Essa frase dita pela mãe representa a voz da sociedade que retira das pessoas homossexuais o direito de amar e continuar pertencendo a uma família. Caso escolhesse a mãe, ela perderia o direito e a liberdade de viver um relacionamento amoroso, caso escolhesse a amiga ela perderia o direito a pertencer a uma família e o amor materno. A violência simbólica da escolha obrigatória entre a amiga ou a mãe leva a filha a escolher o suicídio.

É a partir desse ponto, da intolerância de uma mãe acerca da homossexualidade da filha e da sua dor diante do suicídio da jovem que se constitui a narrativa por meio de pensamentos incompletos que expõem o sentimento homofóbico da mãe que sequer consegue falar a palavra lésbica. A palavra-tabu não é mencionada quando a mãe questiona a filha e lhe impõe uma escolha e nem é dita diante do corpo ou do túmulo da filha. A mãe não consegue romper o tabu heterossexual nem rechaçar a obrigatoriedade natural da heterossexualidade tanto para o amor/convívio maternal quanto filial, ainda que tenha perdido a filha.

Essa mãe se revela como uma voz angustiada e ressentida diante da possível confirmação da homossexualidade da filha:

Gina, querida, como é que você tem coragem? De continuar negando o que todo mundo já sabe, quando vai parar com isso? Ela levantou a cabeça e ficou me olhando, Mas o que todo mundo já sabe, mamãe? Do que você está falando? Cheguei perto dela, acho que me apoiei na mesa para não cair. Mas ainda me pergunta?! Falo dessa relação nojenta de vocês duas e que não é novidade para mais ninguém, por que está se fazendo de tonta? Não vão mesmo parar com essa farsa? Seria mais honesto abrir logo esse jogo, vai Gina, me responde agora, não seria mais honesto? (TELLES, 1998, p. 137)

A mãe pede honestidade, no entanto, não consegue também ser honesta o suficiente para falar como se sente ao imaginar existir um envolvimento sexual entre a sua filha e a amiga. Gina tenta um diálogo, mas a mãe, assustada ou talvez diante da vergonha e asco que sentirá ao ter suas suspeitas confirmadas, afasta-se. Em consequência, dá-se o suicídio da filha e, mesmo diante da dor pela perda da filha, durante o velório a mãe permanece vigilante diante do corpo da filha e julgadora do choro da amiga. Para a mãe-narradora, Oriana, a amiga/namorada, é a culpada pela morte de sua filha, por isso, disputa o sofrimento e o choro com a jovem e observa as ações da moça, diante do corpo, julgando-a com pensamentos homofóbicos. Essa mãe disputou a filha viva, e agora disputa o corpo morto e disputará o lugar e a cor das rosas que serão colocadas no túmulo, mas tudo isso feito com o silêncio excludente e sufocante das ações homofóbicas que ocorrem no ciclo familiar, quando se revela a identidade sexual dos filhos e das filhas. Fechada em suas convicções religiosas, sociais e heterossexuais ela se isenta de responsabilidade ou culpa sobre a morte da filha. Se há responsabilidade por essa morte, para a mãe, toda culpa e responsabilidade recai na contraventora Oriana.

Em “Uma branca sombra pálida” percebem-se diversas situações trágicas: o suicídio, a perda amorosa, a ausência das vozes das jovens e, por fim, a solidão e a tristeza da mãe, mesmo que apresente uma fala raivosa, enojada e amedrontada em torno das relações lésbicas. A mãe está presa aos valores heterossexuais arraigados; é uma personagem atormentada diante de suas desconfianças e suposições do despertar sexual de sua filha. Ela demonstra, de maneira naturalizada, a vergonha que sente diante da possibilidade ter uma filha lésbica, por isso, evita falar abertamente com a filha e a sua amiga, preferindo vigiá-las, mostrando-se incapaz de dialogar e tentar entendê-las. É mais fácil, para ela, voltar-se contra a amiga que descaminhou a sua frágil menina: Oriana é a vilã marginal e Gina a dissimulada que trazia a amiga para a casa, trancando-se no quarto a pretexto de estudar o conteúdo das aulas:

Eu podia colar o ouvido na parede e só ouvia a cantoria da negrada se retorcendo de aflição e gozo. A cama intacta, a coberta lisa. Os altos estudos eram feitos ali no chão em meio de almofadas com pilhas de cadernos, livros. Os cinzeiros atochados, latinhas de refrigerantes, cerveja. E a música. A música. (TELLES, 1998, p. 134)

A mãe não aceita a suposta homossexualidade da filha, embora tenha procurado ler e conhecer sobre uma manifestação de sexualidade que rejeita nomear, pois, no momento em que a nomeasse, estaria identificando a sua filha como um corpo sujo, pecador e abjeto. “[...] E sei também como elas se amavam, andei lendo sobre esse tipo de amor” (TELLES, 1998, p.141). Embora tenha lido sobre “esse tipo de amor” e soubesse do sentimento das duas jovens, não conseguiu superar seus preconceitos nem o peso dos valores sociais dominantes, pois isso seria reconhecer que sua filha estaria fora do padrão cultural e social e representaria o outro que ela se nega a ver e a aceitar.

Sobre o pensamento hetero, Monique Wittig afirma que:

O pensamento hetero não pode conceber uma cultura, uma sociedade onde a heterossexualidade não ordenaria não só todas as relações humanas, mas também a sua própria produção de conceitos e também todos os processos que escapam ao consciente. Além disso, estes processos inconscientes são historicamente cada vez mais imperativos naquilo que nos ensinam sobre nós próprio(a)s através da instrumentalidade dos especialistas. A retórica que expressa estes processos (e cuja sedução eu não subestimo) reveste-se de mitos, recorre ao enigma, caminha pelo acumular de metáforas, e a sua função é a de poetizar o caráter obrigatório do "serás-hetero-ou-não-serás". (WITTING, 2010, s/p)

Assim é a mãe de Gina, uma mulher que não consegue conceber a existência senão dentro da matriz da heterossexualidade e todos os seus valores patriarcais, por isso, diante da dúvida da sexualidade da filha, impõe-lhe uma escolha como única saída aceitável, que é o fim da amizade como reafirmação da heterossexualidade, evitando que ela- a amorosa e dedicada mãe- na concepção dela mesma- viesse a se sentir julgada e envergonhada em seu meio social por ter uma filha lésbica. Gina, em seu primeiro e último ato de rebeldia, suicida-se em um Domingo de Páscoa, data simbólica para o cristianismo: o dia sem ressurreição para as almas pecadoras e, sendo a lésbica uma pecadora, Gina não ressuscitará, ela morrerá completamente, apagando a sua existência anticristã. Não haverá perdão para ela, mesmo depois de morta, continuará sendo julgada e condenada como pecadora, continuará na sombra, no não- lugar de pertencimento.

A mãe, mesmo diante da filha morta, vigia-a, ressentido-se com a presença da amiga e suposta namorada da filha e censura as suas reações diante da jovem morta, conforme se apresenta a seguir:

A Oriana dos dedinhos curtos tinha ao menos uma virtude, abria o jogo, não blefava, agora estava sofrendo e não escondia. Nem escondia a carícia na gula da mãozinha respeitosa que ia arrumando as suas rosas, mas também tocando o corpo sob a seda transparente do vestido. Nunca mais, Gina? Tive uma vontade louca de responder ali, diante de todos, isso mesmo, nunca mais! E agora me lembro que ficou bonita a superfície do pequeno jardim retangular feito uma bandeira metade branca, metade vermelha, as vermelhas já alcançando os pés descalços de Gina, seus pés eram perfeitos. Apenas por um instante Oriana os fechou nas mãos, bafejando neles como se quisesse aquecê-los. Depois se foi recuando de costas e desapareceu. (TELLES, 1998, p. 142).

Percebe-se como o rancor da mãe e toda sua intolerância homofóbica se fazem presentes enquanto ela observa e julga as reações da jovem Oriana ao mesmo tempo em que admira a coragem da jovem em expor seus sentimentos. Talvez, nessa cena, o temor dessa mãe seja exposto, finalmente em público, Oriana pode expressar o amor que sente por Gina que nunca mais acordará, o que parece ser um alívio para essa mãe ferida de variadas formas. Posteriormente, essa mãe dilacerada pela perda, finalmente parece entender as consequências negativas que certos valores e posicionamentos heteropatriarcalistas produzem nas famílias, dando-se conta de que perdeu sua jovem e única filha por sua intolerância.

É diante das rosas vermelhas (como o símbolo da paixão e do des pudor) que Oriana leva ao túmulo, disputando espaço com as rosas brancas (símbolo da pureza) que a mãe da jovem morta tece reflexões dolorosas quando finalmente percebe a estupidez que representam os preconceitos. Essa mãe-narradora, diante dos túmulos, imagina a sua filha morta à noite, dançando livre diante de uma plateia de fantasmas de homens austeros. Finalmente ela percebe como é sem sentido a intolerância sobre as escolhas dos outros, conforme se vê a seguir:

[...] A pequena Gina, digo e me sento na beirada da lousa, os cemitérios deviam ter cadeiras. Mas assim isso aqui não virava logo uma festa? Com a chegada da noite, a pequena Gina de sapatilhas rosadas a deslizar dançarinando por entre os túmulos e aquele lá do retrato, o cabelo encaracolado e a gravata preta de laçarote, um pianista a tocar o seu Prelúdio e o político, aquele da escultura pomposa, com os braços abertos na promessa interrompida, ansioso por continuar o seu discurso – mas não seria mais lógico cada qual cumprindo até o infinito o ofício da paixão? Este enorme espaço perdido, todo mundo amontoado lá fora e aqui a imensidão desabitada. Respeito pelas almas? Mas onde estão essas almas? (TELLES, 1998, p. 130).

A reflexão tardia da mãe sobre o direito de cada um exercer até o infinito o ofício da paixão representa o despertar para a falta de sentido dos preconceitos moralizantes, das preocupações sociais e do discurso religioso diante da morte. Talvez ela tenha entendido que

o sentido da alma é ser um espírito para a vida, para a liberdade e para a felicidade, pois, uma vez mortos, o que sobra é uma imensidão desabitada.

Por fim, em “Uma branca sombra pálida”, todas as personagens são vítimas do silêncio em torno dos valores heterossexuais instituídos como lugar de poder. Para Oriana é negada qualquer possibilidade de voz; sendo vista como responsável pelo destino trágico de Gina, não tem direito de defesa perante a mãe da jovem suicida. No dia em que essa jovem trocar o luto da perda e as rosas vermelhas (imagem do pecado luxuriante para a mãe homofóbica) por outra mulher, essa será, segundo a mãe de Gina, “a sua maior traição” (p.142); traição por continuar viva, e por não ter desistido da sua forma de amar. Para Gina, como para tantas lésbicas na literatura, restou o suicídio, forma ambígua de enfrentamento e, ao mesmo tempo, de recuo diante da heterossexualidade compulsória.

A mãe poderia se considerar vitoriosa, pois a filha está imaculada no túmulo, mas isso não ocorre. Gina (viva) estaria condenada ao viver um relacionamento lésbico e, ao se suicidar, está condenada ao não perdão, porque fere um dos maiores princípios religiosos que é o suicídio. Do ponto de vista cristão, parece não haver caminho possível para ela, que não fosse a heterossexualidade. A morte da jovem acaba por ser um prêmio para a mãe pois ela a livra da vergonha que representaria ter uma filha lésbica. Por fim, tudo está equilibrado no silêncio invisível destinado a “[...] esse tipo de amor” (p. 141). Nesse conto, a mãe não tem sentimento de culpa nem repensa acerca de seus valores preconceituosos, o que se vê é uma mulher ferida porque a filha se suicidou, mas a dor dela é sufocada pela raiva em torno da suposta homossexualidade da filha, em torno da filha ter escolhido a morte, em torno da amiga da filha, a quem responsabiliza pela tragédia. Essa mãe continua presa à homofobia e não perdoa a filha, ainda que essa esteja morta, ainda que se pergunte se “[...] não seria mais lógico cada qual cumprindo até o infinito o ofício da paixão?” (p.130).

3.7 Saindo da bigamia patriarcal para uma vivência lésbica

Assim como Lygia Fagundes Telles, Clarice Lispector também escreveu sobre o envolvimento amoroso entre duas mulheres. Embora seja possível identificar essa temática em outros contos da autora, neste recorte, analisa-se apenas o conto “O corpo” presente no livro *A via Crucis do corpo*, livro inicialmente considerado pela crítica literária como a obra de menor valor literário dentre o celebrado conjunto da obra literária da autora. As considerações

negativas representam o olhar censurador que permeia a abordagem de temáticas classificadas como eróticas ou contraventoras, principalmente, se essas abordagens forem feitas por escritoras.

Na orelha do livro da edição de 1998 de *A via Crucis do corpo*, Ana Cristina Chiara (UFRJ) afirma que aos temas abordados pela literatura maldita (ou do mal, no conceito de Georges Bataille) afrontam os limites morais, assim, essa obra de Clarice Lispector, constituída de treze contos que tratam do corpo, de seus desejos, suas paixões, suas feridas e júbilos tende a ser classificada como de qualidade duvidosa, porque parece que falar sobre o corpo, o desejo e o amor erótico não é visto com bons olhos do pensamento patriarcalista da crítica literária. A própria Lispector escreveu um texto que chamou de “Explicação” para justificar por que escreveu esse livro.

Como visto anteriormente, quando as escritoras se rebelam quanto ao temário do cânone literário, procuram justificar a razão para a empreitada e, quase sempre, deixam entrever a necessidade do apoio da figura masculina. Neste caso, a escritora Clarice Lispector inicia sua explicação dizendo que seu editor lhe encomendou três histórias baseadas em fatos reais. Ela tinha os fatos, mas lhe faltava imaginação. Em seguida, ela fala que era “[...] assunto perigoso” (LISPECTOR, 1998, p.11), mas enquanto conversava com seu editor, na sexta-feira, os contos já se alinhavam em sua imaginação e, no domingo, ela havia escrito os três primeiros contos do livro. Dentre estes, estava o conto “O corpo”, que é analisado aqui. A escritora continua sua “Explicação” ao leitor e às leitoras sobre as histórias, afirmando que “[...] todas as histórias do livro são contundentes” (LISPECTOR, 1998, p.11) e que se há indecência nas histórias, não era culpa dela. Em seguida, fala da inutilidade em dizer que essas indecências não aconteceram com ela, sua família ou seus amigos. Mais uma vez, uma escritora, diante de temas que exploram o corpo e o desejo, sente medo de ver a ficção confundida com a realidade, ou seja, sente medo de que confundam a fronteira da ficção transgressora com a vida real e comportada esperada da pessoa civil da escritora.

Clarice Lispector continua sua explicação¹⁵ para esclarecer que não escreve por dinheiro, mas por impulso, ela é fiel a si mesma e não se vende, porque não é “[...]de brincadeiras; é “uma mulher séria” (LISPECTOR, 1998, p.11). Em seguida, diz que falou para seu editor que só publicaria com pseudônimo e que tinha escolhido um nome masculino: Cláudio Lemos. A escolha de um pseudônimo masculino referenda a ideia de que assuntos referentes a sexo, corpo e prazer encontram receptividade na literatura se escritos por homens,

¹⁵ É importante observar que a “Explicação” da autora poderia ser também um conto do livro, no qual ela tece ironias acerca do preconceito de que sofre a escritora quando avança o território sagrado dos escritores.

como se a mulher não tivesse liberdade (ou direito) de escrever sobre assuntos que envolvam prazer, sexualidade e erotismo. Clarice está ironizando as estruturas patriarcalistas.

Segundo Clarice Lispector, seu editor não aceitou sua proposta e lhe disse que ela “[...]devia ter a liberdade de escrever o que quisesse” (LISPECTOR, 1998, p.12). Preste a terminar sua explicação, a autora diz que alguém leu seus contos e lhe falou que “[...] aquilo não era literatura, era lixo” (p.12). Ela concorda, mas afirma que “[...] há hora para tudo. Há também a hora do lixo” (p.12). Ao falar que “há hora para tudo” e que “há também a hora do lixo”, talvez o que a escritora queira mostrar é que, além do lugar estabelecido para o que se considera como grande literatura, existe o lugar para o que se considera como literatura menor.

Passando agora a análise de “O corpo”, o enredo, inicialmente, parece ter como trama central o triângulo amoroso entre um homem e suas duas mulheres. A princípio, a narrativa mostra a intensa relação amorosa vivida por Xavier e suas duas esposas. O Trio completa-se e se basta, até o dia em que por falta do que fazer durante as tardes entediadas sem a presença do marido, elas resolvem trocar carinho. As duas contam ao companheiro sobre suas experiências sexuais durante as tardes, alimentando a fantasia erótica masculina de ver duas mulheres praticando sexo, no entanto, a presença do *voyeur* atrapalha a performance das duas mulheres, deixando o homem encolerizado (e desconfiado), conforme se percebe:

Às vezes as duas se deitavam na cama. Longo era o dia. E, apesar de não serem homossexuais, se excitavam uma à outra e faziam amor. Amor triste. Um dia contaram esse fato a Xavier. Xavier vibrou. E quis que essa noite as duas se amassem na frente dele. Mas, assim encomendado, terminou tudo em nada. As duas choraram e Xavier encolerizou-se danadamente. Durante três dias ele não disse nenhuma palavra às duas. Mas, nesse intervalo, e sem comenda, as duas foram para a cama e com sucesso. (LISPECTOR, 1998, p. 23)

Esse trecho que parece tão desprezioso, na verdade, apresenta uma riqueza de detalhes e de informações importantes para o estudo de literatura erótica e para os estudos lésbicos. Ele fala da fetichização do homem *voyeur* diante de duas mulheres fazendo sexo para excitá-lo e agradá-lo, entretanto, o ato sexual é frustrado porque as duas mulheres não conseguem performá-lo diante de um expectador. O segundo detalhe importante é a informação de que elas não eram homossexuais, mas se excitam e sentem prazer juntas, deixando implícita a noção de que a sexualidade pode ser aberta ou pode ser bissexual e, por último, fala abertamente existem mulheres que se relacionam sexualmente e sentem prazer.

A narradora vai mais além, diz que elas “faziam amor”, portanto, associa a relação sexual entre duas mulheres como um ato de amor. E por fim, ironiza acerca da perda de

importância de Xavier, visto que sem que o marido peça e sem a presença dele “[...]as duas foram para a cama e com sucesso” (1998, p.23). O triângulo amoroso aceito pelo patriarcado, visto que é composto por um homem e duas mulheres, começa a ser desfeito e as mulheres iniciam um plano para se livrar do companheiro.

Em “O corpo”, as personagens são transgressoras da lei em duas situações: vivem maritalmente com um mesmo homem, sob o mesmo teto e mesma cama; assumem uma nova identidade de gênero e assassinam o marido para se sentirem livres de um corpo indesejável. A homossexualidade de Carmem e Beatriz desfaz a noção do sexo biológico como naturalmente dividido em papéis heterossexual masculino e feminino. As duas mulheres desfizeram a hierarquia masculina representada pelo marido e desestabilizaram o poder heterossexual. Se inicialmente a relação entre as duas aconteceu porque seu homem estava ausente e elas se entediavam durante as tardes em ele que trabalhava, à medida que foram se acostumando uma com o corpo da outra, fez-se dispensável o sujeito masculino e o poder que este representava.

Ao minimizar (e deslegitimar) o lugar masculino no triângulo amoroso, o narrador estabelece outra possibilidade sexual para as mulheres e rasura a imagem da virilidade e da dominação masculina. Carmem e Beatriz se completam sexualmente, de tal forma, que já não lhes é mais necessária a presença masculina. A narrativa faz uma leitura irônica dos papéis masculinos e femininos e, à medida que uma das mulheres é caricaturada na aparência e comportamento masculinos, como a ocupar o lugar antes preenchido pelo marido, esse é estereotipado na imagem do homem machista, truculento e mulherengo.

Antes desejado e amado pelas duas mulheres, a descoberta de outro desejo sexual faz com que percam o interesse por ele e se fatiguem com sua presença, por isso, planejam matá-lo. Primeiro, matam-no simbolicamente, quando passam a não mais desejá-lo, em seguida, planejam o seu assassinato. Se antes elas eram objeto sexual, ao deixarem de sê-lo, descartam o sujeito que as transformava em objetos e estabelecem outra forma de relacionamento amoroso. A “nova sexualidade” das personagens é algo que acontece naturalmente, sendo assim, a narrativa apresenta a noção de que a identidade sexual não é fechada na heterossexualidade. O “[...]” amor triste” (LISPECTOR, 1998, p. 23) do início e que foi resultante da ausência do feroso marido, durante as tardes, transforma-se em um novo e mais prazeroso desejo sexual, sem conflitos para as duas mulheres. A narrativa brinca ironicamente com as duas mulheres, suas ações e seus desejos.

Ao longo do texto, são construídas duas histórias: a do trio, centralizada na figura masculina de Xavier, caricaturalmente estereotipado como homem truculento e mulherengo; e a história das duas mulheres e de Xavier, antes objetos de jogo amoroso, vivendo em torno da libido do marido e agora se vendo diante de um poder heterossexual inútil e indesejado. Por não saberem o que fazer e tomadas de ternura pelo desprotegido homem, resolvem matá-lo enquanto ele dorme, para, em seguida, enterrá-lo no jardim, plantando uma roseira no lugar em que o corpo está enterrado.

No decorrer da narrativa, os amigos de Xavier sentindo a sua falta no trabalho vão até à polícia e de lá seguem para a casa, à procura de Xavier. Carmem, serenamente, sem que se pergunte e sem confessar o crime, indica onde se encontra o corpo. Essa ação da personagem pode significar que, para elas, Xavier se transformara em uma imagem figurativa, de tal modo, que não se sentiam culpadas nem temerosas pelo assassinato, conforme vê-se no trecho:

- E agora? Disse um dos policiais.
 - E agora é prender as duas mulheres.
 - Mas, disse Carmem, que seja numa mesma cela.
 - Olhe, disse um dos policiais diante do secretário atônito, o melhor é fingir que nada aconteceu senão vai dar muito barulho, muito papel escrito, muita falação.
 - Vocês duas, disse o outro policial, arrumem as malas e vão morar em Montevideú. Não nos deem maior amolação.
 - As duas disseram: muito obrigada.
- E Xavier não disse nada. Nada havia mesmo a dizer.
(LISPECTOR, 1998: p. 28)

Para elas, não existe culpa nem contravenção. A naturalidade com que vivenciam o novo relacionamento não as levam a reflexões sociais ou existenciais, elas simplesmente vivem o amor, desfazem a rigidez de uma identidade definida e passam por transformações identitárias que “[...] atingem os espaços do imaginário hegemônico quebrando os moldes dos papéis e dos corpos, criando outras representações para instituir novos relacionamentos”. (SWAIN, 2007, p. 240). Ao colocar sob rasura os espaços do imaginário hegemônico da dominação masculina, antes de despertarem a indignação dos policiais, elas os deixam atordoados perante essa outra representação de sexualidade que desconstruiu o poder patriarcalista de Xavier e instituiu uma nova vivência sexual entre as duas mulheres.

Tentando evitar o enfrentamento de uma situação humilhante para a dominação masculina, os policiais preferem que elas saiam do país. A ousadia dessas mulheres que romperam a norma da heterossexualidade é considerada mais transgressora e moralmente mais perigosa do que o assassinato e o descumprimento da lei monogâmica matrimonial. Carmem e

Beatriz existiam como extensão de Xavier, a bigamia estava integrada à sociedade e as duas mulheres reafirmavam a masculinidade do companheiro e, por extensão, a dos demais homens. Portanto, o casamento bígamo era perfeitamente aceito, mas desfeito o trio, quebrada a bigamia heterossexual, estando o marido traído e descartado da relação, não poderia haver lugar para o novo casal constituído por duas mulheres. Isso significa que o imaginário tradicional sexista não consegue aceitar a conduta sexual feminina que coloca a sexualidade masculina como desnecessária.

Ainda que a narrativa brinque com a virilidade e a falta de importância do homem na vida de duas mulheres apaixonadas entre si, não se pode afirmar que a autora problematiza questões pertinentes à lesbianidade. O tom tragicômico com que é feita a narrativa, afasta-a de uma discussão mais séria, mesmo assim, esse entremeio narrativo entre o cômico e o trágico pode representar um meio de ressignificar o monotemático olhar sobre a sexualidade através de um viés mais crítico sobre a matriz dominante do casamento heterossexual. O homem Xavier que no início da narrativa mais se assemelha a uma caricatura de masculinidade vai perdendo sua virilidade e importância à medida em que as duas mulheres se descobrem parceiras não apenas no dia a dia, mas sobretudo no sexo e nos planos de futuro.

3.8 Amores à sombra de vidas em segredo

Para encerrar esse panorama em torno de algumas obras de escritoras e escritores da literatura brasileira, o romance *Uma sombra na parede* (1995), de Josué Montello se diferencia das demais obras analisadas no que se refere à personagem, ao discurso narrativo em torno dos valores sociais em que a obra está situada e, o mais importante, dá voz a uma personagem feminina para falar de seu deslocamento social e psicológico até o momento em que se descobre lésbica e passa a entender suas reações e comportamento.

A sutileza do narrador ao mostrar a angústia da personagem diante de um sentimento e de uma vida, para a qual ela não estava preparada, revela os conflitos e desacertos por que passam as personagens homossexuais diante de crises e entendimentos que rompem com valores que, ao mesmo tempo em que parecem ser o correto a se seguir, também as sufocam. Esse romance de Montello é uma obra prima da literatura de temática lésbica e comprova que

a criação literária pode representar com propriedade determinados grupos sociais, comportamentos humanos e subjetividades sem a obrigatoriedade do escritor ou da escritora ser um deles.

Ao contrário das demais obras que foram analisadas até agora, esse romance diferencia-se no que concerne à perspectiva da abordagem, a começar pela personagem protagonista que é lésbica. Além dela, há personagens secundárias lésbicas, bissexuais e *gay*. A protagonista é construída positivamente como uma típica heroína da narrativa tradicional, o tempo em que se passa a história é impreciso, visto que é narrado em *flash back* e talvez a história aconteça no início da segunda década do século XX. Ariana, a protagonista, é uma jovem bonita, culta e de classe alta. A abordagem da temática lésbica não é tratada como um tema periférico dentro do tema principal do romance, ela se constitui no assunto central da trama.

Antes de iniciar a narrativa, o autor cita três epígrafes importantes para a construção do enredo e que funcionam como sugestão sobre o tema do romance. Na abertura do livro, há a transcrição de um longo trecho do conto “D. Benedita”, já aqui estudado. Em seguida, uma citação de Goethe sobre a crucificação daqueles que deixam o povo perceber seus sentimentos e, por fim, uma citação de George Sand, pseudônimo masculino de Amandine Aurore Lucile Dupin, baronesa de Dudevant (1804- 1876), romancista e memorialista francesa.

O romance *Uma sombra na parede* é escrito em terceira pessoa e se focaliza na personagem Ariana, uma jovem rica advogada que, pela segunda vez, abandona o noivo poucas horas antes da cerimônia matrimonial. O enredo parece simples: uma jovem culta, advogada e filha de um juiz tenta se moldar ao papel feminino tradicional representado pelo casamento, sem conseguir realizar com sucesso o seu intento. A jovem avalia sobre o que significa, para si, submeter-se ao jogo de aparências representado pelo casamento que coloca em relevo a figura do marido e acentua o caráter desigual do pacto do casamento, resultando em dominação e anulação feminina:

Sabia perfeitamente que, ao percorrer a pequena distância entre o sobrado e a igreja, não poderia voltar atrás. Sobretudo quando saltasse do carro. Daí em diante seria mais Ariana, dona de sua vontade, e sim a mulher do dr. Marcelo, engenheiro da Western. Para deitar com ele, dormir com ele, entregar-se a ele, deixar que ele a violentasse, manchando-a de sangue, sujando-a de esperma, deixando certamente um filho no seu ventre, para que carregasse um feto durante nove meses, com o tormento suplementar das dores do parto.

E, parada diante do espelho, compadecida de si mesma:

– E vou me sujeitar a tudo isso de livre e espontânea vontade? Descendo a escada do sobrado com meus próprios pés? Entrando no carro com meus pés? Para representar um papel? Para me submeter a um homem? Com meus pés pisando no tapete da nave, para dizer que sim ao padre Cabral quando me perguntar se aceito o Marcelo como meu legítimo esposo? E para receber ao fim de tudo os abraços, os apertos de mão, os beijos de todo mundo, com os votos de perpétuas felicidades?

E erguendo os olhos para o teto:

– Não, meu Deus! (MONTELLO, 1995, p. 23-24)

Ao se questionar sobre o significado do casamento, a personagem inicia um processo de transgressão e ruptura do pensamento patriarcal no qual estão claras a dominação masculina e a representação dos papéis sociais de gênero construídos culturalmente como meio de dominação feminina. O direito sexual ou conjugal masculino confirma para o homem um *status* de poder sobre a mulher ao qual Ariana não se dispõe a aceitar. Moradora da provinciana São Luís do Maranhão (talvez no final da primeira metade do século XX), ao se vê na obrigatoriedade de cuidar do pai viúvo e doente, procura ceder à tradição do casamento e atender o desejo do pai, que tem medo de morrer deixando-a desamparada sem a proteção do matrimônio.

O romance é tecido cuidadosamente como um romance de gênero, em seu enredo há um homem gay- Dr. Genaro, um médico com trejeitos femininos e que se tornará amigo, cúmplice e parceiro de viagem de Ariana ao longo da vida, três mulheres bissexuais- d. Mariazinha (a mãe de Ariana), Creusa (a amiga da mãe de Ariana) e Malu (a amiga de Ariana) e duas mulheres lésbicas- a professora Mundiquinha e Ariana- a protagonista do romance. As histórias do amigo de Ariana e da mãe dela são mostradas com nuances comentadas pelo narrador, sem, no entanto, se prender a detalhes e a afirmações impositivas. Esse narrador em primeira pessoa, observador irônico e atento que deixa as informações no âmbito de sugestões, assemelha-se ao narrador machadiano.

Como exemplo, cita-se a misteriosa relação de amizade da mãe de Ariana com Creusa, amiga do tempo de colégio:

Minha mãe, o senhor sabe, só tem um assunto: a amiga morta. Tudo, para ela, é a memória da Creusa. A saudade da Creusa. A lembrança da Creusa. Nunca minha mãe se interessou por mim ou por meus estudos.

(...)

– Houve um tempo em que cheguei a pensar que minha mãe me odiava. Enquanto amava a Creusa e andavam juntas, como amigas inseparáveis, me relegava a uma posição secundária, como se fosse não sua filha, mas a menina enjeitada. Depois

pensando, refletindo, atenuei a suspeita. Não seria ódio, mas descaso. Minha mãe, dedicada à Creusa, não tinha tempo de pensar em mim como sua filha. (MONTELLO, 1995, p. 111-112)

A mãe de Ariana é retratada como personagem que sucumbiu à tristeza após a morte da amiga, passando a viver solitária, cultuando a imagem da amiga falecida, guardando seus objetos de uso pessoal, criando uma espécie de altar com as lembranças da amiga. Após a morte de Creusa, todos os sábados, diante de sol ou chuva, a mãe de Ariana ia depositar rosas no túmulo. Ao longo da narrativa, o narrador deixa outras pistas sobre uma relação mais profunda das duas mulheres, sem, no entanto, nada esclarecer. Pode-se afirmar que ele se posiciona com o olhar do narrador do conto D. Benedita, de Machado de Assis, que oferece pistas sobre o relacionamento entre as amigas, mas deixa para o leitor e a leitora tirarem suas conclusões.

Após a morte da mãe, Ariana e o pai leem as cartas que d. Mariazinha trocava com a amiga, expondo novas insinuações:

– Ontem, já tarde, depois de ler as cartas de Creusa à Mariazinha, queimei todas. Li uma, li outra, vi que todas batiam na mesma tecla, e achei melhor destruí-las. Tua mãe era boa demais para só ver na Creusa as qualidades e não os defeitos e excessos.

E Ariana, após o silêncio:

– Posso lhe contar uma coisa? Não se zanga comigo? Eu também li algumas das cartas e cheguei à mesma conclusão. Não devíamos guardá-las. Dariam de minha mãe, nas relações com a Creusa, uma ideia errada, torcida. Agora, ponto final.

Ela tornou a baixar o olhar, ele também, enquanto protegia o peito com o guardanapo desdobrado, e o silêncio se alargou ao comprido da saleta, como se um mistério intrincado silenciasse pai e filha.

(MONTELLO, 1995, p.137-138)

Há um silêncio consternado sobre como seria a verdadeira relação entre as duas mulheres e, por medo de que algo pudesse ser revelado e provocasse um julgamento constrangedor sobre a memória da esposa e mãe, queimam-se as cartas e se põe um ponto final no assunto. A história dessas duas amigas espelha parte dos estudos sobre sexualidade e liberdade das mulheres para a escolha de seus pares, visto que, em uma sociedade patriarcal, muitas vezes a sexualidade lésbica é sufocada pela sociedade homofóbica e pela naturalização obrigatória da heterossexualidade, levando muitas mulheres a desistirem de sua verdadeira identidade sexual.

O misterioso laço de amizade existente entre a mãe de Ariana e sua amiga de colégio se repetirá na relação de Ariana com Malu, sua amiga de infância até que, ao terminar o ensino

médio, vá para São Paulo estudar, tornando-se aeromoça e, ao retornar de férias a São Luís, depois de anos, reencontra Ariana e vive com ela uma aventura amorosa durante uma semana.

Essa recordação instantânea, sempre com os olhos na pulseira e no colar, fez Ariana novamente perguntar a si mesma se entre a mãe e a amiga não teria havido uma amizade como a sua e a da Malu. Sim, e por que não? Mas de pronto reagiu: não, não podia ser! O pai não consentiria que isso acontecesse com a sua austeridade e o seu rigor! E menos ainda a d. Mariazinha, tão recatada, tão frágil, tão rigorosa! Nem o Severino se teria se incorporado à família do amigo, se houvesse entre as duas amigas uma paixão mais viva, mais imperativa que excluiria, certamente, o amor comum dos casais!

E Ariana argumentava:

- Tiro o caso dela pelo meu. Eu não consentiria que a Malu se dividisse entre mim e um marido. De modo algum. Não, não consentiria. Eu preferia morrer! Preferia! (MONTELLO, 1995, p.216)

A possível semelhança das amizades desperta em Ariana uma confusão de sensações: a primeira é a negação da improvável relação afetiva da mãe e a amiga desta, como se a homossexualidade fosse uma coisa absurda, quando se pensa em pessoas da própria família. A segunda reação conflituosa é o sentimento de posse e impossibilidade de dividir a pessoa amada, visto que para ela foi a amiga quem despertou nela o amor e a descoberta de quem ela é verdadeiramente. Ao compreender quem era e ao ver revelado o sentimento de amizade como uma paixão desde a adolescência, Ariana pode, por fim, entender suas angústias, as fugas dos noivados, a vontade de ir embora da cidade, mas também pode sonhar com um afeto diferenciado daquilo que a sua mãe viveu com a amiga (disfarçadas em casamentos e amizades).

Assim são os pensamentos de Ariana:

Agora sim, ela sabia ter decifrado o seu próprio mistério. Não que todo o ignorasse. Não. Mas tudo quanto suspeitava, e que lhe vinha da adolescência, como lago impreciso e vago, que em silêncio havia dissimulado e reprimido, abria-se em certeza plena, que lhe mostrava um novo caminho- estranho e verdadeiro.

Ao fim de uma semana de vida plena, na praia, de mãos dadas, ao sol, seguindo o comprido da orla de areia molhada, recebendo o sol de frente, depois de costas, na volta ao hotel, ambas bronzeadas pela luz viva que a viração úmida atenuava, viera-lhe a certeza de que não deveria temer a sua própria condição.

Só ela sabia, de si para si, o que tinha sido, após a consciência de sua verdadeira condição, o medo intenso que lhe acelerara o pulso, tirando-lhe o sono, atordoando-a, enquanto imaginava o seu futuro, ali mesmo na cidade pequena, sob a suspeita e a vigilância de seus próprios conterrâneos, que a conheciam, que

a tinham visto menina e moça, e que agora lhes aparecia com a amiga de infância, como marido e mulher! E depois dos dois escândalos dos casamentos desfeitos e que tinham levado um dos noivos a se matar, e o outro a mudar de terra! (MONTELLO, 1995, p.199)

Enquanto para ela abre-se a cortina que fazia sombra à sua vida e se lhe mostra um amor que esteve em seu inconsciente, despertando-lhe a certeza de querer viver esse amor para toda a vida, para Malu parece ter sido apenas uma brincadeira de férias, tanto que ela, após voltarem para o hotel em São Luís, recusa-se a se reencontrar com Ariana e, na noite em que Ariana pede ao seu irmão para ir buscá-la, ela além de não ir ao encontro de Ariana, dorme com o irmão desta. Em seguida voltou para São Paulo, deixando-lhe um bilhete dizendo “[...] Me perdoa Naná, foi melhor assim. Não devia ser de outro modo.” Meses depois, retorna grávida para se casar com o irmão da decepcionada e ferida Ariana.

Ao se sentir traída e rejeitada, Ariana não sucumbe ao sofrimento, ao contrário, ela se fortalece para poder realizar pelo menos alguns dos seus sonhos: viver livremente sem a necessidade de um casamento e viajar pelo mundo, sonho que a acompanhava desde a adolescência. Ocorre uma inversão de papéis entre Malu, a jovem aeromoça que conhece o mundo inteiro e termina por se casar com o irmão de Ariana, indo morar em uma fazenda no interior do Maranhão, e Ariana, a jovem provinciana que cura sua desilusão amorosa tornando-se uma advogada competente e viajando durante as férias na companhia de um amigo solitário, assim como ela.

Ariana é uma mulher que se sente mais forte ao se descobrir lésbica. Ela não rejeita sua sexualidade e se aceita como sendo, finalmente, uma mulher livre da heterossexualidade obrigatória:

- Não sou assim porque quero, Senhor. Assim fui feita. E lutei para não ser o que sou. Mas em vão. (...) Agora sabia que era assim. E toda a sua luta, em dois noivados sucessivos, para ser o que deveria ser, como as outras mulheres genuinamente mulheres, tinha sido desfeita à sua revelia – para ao fim ter a certeza de que a natureza afizera diferente, e que essa diferença a havia revelado a si própria, dando-lhe a consciência de que não saberia escapar de algo que estava em seu próprio ser, e era ela própria, por vontade de Deus. (MONTELLO, 1995, p.273)

Ela é uma mulher complexa que passa por um processo de conhecimento e aceitação, pela construção de uma carreira profissional, fidelidade a seus princípios e valorização de si própria. Ela teve seu amor preterido, manteve em segredo a dor, o ciúme e a tristeza por um amor perdido, sem poder expressar seu sofrimento amoroso a nenhuma pessoa, mantendo-o na sombra do medo e da proibição, mas face ao sentimento de abandono e traição, não sucumbe nem se

transformam em uma mulher amargurada. A vida amorosa dela parece ter morrido na juventude, mas ela continua viva, livre e, posteriormente, feliz.

A personagem amadurece e, conhecedora de si, fortalece-se como uma mulher “diferente”, de porte físico elegante e com um estilo próprio de se vestir: adotou os terninhos femininos como sua identidade e parte de si. A roupa é um dos elementos de identidade mais marcantes na sociedade, a maneira como a pessoa se veste identifica a classe social, a idade, o lugar, a profissão e, muitas vezes, a identidade de gênero, por isso, nas narrativas com personagens lésbicas ou gays, é comum que os narradores falem sobre suas vestimentas. Em um momento da narrativa, Ariana vai até uma loja comprar um vestido para ir a um jantar, visto que em seu guarda-roupa só havia terninhos. Entretanto, os vestidos, mesmo justos e de caimento perfeito em seu corpo, lhe horrorizavam, ela se olhava e não se reconhecia. “[...] ficou a perguntar a si própria se o vestido que ia levando não lhe daria um ar grotesco ou caricato, destoante da singeleza do seu feitio” (MONTELLO, 1995, p.283). Ser fiel a si mesma, como uma grande heroína de si, essa é a representação que o narrador faz de Ariana. Ela é a personagem autêntica em seus princípios e valores, é também alguém que não se preocupa com a imagem que os outros e a sociedade estabelecerão sobre si.

Ariana até tentou variar sua maneira de se vestir, mas percebeu que isso seria uma imagem falsa de si, uma imagem que agradaria um padrão de sexualidade e moda patriarcal sobre os corpos das mulheres, por isso, ao se olhar diante do espelho, diante de um vestido e não sentindo confortável, ela se nega a cumprir um papel de gênero pré-determinado:

E o ar levemente grotesco, que havia surgido à sua frente, no espelho da loja, ali se ampliou com a claridade viva do lustre e o imenso espelho da parede. Embora se ajustasse ao seu corpo, quer nas espáduas, quer na cintura e nos quadris, descendo com elegância sobre os joelhos, e harmonizado à exiguidade

do busto, o modelo como que destoava de sua pessoa, com algo de caricato, e que se acentuava sempre que ela se deslocava do fundo da sala para o espelho, com a pequena bolsa a lhe prender no ombro. Levou uns momentos sem saber ao certo o que fazer. Por fim, decidindo-se, reabriu o guarda-roupa, tirou dali o seu terninho mais leve, e que lhe pareceu mais elegante, na cor e no acabamento. Com rapidez, como se temesse hesitar, tratou de vesti-lo, e tudo lhe pareceu como devia ser – sobretudo quando o saltinho dos sapatos a alteou, acentuando-lhe a harmonia do corpo perfeito.

Sempre a admirar-se no espelho, passou por cima dos ombros a echarpe que a protegia do friozinho da noite, e pode afinal reconhecer que, agora sim, como estava vestida ia fazer boa figura. (MONTELLO, 1995, p.283-284)

A roupa revela a personalidade e a mensagem de como se deseja ser visto pelo outro. O estilo escolhido funciona como um escudo, com a liberdade de escolher a maneira como será

vista, estabelecendo uma zona de conforto sobre si e o lugar a que pertence. Para Ariana, seus terninhos elegantes demarcam sua identidade e sua reafirmação de quem ela é, seja para si, seja para a sociedade.

A Personagem Ariana apresenta-se como questionadora dos papéis de gênero, sua postura e a forma de enfrentamento das questões relacionadas a valores culturais arraigados fazem dela uma representação das lutas femininas, em nossa literatura. Ela é também uma heroína da literatura de temática lésbica porque foge a alguns estereótipos com que as personagens lésbicas são representadas:

- Achas que, como mulher, circularás pelo foro, a serviço de teus constituintes, ou te meterás numa toga, no Tribunal, para ler uma sentença, absolvendo ou condenando um réu?

- E por que não?

E após um silêncio:

- Sou mulher, mas não nasci para esperar um marido, ou para depender de príncipe encantado, como nas histórias da carochinha. Não, isso não. Quero depender de mim. Do meu trabalho. Da minha competência. Sabendo que posso ser eu própria. Afirmativa. Senhora de minha vontade. Dona de mim. (MONTELLO, 1995: p. 109-110)

A forma com Ariana se veste, o exercício de sua profissão, seu porte e suas caminhadas pela cidade, de cabeça erguida, tudo isso faz com que ela se lembre de Mundiquinha, como uma associação à sua própria vida. Mundiquinha era uma professora e jornalista que vivia livremente, ela também resistiu ao casamento, vestia-se com ternos masculinos, namorava abertamente mulheres. Ela era um exemplo negativo para as famílias e, para a família de Ariana, o maior medo era que ela viesse a se tornar um ‘virago’ semelhante a Mundiquinha, mas Ariana que secretamente se identifica com Mundiquinha, entende que é necessário evitar o mesmo destino dela; um destino que também imagina possível para si, se vier a se casar. Refletindo sobre Mundiquinha, ela pode entender suas decisões pouco comuns às mulheres de seu tempo: deixou dois noivados à espera na porta da igreja, tornou-se advogada contra a vontade do pai que não via, nessa profissão, lugar para mulheres e se despreendeu da sombra heteropatriarcal.

Voltando à análise da personagem Mundiquinha, entende-se que ela personifica o preconceito e a violência de gênero que a lésbica sofre em uma sociedade lesbofóbica. Mundiquinha, talvez porque era de um tempo mais antigo que o de Ariana, passou pela violência de gênero que essa não chegou a vivenciar. Mundiquinha sofreu preconceito,

xingamentos, perseguição e a obrigatoriedade do casamento nos moldes do patriarcalismo. Embora antes de se casar ela fosse uma intelectual da cidade, solitária, rica, famosa professora, escritora, jornalista e vivesse discretamente seus casos amorosos, sua postura de mulher solteira e independente incomoda o patriarcado e ela passa a ser ameaçada quando sai à rua: o muro da casa amanhece pichado com a denúncia de que atraía mulheres “[...] como parceiras de sua anormalidade” (MONTELLO, 1995, p.204) e, posteriormente, foi acusada como mais homem do que mulher nos jornais da cidade.

Essas acusações públicas levam-na a se recolher em casa por um longo período. A mulher forte e independente, orgulhosa de seu ofício de professora, jornalista e escritora, quando encontra coragem para sair à rua, vê-se aviltada publicamente pelo coro de ofensa dos meninos que a seguiam insultando, além de sofrer uma vaia unânime das pessoas que acompanhavam os gritos de “sapatão! Sapatão! Sapatão!” (p.204) dos meninos. Isolada e sem ter a quem recorrer, depois de mais um período de recolhimento, surpreendeu a cidade, ao se casar com um “[...]homenzarrão de fartos bigodes grisalhos, espadaúdo, mãos de lenhador” (MONTELLO, 1995, p.204) para três dias depois, ainda no período de lua- de- mel, matar-se. A violência de gênero sofrida a levou a se casar com um homem forte e ignorante e, como resultado desse casamento imposto pela homofobia da sociedade, ela escolhe a morte. Essa personagem habita o imaginário das demais pessoas da cidade, não como figura que sofreu violência e intolerância social, ao contrário, sua imagem é recorrente como citação negativa e comportamento a ser renegado.

Diferentemente de Mundiquinha, Ariana apresenta-se como questionadora dos papéis de gênero, sua postura e a forma de enfrentamento das questões relacionadas a valores culturais arraigados fazem dela uma representação das lutas femininas literatura, independente da sexualidade, mas ela é, principalmente, uma heroína da literatura de temática lésbica porque foge a alguns estereótipos com que as personagens lésbicas são representadas. As falas de Ariana, ao longo do romance, parecem próximas às discussões feitas no início do feminismo, no que se refere à condição feminina e as relações de trabalho, o casamento e à consequente submissão ao marido. A personagem é quase sempre questionadora do patriarcalismo, sendo a sua postura, assim como a forma de enfrentamento das questões relacionadas a valores culturais, elementos que fazem dela uma das grandes personagens femininas feministas da literatura brasileira. Ariana termina só, sem amor, mas não solitária. Ela também enfrentou a ordem patriarcal para poder viver de acordo com seus desejos.

Embora esse romance apresente uma grande personagem feminina que vivencia conflitos interiores e que possui uma postura social de ruptura de padrões através do discurso, da profissão, das roupas que veste e da forma como se porta, pode ser que o fato de ela ser uma protagonista lésbica faça com que não haja, ainda uma fortuna crítica sobre essa obra. Também é relevante mostrar que, mesmo sendo um romance de autoria masculina, o autor consegue tocar em questões muito particulares da condição feminina na primeira metade do século XX, como o direito à liberdade de ir e vir, a independência financeira, o direito em optar em não se casar e a possibilidade de vivenciar uma sexualidade que não seja a heterossexual.

Uma das falas finais do romance faz-se de compreensão e cumplicidade entre pai e filha: “[...] Cada um de nós, pai, nasce com seu mistério. Um dia, sobre o meu, hei de ter uma conversa com o senhor. Para isso, preciso de tempo e de coragem. Peça a Deus por mim.” (MONTELLO, 1995, p.297). Ariana é uma mulher amorosa e amada: pelo pai, pelos trabalhadores da casa, pelo ex- noivo e amigo. É uma mulher que se encontrou, por isso, merecia ter uma mulher que a acompanhasse pela vida e pelas viagens, mas o romance se encerra com o narrador falando que a última vez em que viu Ariana, foi em Paris, sorridente, livre, de braços dados com seu fiel e feminino amigo de longas datas.

Por fim, fechando essa seção, ressalta-se que o recorte acerca da presença da temática lésbica, na literatura brasileira, foi feito com o intuito de mostrar que esse tema também está presente em narrativas de autoras clássicas e de autores clássicos e, portanto, não representa modismo ou militância de um grupo social. Se não há estudos sobre elas, se as pesquisas são quase insipientes e se as graduações ignoram as obras com temática de gênero, o problema não está nas obras nem no tema, mas na homofobia literária presente no ensino e na pesquisa de literatura.

4 CASSANDRA RIOS COMO VOZ DISSIDENTE NA LITERATURA

BRASILEIRA DO SÉCULO XX

A natureza exigia que eles cedessem, que digo? exigia que eles se atropelassem: a humanidade tornou-se possível a partir do momento em que, sendo tomado por uma vertigem invencível, um ser esforçou-se para dizer não. (Bataille)

Nessa seção, fez um estudo dos romances *Copacabana Posto 6- a madrasta* (1972) e *As traças* (1975) de Cassandra Rios. Conforme já dito anteriormente, se Rios fosse inserida na historiografia literária brasileira estaria na terceira fase do modernismo visto que publicou seu primeiro livro *A volúpia do pecado*, em 1948, entretanto, todo o conjunto da obra de Rios é rejeitado pelos estudos acadêmicos e pela crítica literária que costuma nomeá-la de pornográfica, com estilo naturalista ultrapassado, além classificá-la como de linguagem literária de má qualidade. Em decorrência dessa crítica negativa, não foi possível formar uma geração de autoras “filhas de Cassandra” nem de leitoras e leitores suficientes além dos pequenos grupos acadêmicos de estudo de gênero, literatura e sexualidade que começam a surgir a partir desse século.

A escritora Cassandra Rios (1932-2002) ¹⁶ nasceu em São Paulo e publicou seu primeiro romance no final da década de quarenta do século passado e, entre os anos de 1960 e 1970, alcançava grandes tiragens de livros, sendo reconhecida escritora popular sem, no entanto, ter sua obra reconhecida pela crítica literária. A autora, embora tenha sido pioneira na abordagem da temática lésbica na literatura brasileira, o que poderia provocar um novo olhar da crítica literária sobre o temário literário brasileiro, sofreu rejeição e silenciamento sistemático da crítica literária, tendo suas obras sido consideradas como pornográficas e sem valor literário, fato que permanece até a atualidade. Em 1948, aos dezesseis anos de idade Cassandra Rios publicou seu primeiro livro *A Volúpia do Pecado*, dando início a uma extensa carreira literária que só se encerraria na década de 1980. Nesse romance de estreia, ela narra a história de duas adolescentes envoltas na descoberta de uma paixão lésbica. A partir dos anos

¹⁶ As informações acerca da vida de Cassandra Rios, sobre sua produção literária e o posicionamento da imprensa e da crítica literária, presentes nesse capítulo, estão todas referendadas no livro *Censura* (1977) de sua própria autoria e em sua autobiografia intitulada *Mezzamaro, flores e Cassis* (2000), publicada pela editora Pétalas, de propriedade da autora.

1950, tem início a sua carreira de sucesso, com altos índices de venda e reedição, também é nessa época que seus livros começam a ser censurados.

Embora tenha publicado mais de quarenta livros e sido umas das mais populares autoras brasileiras no início da segunda metade do século XX, essa escritora não encontra espaços de estudos que a coloquem no sistema literário brasileiro, nem ao menos como nota de rodapé. Perseguida pela censura por “atentar contra a moral e os bons costumes”, teve sua obra vista negativamente pelo discurso masculino hegemônico e patriarcal. A questão em torno da qualidade do discurso literário da autora está ligada ao espaço limitado de poder, presente na estruturação de valores que definem qual literatura é contemplada e qual a relação entre ela e seu condicionamento social.

Uma sociedade patriarcalista e heterossexista não poderia validar uma autora cujas narrativas situam-se em espaços marginalizados e que dá voz a sujeitos que desestabilizam a matriz heterossexual. Sendo assim, o descrédito e a não-valorização da obra literária de Cassandra Rios, antes de passar por questões de estética literária, perpassa pelo caráter político e cultural.

A literatura com seus valores estéticos e identificatórios traz em si mesma o discurso marcado pela marginalização da diferença, tanto no campo social quanto no campo linguístico. Rios apresenta mulheres que estão fora do centro da matriz literária heterocompulsória e que não representam um ideal de sujeitos que compõem a nação, segundo os valores do patriarcado. Elas são colocadas como sujeitos da diáspora, uma vez que permitem o questionamento em torno de qual local ocupam e em quais espaços sociais lhes é permitido existir.

É a partir do ano 2000 que surgem pesquisadoras e pesquisadores voltados para a obra de Cassandra Rios. Em 2003, Ricky Santos publicou *Cassandra Rios e a literatura gay e lésbica surgida no Brasil*; em 2004, Lúcia Facco publicou o livro *A heroínas saem do armário*, resultante de sua dissertação de mestrado, pela Universidade Estadual do Rio de Janeiro e, em 2005, Adriana Piozevan defendeu a dissertação de mestrado intitulada *Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)*, pela Universidade Federal do Paraná. Essas três obras abrem espaço para o surgimento de outras pesquisas acerca da autora e dos estudos literários lésbicos até então ignorados pela academia.

Nascida com o nome de Odete Rios, adotou o pseudônimo de Cassandra Rios. Para entender a escolha desse e o que ele representa para o desacreditado projeto literário de Rios, faz-se necessário entender quem foi Cassandra na mitologia grega. De acordo com Bulfinch

(2000, p. 276), Cassandra é filha do rei Príamo e da rainha Hécuba. Ela é irmã de Heitor, Páris e Polixena e uma personagem importante na Guerra de Troia, uma vez que a previu e tentou alertar à família e o povo sobre o destino da cidade, sem, no entanto, alcançar êxito. Cassandra (a da mitologia) foi vítima de uma maldição colocada pelo deus Apolo que se apaixonou por sua beleza, dando-lhe inicialmente o dom da profecia e a ensinando a interpretar suas premonições, mas como a jovem se recusou a se deitar com ele, o deus a amaldiçoou, fazendo com que suas profecias e premonições, embora verdadeiras, jamais viessem a ser acreditadas por qualquer pessoa. Assim, quando a jovem falava de suas premonições era considerada louca e todas as suas visões e profecias desconsideradas e desvalorizadas. Cassandra tentou alertar o povo troiano sobre as inúmeras previsões de catástrofe e desgraça, mas foi ignorada e considerada uma figura agourenta e insana. Posteriormente, com a derrubada de Troia, ela foi transformada em escrava.

A escolha da então Odete Rios pelo pseudônimo de Cassandra é como uma premonição acerca de sua produção literária fadada à deslegitimação pela crítica literária, rejeição pelo mercado editorial e por parte das leitoras e escritoras lésbicas. Embora trazido à luz outras manifestações da sexualidade e falado sobre questões sociais, criticando a hipocrisia da social, o conservadorismo patriarcal e do estado, sua voz não é valorizada, suas discussões não são consideradas relevantes e sua literatura é desacreditada quanto ao que se considera com valor e estética literária.

Portanto, se fossem consideradas as reflexões sociais e culturais, as discussões acerca da existência de sujeitos dissidentes de uma matriz heterossexual instituída como a norma e, por fim, se também fossem levados em conta a quebra da hegemonia da heteronarratividade, a obra de Rios poderia ser vista como moderna com relação ao tema abordados e às reflexões propostas pelo narrador e, portanto, poderia estar incluída no terceiro momento do modernismo brasileiro.

Rios chegou a vender quase trezentos mil exemplares de seus livros por ano, um sucesso editorial que só seria igualado décadas mais tarde pelo escritor Paulo Coelho, mas ela era considerada, assim como a mitológica Cassandra, como louca, despudorada e voz sem crédito para o sistema literário brasileiro e para a crítica literária. Essa mesma crítica e a imprensa quando se referiam a autora, tratavam com sensacionalismo suas obras e se referiam à temática e personagens como resultados de seu estilo pornográfico.

Entre estas obras vistas como pornográficas estão *A Tara*, *Tessa – a Gata*, *A Paranóica*, *A breve história de Fábria*, *A serpente e a flor*, *Uma Mulher Diferente*, *As traças* e *Copacabana Posto 6 – a madrasta*, dentre outras. O romance *A Noite Tem Mais Luzes*, publicado em 1968, atingiu a marca de 700 mil exemplares vendidos. Em meados dos anos 1960, Rios era um sucesso popular com incontáveis livros, ao lado da também considerada pornógrafa Adelaide Carraro. Com o início das discussões da abertura política brasileira, que se inicia em 1980, seu romance *A Paranóica*, que também foi publicado em 1968, foi adaptado para o cinema com o título de *Ariella*, no ano de 1980.

Comportando-se como uma mulher diferente das mulheres da época, Rios vestia-se com ternos de corte masculino (assim como a protagonista do romance *Copacabana posto 6 (A madrasta)* analisado a seguir. Nesta época, foi dona de uma livraria na Avenida São João, em São Paulo, onde vendia suas obras, aparecendo, na cena literária brasileira, como voz que se dá o direito de escrever sobre o que quiser, embora isso tenha lhe acarretado consequências negativas por transgredir o campo temático permitido para uma escritora, fato que persiste até atualidade, com a crítica literária considerando a sua produção como subliteratura, apontado a rasura formal de sua narrativa e a classificando como uma escritora naturalista e anacrônica.

Ao se considerar as discussões feitas por Rios acerca do patriarcado heterossexista e da existência de sujeitos não-binários, percebe-se como sua narrativa é inovadora e à frente da representação dos sujeitos e de suas complexas sexualidades reprimidas socialmente pela literatura da época. Foi Rios, com suas personagens controversas, quem inseriu a lésbica e a travesti como protagonistas e sujeitos dissidentes da heteronarratividade ficcional brasileira. A obra de Rios, passadas muitas décadas das primeiras publicações, ainda pode ser chamada de ousada, ao se considerar as narrativas que problematizam as convenções falocráticas, dão visibilidade a corpos travestis e representam suas personagens femininas como sujeitos autônomos.

Em sua autobiografia *Mezzamaro, flores e Casssis* (2000), Cassandra Rios afirma que por se sentir cansada de ver suas obras rejeitadas pelo mercado editorial, censuradas e retiradas de circulação, pelo governo autoritário brasileiro, criou dois pseudônimos masculinos, passando a publicar contos tão ousados quanto os outros, mas que retratavam relações heterossexuais e, diferentemente dos romances que falavam da homossexualidade ou da liberdade heterossexual feminina, esses contos não foram interditados pela censura. Uma explicação possível para isso é que eles não interferiam na ordem patriarcal, visto que a autoria era atribuída a um escritor, a voz masculina legitimada para falar sobre sexo. Além do mais, as personagens eram

heterossexuais, portanto, não infringiam a ordem historicamente naturalizada como própria do discurso erótico patriarcal heteronarrativo.

Nos anos finais da década de 1940, Cassandra Rios já escrevia sobre a temática lésbica; época em que as mulheres, de modo geral, não falavam em sexo, não trabalhavam fora de casa, não ousavam desafiar os maridos (os chefes de família, donos das casas, das famílias e de seus destinos) e as mulheres que sentiam estranhos desejos por outras mulheres, consideravam-se (e consideravam-nas) doentes e anormais. Esse conceito de anormalidade sexual é comumente abordado nas obras dessa autora, mas se em um primeiro momento acredita-se que seus textos compactuam com o sistema falocêntrico, por apresentarem as mulheres sucumbindo à dominação masculina (suas personagens lésbicas na sua maioria, suicidam -se ou enlouquecem), ao se analisar sua produção literária percebe-se que ela critica um sistema que legitimava apenas as relações heterossexuais e levavam as lésbicas (e as travestis) para uma situação de culpa, medo, solidão, não pertencimento e morte.

Rios foi uma escritora pioneira que trouxe a figura da mulher lésbica para o protagonismo da literatura e continuou a escrever sobre esse tema em plena ditadura militar, enfrentando a censura repressora que era peculiar a esse regime. Rios chegou a ser lida por milhões de pessoas. Em 1976, a autora tinha trinta e três dos trinta e seis livros que havia publicado apreendidos e proibidos em todo o país. Desde então, desapareceu completamente do noticiário.

A autora dizia se sentir incomodada pelo fato de ter sua vida pessoal confundida com os enredos e personagens de suas obras. Em entrevista concedida à revista TPM (2001), afirmou: “[...] O que mais me incomodou foi me encararem como personagem de livro. Então, não tenho capacidade para ser escritora?!” Rios faleceu em São Paulo, aos 69 anos de idade, em oito de março de 2002. Atualmente, é uma escritora fundamental para os estudos acerca da representação da mulher lésbica na literatura brasileira do século XX, por ter feito de sua escrita um projeto literário de construção de narrativas lésbicas.

De acordo com Santos:

Foi nesse contexto [dos governos autoritários dos anos 1970 e 1980] que Cassandra Rios dedicou-se ao projeto de re(a)presentar vidas e subjetividades *gays* e lésbicas, apesar de todos os confinamentos e dificuldades. Durante toda a sua carreira, Rios escreveu mais de 40 romances de *grande sucesso* que lidam com o tema da homossexualidade. Enquanto adereçava uma variedade de assuntos e problemas sociais, como a inflação, a violência, a brutalidade policial, o sincretismo, a corrupção, etc., se poderia dizer que a descrição da homossexualidade em cenários urbanos é a linha central e recorrente que permeia toda a sua obra. Num contexto em que a ideologia dominante trabalha para esconder, assim como naturalizar, a construção social de certos fenômenos de dominação, tais como heteronormatividade, a ficção de

Rios assume um papel significante que se opõe ao paradigma dominante, subvertendo-o. (SANTOS, 2003, p.18)

Estudar Cassandra Rios representa enfrentar a resistência crítica e acadêmica em torno da literatura de gênero, uma vez que ainda são poucos os estudos em torno das suas obras e acerca da temática lésbica na literatura brasileira. Além da dificuldade em estudar uma escritora que não faz parte do sistema literário, o assunto abordado também se configura como enfrentamento no ensino de literatura, nos estudos acadêmicos e nas pesquisas de doutoramento em literatura brasileira, visto que tanto o ensino quanto a pesquisa em torno de suas obras implicam em repensar os valores canônicos do temário literário brasileiro como a heterossexualidade e o patriarcalismo e reescrever a história da literatura.

O conjunto da obra literária de Rios faz um corte no temário literário brasileiro, rasurando o confortável espaço neutro da escrita e da leitura assexuada, por isso, a crítica literária, os escritores e escritoras da época de Rios preferiram atribuir um valor negativo às suas obras e estilo, do que se disponibilizarem a pensar sobre as discussões e o olhar vanguardista da autora acerca dos sujeitos, sexualidade e sociedade.

Nelly Novaes Coelho, no seu *Dicionário crítico de escritoras brasileiras* (2002), assim se refere a Cassandra Rios:

Escrevendo de maneira compulsiva (como a própria escritora afirma em sua autobiografia), Cassandra Rios cria uma terrível galeria de seres prisioneiros de animalidade sexual, na maioria dos casos contidas ou reprimidas sob uma aparência serena, normal e pura. O conflito religioso entre corpo e espírito (pureza/ vício; pecado/ virtude: bem/mal, etc.) está agonicamente presente nesse universo romanesco, mas o que avulta é o avesso, o mal (que deveria ser extirpado). As aberrações, as taras, o patológico...uma total ausência de grandeza interior. Trata-se de homens reduzidos à animalidade sexual e totalmente conscientes disso. Daí a obscenidade inerente à matéria romanesca (COELHO, 2002, p. 112).

Coelho, ao invés de se referir a Rios como a primeira escritora brasileira a publicar romances com a temática lésbica, prefere reafirmar valores preconceituosos sobre a abordagem da sexualidade, avaliando a escritora sob a ótica de um pensamento heterossexista. Coelho (2002, p.112) refere-se às personagens da autora como “seres prisioneiros de animalidade sexual” e com “total ausência de grandeza interior”, sem considerar as discussões que tanto o narrador quanto essas personagens tecem acerca dos valores sociais, das tensões psicológicas e familiares pelas quais passam, ignorando que a autora se propõe a discutir, através da

literatura, questões referentes à identidade homossexual, tema rechaçado pelo patriarcalismo brasileiro e pela crítica literária.

Outra observação necessária a se fazer sobre a crítica de Coelho é que ela sequer menciona a existência do gênero feminino, preferindo utilizar-se do universal masculino (excludente): “homens reduzidos à animalidade sexual” quando é sabido que as personagens protagonistas de Rios são mulheres em sua grande maioria lésbicas. O olhar crítico de Coelho reflete o pensamento negativo heteronormativo em torno da obra literária que não represente os seus valores tradicionais. Ela ignora que a literatura de Rios, suas personagens, enredo e relações afetivas situam-se nos conceitos de interdito e transgressão a que se refere Bataille (1987) ao teorizar sobre o erotismo.

Para Bataille:

O erotismo é um dos aspectos da vida interior do homem. Nisso nos enganamos porque ele procura constantemente fora um objeto de desejo. Mas este objeto responde à interioridade do desejo. A escolha de um objeto depende sempre dos gostos pessoais do indivíduo: mesmo se ela recaí sobre a mulher que a maioria teria escolhido, o que entra em jogo é frequentemente um aspecto indizível, não uma qualidade objetiva dessa mulher, que talvez não tivesse, se ela não nos tocasse o ser interior, nada que nos forçasse a escolhê-la. Em resumo, mesmo estando de acordo com a maioria, a escolha humana difere da do animal: ela apela para essa mobilidade interior, infinitamente complexa, que é típica do homem. O animal tem ele próprio uma vida subjetiva, mas essa vida, parece, lhe é dada, como acontece com os objetos sem vida, de uma vez por todas. O erotismo do homem difere da sexualidade animal justamente no ponto em que ele põe a vida interior em questão. O erotismo é na consciência do homem aquilo que põe nele o ser em questão. A própria sexualidade animal introduz um desequilíbrio e este desequilíbrio ameaça a vida, mas o animal não o sabe. Nele nada se abre que se assemelhe com uma questão. Seja como for, se o erotismo é a atividade sexual do homem, o é na medida em que ela difere da dos animais. A atividade sexual dos homens não é necessariamente erótica. Ela o é sempre que não for rudimentar, que não for simplesmente animal. (BATAILLE, 1987: p. 20)

Assim, mesmo se projeto ficcional considerado como profícuo e transgressor de Rios resulte em uma produção ficcional com passagens eróticas, não é pertinente afirmar que as personagens agem por instinto animalesco, ao contrário, elas vivenciam uma experiência interior de compreensão sobre quem são e como se reconhecem, isso após muita solidão, medo e resistência quanto a se deixarem levar por seus sentimentos. Quando finalmente cruzam a fronteira da heterossexualidade compulsória, elas quebram o interdito da sexualidade ao mesmo tempo em que transgridem o tabu que paira sobre a temática lésbica na ficção literária brasileira.

Para Bataille (1987), a transgressão ultrapassa campo da proibição, pois a partir do momento em que se diz não, passa-se do limite do interdito e de tudo o que estava na esfera da negação. Isso acontece porque autoras e autores representam um imaginário para além das fronteiras das narrativas sistematizadas, visibilizam e viabilizam sujeitos e histórias de vida ou de afetividade que permaneciam nos limites do interdito, finalmente transgredido as regras do temário literário e instituindo outro olhar que possibilite a criação de um *corpus* literário erótico e político, simultaneamente.

Bataille ao falar sobre interdito sexual argumenta que:

O que é interessante no interdito sexual é que ele se revela plenamente na transgressão. A educação revela um seu aspecto, mas ele nunca é deliberadamente formulado. A educação não procede menos por silêncios que por advertências veladas. É diretamente, pela descoberta furtiva — parcial de início — do campo proibido que o interdito nos aparece. Nada é inicialmente mais misterioso. Somos admitidos no conhecimento de um prazer em que a noção de prazer se mistura ao mistério que expressa o interdito determinante do prazer ao mesmo tempo em que o condena. Essa revelação dada na transgressão não é certamente igual a si mesma através do tempo: há cinquenta anos, esse aspecto paradoxal da educação era mais sensível. Mas por toda parte — e sem dúvida desde os tempos mais antigos — nossa atividade sexual é adstrita ao secreto, por toda parte, ainda que, em graus variáveis, ela pareça contrária à nossa dignidade. De modo que a essência do erotismo é dada na associação inextricável do prazer sexual e do interdito. Nunca, humanamente, o interdito aparece sem a revelação do prazer, nem o prazer sem o sentimento do interdito. (BATAILLE, 1987: p. 70-71)

As personagens de Rios representam esse interdito sexual e parecem atordoadas diante de uma sexualidade que se revela na esfera da proibição, acumulam sucessão de angústia, medo e rejeição até transgredirem a norma da heterossexualidade. Paradoxalmente, se é no sentimento interdito onde está o prazer erótico, transgredir o interdito resultará na culpa e no sentimento de pecado. As personagens de Rios exemplificam bem essa relação existente entre o corpo erótico e as proibições cristãs e sociais, por isso, as discussões em torno dessas personagens costumam vir essencializadas quanto à presença do pornográfico, como se as histórias fossem uma sequência sem fim de descrições de órgãos sexuais, relações sexuais e palavras obscenas.

Rios, ao longo de sua vida, rejeitou a sua identificação como escritora pornográfica, chegando falar que essa alcunha vinha de sua ousadia por escrever sobre temas que a moralidade e a hipocrisia cultural não permitiam:

Meus livros não são picantes nem obscenos, nem mais realistas do que outros que circulam com lauréis de grande arte, cheios de pleonasmos, de erros crassos, de construções de frases mal feitas, de ideias e vocabulários pobres e argumentos cuja finalidade não é outra senão sensacionalismo.

Sei apenas que considero meu trabalho limpo, objetivo e honesto, moralista e bem feito, na sua forma simples e popular, nunca pornográfico. (RIOS, 1977, p.10)

O erotismo pode ser identificado com simbolismo de desejo amoroso e/ou carnal de conexão e união. No dicionário de símbolos de Chevalier e Gheerbrant (2001) a simbologia do erotismo é mostrada inicialmente como um sentimento universal de uma relação místico – religiosa. Ele está presente nos *Cânticos dos Cânticos* e na hierogamia primeira da união do Céu e da Terra, da qual nasceram todos os seres. O erótico é um ritual, uma sublimação espiritual, união dos princípios. A corporificação desse desejo com as impulsões vitais seria o que se denomina de pornográfico.

Para Chevalier e Gheerbrant (2001, p. 376-377) “[...] o erotismo também se distingue da pornografia pelo seu caráter estético e, às vezes, por seu simbolismo místico”. Portanto, a classificação da obra de Rios como de caráter pornográfico talvez esteja na falta de um simbolismo místico, visto que suas obras desnudam os sujeitos e seus desejos sexuais.

Segundo Chevalier e Gheerbrant:

No entanto, pode-se sublinhar que a pornografia atualmente “em moda” no ocidente traz consigo — voluntariamente ou não — o testemunho de uma vontade de reagir contra a hipocrisia que, durante toda a evolução da civilização industrial do séc. XIX e da primeira metade do séc. XX, foi a nota predominante em matéria de sexo. Guardadas as devidas proporções, a pornografia representa, para o vulgo, o mesmo que representou para o erudito a descoberta da psicanálise. Nesse sentido, ela é um símbolo invertido: à elegância de uma linguagem que mascara sentimentos grosseiros, a pornografia tenta responder utilizando uma linguagem contrária, que não corresponde necessariamente a sentimentos grosseiros.
(CHEVALIER, GHEERBRANT, 2001, p .377)

As interferências que Rios faz na narrativa são artifícios usados para questionar a normatização da heterossexualidade e incluir reflexões sobre o poder do sexo masculino e da heterossexualidade sobre as *peessoas invertidas* (expressão usada por Rios). A crítica feita por ela recai sobre a essencialização do pensamento heterossexual e sobre a sexualidade definida pelo sexo biológico, sendo suas ideias ousadas para a literatura brasileira do início da segunda metade do século XX. Portanto, sua obra não pode ser considerada apenas como romance folhetinesco erótico ou pornográfico que representa pessoas abjetas. Se suas obras foram consideradas obscenas e eróticas isso se deu porque, conforme entrevista de Marcelo Paiva, dada ao jornal à Folha de São Paulo (2002) Brasil ainda era um país conservador na década de 1970, época da efervescente revolução sexual na Europa e nos Estados Unidos:

Como dita os manuais da literatura comparada, para entender Cassandra Rios é preciso entender sua época e ambiente. Não havia imagens de sexo, a não ser em livros

de medicina legal. No Brasil pré-contracultura, taras individuais não eram debatidas. O estranho era considerado desvio a ser combatido pelo Estado, com a censura. (PAIVA, Folha de São Paulo, 16/03/2002)

As romances de Rios são constituídos como representação do materialismo corporal, sendo assim, não se tem como pensar suas personagens sem um corpo que pulsa, que deseja, que precisa sair do casulo, pois “[...] sem o corpo a alma de um homem não goza” (PRADO,1991, p.350). As personagens de Rios vivem os conflitos psicológicos ao mesmo tempo em que experenciam os prazeres do corpo. Esse corpo ardente, que se sacia em outro não poderia ser considerado como pornográfico e bestializado quando, na verdade, é um corpo político que enfrenta um sistema social opressor e excludente.

Conforme a autora afirma em sua autobiografia:

As minhas primeiras proibições aconteceram em 1952, da primeira vara criminal fui sendo intimada até a nona vara, massacrante exaustivamente, condenada a um ano de prisão, tudo correu à revelia e nunca ninguém me procurou para algemar-me, não fosse um advogado da CBS, onde comecei a editar meus livros, descobrir que havia essa ordem contra mim e batalhar para o encerramento do caso, eu teria conhecido uma cela de prisão, com a apreensão e abertura do processo contra o livro “Eudemonia”, do qual fiz uma peça que também foi censurada. (RIOS, 2000, p.31)

A justificativa dada para a censura em torno da obra de Rios era a de que suas narrativas eram ousadas para os critérios da época. Seus livros escandalizaram o sistema repressor e conservador, passando a autora a ser considerada uma libertina. “[...] Como previ, em vez de discutirem minhas obras, discutiam minha pessoa” (RIOS, 2000, p.51). Hoje, entende-se que a perseguição pela qual passou a autora é uma perseguição de gênero, visto que Rios incorre em duas transgressões: primeiro é uma mulher que escreve literatura classificada como pornográfica e, segundo, coloca na roda da leitura literária um tema tabu: a sexualidade, em suas variadas manifestações: a liberdade sexual das mulheres heterossexuais, a lesbianidade e a homossexualidade/travestismo masculino.

Em pleno momento do esteticismo e experimentalismo da terceira fase do modernismo brasileiro, em que surgiram escritoras de alto valor literário, como Clarice Lispector, Lygia Fagundes Telles e Hilda Hilst, o estilo de escrita de Rios era linear, tradicional e sem inovações estéticas, fatores que serviram de justificativa para chamarem a obra da autora

como ultrapassada e como sublitteratura, entretanto, o tema da homossexualidade, o erotismo, os conflitos e a problematização da mulher lésbica em uma sociedade conservadora não deixavam de ser inovadores para a tradição literária brasileira. A linguagem literária da autora poderia ser simples e popular, entretanto, o discurso sobre as minorias sexuais e a denúncia do abuso de autoridade feito por uma sociedade heteropatriarcal configuravam-se como inéditos no discurso literário nacional.

De acordo com Lorde

A própria palavra “erótico” vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos- nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, então falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas. Existem tentativas constantes de igualar a pornografia e o erotismo, dois usos diametralmente opostos do sexual. (LORDE, 2019, p.69)

O erótico pode ser visto como um direito humano um direito feminino associado ao emocional, ao espiritual e ao campo afetivo. O erótico funciona como um conjunto de sentimentos psíquicos e emocionais, um desejo profundo do outro, um conhecimento de si próprio e um direito político, no sentido do direito em vivenciar seus desejos afetivos sem redução do sexo “sem sentir nada” (p.69). O sexo, entre as décadas de 1950 a 1970, era assunto tabu em meio a uma sociedade repressora, envolta na ditadura militar. Entretanto, com o enorme sucesso de público Rios deu voz a tipos de sujeitos até então invisibilizados.

Pecado, patologia e crime, assim era vista a homossexualidade e Rios recorreu à ficção para falar de conflitos e enfrentamento do preconceito que as pessoas homossexuais vivenciavam. Os finais trágicos ou frustrantes para as leitoras e os leitores representavam aquilo que verdadeiramente viviam muitas pessoas homossexuais da época. No discurso literário não há zona neutra, então não se pode afirmar que a narrativa de Rios é uma produção apenas com fins mercadológicos, a autora tinha consciência de que seus livros ajudavam àqueles que se viam sem voz em sua época, conforme ela mesma escreveu em sua autobiografia.

Sobre sua obra literária, Rios defende que

E a esses [seus leitores] mostrei nos meus livros, dura e realista, sensível e ardente, às vezes até fria e cruel, conforme o enredo, que os mundos são

mundos iguais a qualquer mundo, no modo de viver, das sociedades, homo ou hetero (...) Quis mostrar como se divide e identifica, manifesta-se, compactua e ataca, silencia e condena levemente a Homossexualidade, sem entenderem do assunto coisa alguma, pois não há o que entender, mas o que respeitar, aceitar e admitir que todo ser humano tem o Direito de viver sua própria Vida, do jeito e do objetivo para os quais nasceu. (RIOS, 2000, p.73)

Portanto, tanto discurso tido como simples e quanto a temática considerada como apelativa representavam uma posição política da autora, ela dirigia sua literatura para um público específico, criava uma tradição literária manifestando-se contra o silenciamento, as proibições e a perseguição feitas contra a pessoa homossexual. Rios também tinha consciência do seu papel de ficcionista produtora de um *corpus* e de um temário literário ainda não construídos no Brasil: [...] “pioneira e destemida guerreira dessa causa, e sem saber porque meti-me nessa guerra” (RIOS, 2000, p.73). O conjunto de sua obra literária se constroeu como espaço de apresentação de sujeitos desviantes e em processo de reconhecimento de suas sexualidades.

Nos romances da autora aqui abordados, as personagens não vivem em um ambiente utópico, com serenidade e finais felizes, ao contrário, elas estão em um sistema social repressor que as obrigam a procurar diversão em pequenos grupos mas é nesses locais proibidos e fugindo da acusação de que são pervertidas e doentes que essas pessoas podem viver suas sexualidades.

Cassandra Rios, em suas obras, faz inferência a lugares de convívio para esses pequenos grupos, como uma espécie de lugar da heterotopia Foucaultiana:

Há, igualmente, e isso provavelmente existe em todas as culturas, em todas as civilizações, lugares reais, lugares efetivos, lugares que estão inscritos exatamente na instituição da sociedade, e que são um tipo de contra- espaços, um tipo de utopias efetivamente realizadas nos quais os espaços reais, todos os outros espaços reais que podemos encontrar no seio da cultura, são ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, tipos de lugares que estão fora de todos os lugares, ainda que sejam lugares efetivamente localizáveis. Esses lugares, porque são absolutamente diversos de todos os espaços que refletem e sobre os quais falam, eu os chamarei, por oposição às utopias, de heterotopias. (FOUCAULT, 2006, p. 415)

Ao mesmo tempo em que representa os espaços da homonarratividade, Rios mostra esses espaços da heterotopia como lugares de luta contra o pensamento heteropatriarcal falocêntrico. As personagens lésbicas dos romances de Rios são o que Foucault (1997) denomina de corpos indisciplinados que desconstruem a matriz heterossexual dominante e se

reconstroem através das vestimentas, ao usarem roupas masculinas, ao frequentarem lugares fora da lei e da norma e ao se relacionarem com mulheres. Por não serem, ainda seguindo o pensamento de Foucault (1997), corpos docilizados, as personagens de Rios são vigiadas e punidas através do panótipo heteropatriarcal, embora consigam criar outros espaços além dos olhos vigilantes da sociedade. Em contrapartida, a vigilância panóptica as traz de volta para as prisões da censura e das penas, fazendo com que elas expiem suas culpas e pecados através da morte, da renúncia ou da loucura.

Ao estabelecer uma análise crua das experiências sexuais lésbicas e ao escrever sobre pessoas e sujeitos emparedadas em um mundo quase sempre sem capacidade para lhes oferecer um lugar de vivência, Rios provoca em suas leitoras e em seus leitores reflexões sobre a intolerância social em torno da diversidade sexual quando ainda não se falava de minorias e identidades, além de ter, durante quatro décadas, representado e legitimado uma manifestação da sexualidade e do desejo feminino ausentes no temário da literatura sistematizada pelo cânone literário, sendo assim, Cassandra Rios é precursora de um discurso literário lésbico crítico e político, no Brasil.

Em *Mezzamaro, flores e cassis* (2000), ao falar sobre as críticas feitas a seus romances, Rios se pergunta sobre o que queriam dela como escritora:

Queriam o que de mim como literata, romancista que sou, ficcionista, que antes de me apresentar com meu dom natural e espontâneo de escritora, eu me especializasse em todas as ciências e repetisse lições de professores em livros didáticos e científicos? (RIOS, 2000, p.73)

O que a autora deseja é ser vista apenas como ficcionista e que não esperassem cientificismo em suas obras, visto que ela era apenas uma ficcionista e suas obras não pretendiam falar na homossexualidade como patologia, ainda que a medicina/psiquiatria/biologia e a psicologia a denominassem como sendo. A proposta de Rios era a de escrever ficção e através dela tecer considerações sobre a solidão, o medo e a angústia que pairavam sobre a pessoa homossexual, sem perder a noção de que o que estava escrevendo era literatura e não ciência.

Nas duas obras estudadas nessa tese, a autora dialoga com conceitos vistos como naturais sobre a identidade sexual, questiona valores estabelecidos e avalia o conflito subjetivo das personagens. Rios apresenta-se como uma voz autoral dissonante quando discute o processo

de violência e de marginalização sofridos pelos sujeitos desviantes (em suas obras ela fala tanto das lésbicas, quanto dos *gays* e das travestis). Por isso, um estudo sobre a presença da literatura lésbica brasileira que não se reporte a Cassandra Rios não deixará de ter suas lacunas e de correr o risco de se tornar um estudo incompleto.

O discurso de Rios se constitui como um questionamento desse sujeito definido pelo sexo biológico e coloca a heterossexualidade sob rasura no momento em que constrói personagens que embaralham o conceito de sexualidade e corpo (as mulheres vestidas com roupas masculinas, por se sentirem mais confortáveis e os homens travestidos de mulher, porque assim se identificam). Ainda que do ponto de vista da estrutura narrativa não haja inovações estética ou experimentalismo na linguagem literária, suas obras, seus enredos e personagens representam uma nova discussão sobre sexualidade, sujeitos e valores sociais.

Para Souza:

A alteridade, entendida como componente da subjetividade individual e de um grupo, anula a face homogênea e endógena que determinados guetos culturais ousam ainda lutar pela sua conservação. Corpos e instituições, longe de se apresentarem através de um só rosto ou um único olhar, revestem-se de máscaras e desempenham papéis diferenciados. Acreditar no descentramento cultural prefigura a desejada invenção e releitura de modelos culturais hegemônicos, além de aquecer o diálogo acadêmico. (SOUZA, 2002, p.43)

Sendo assim, Rios será uma voz do dissenso contra a homogeneidade do pensamento heterocompulsório literário e seus romances não deixam também de se constituírem como múltiplos olhares sobre os sujeitos. Ora volta-se para o exterior: a rua, o olhar do outro, o sentimento de deslocamento no meio familiar, ora para o interior: os lugares proibidos, os guetos e o próprio conflito psicológico das personagens. Isso faz com que a autora quebre “[...] a invenção e a fabulação de um espaço neutro no qual o convívio com a diferença não se transforma em drama familiar” (SOUZA, 2002, p.44).

Parece não haver, no Brasil, geração de autoras nem de leitoras que aceitem terem suas obras compradas às obras de Rios, talvez porque ela corte o universo da fabulação e, se não transforma seu discurso em um drama familiar, pelo menos retira o confortável espaço neutro da leitura/ releitura e da escrita literária. Por fim, fechadas essas discussões iniciais, passa-se a seguir para a análise dos romances de Rios que compõem parte do *corpus* desse estudo, partindo das análises das personagens como corpos políticos em enfrentamento das estruturas heteropatriarcalistas.

4.1 Discussões de gênero, corpo e sexualidade em *Copacabana posto 6 (a madrasta)*

O que reconhecemos de nosso? Que direitos? Que liberdade?
Desde que começamos a entender o que éramos, que vimos lutando. E contra quem e o quê? Humilhação, medo, vergonha dos outros.

(*Copacabana posto 6- a madrasta*)

Cassandra Rios, já nos anos de 1950, mostra-se à frente quando dos seus questionamentos sobre a pessoa homossexual, defendendo que não há necessidade de especulações nem de polêmicas científicas sobre a sexualidade humana, pois considera que essa é natural e espontânea e não um problema biológico ou psíquico. Ela tem consciência de seu papel para a formação de uma literatura (e até de uma teoria crítica) lésbica. Em sua autobiografia *Mezzamaro, flores e cassis* (2000), ao comentar sobre a sua produção literária argumenta que sofreu perseguição como se a sua escrita fosse a transcrição de sua vida e de seus atos e por escrever acerca dos vilipêndios e perseguições, pelos quais passavam suas personagens, ela foi perseguida e censurada durante os anos do regime autoritário brasileiro. Segundo Rios, sua arte dava vez e voz aos sujeitos silenciados e solitários em suas sexualidades, através de sua literatura, as leitoras e os leitores aprendiam a se reconhecer, identificavam-se com as reflexões das personagens e se viam representadas e representados como grupo minoritário e situado à margem da sociedade.

Rios acredita que:

a estes mostrei nos meus livros, dura e realista, sensível e ardente, às vezes até fria e cruel, conforme enredo, que os mundos são mundos iguais a qualquer mundo, no modo de viver das sociedades, homo ou hetero. (...) quis mostrar como se divide e identifica, manifesta-se, compactua e ataca, silencia e condena levemente a Homossexualidade, sem entenderem do assunto coisa alguma, pois não há o que entender, mas o que respeitar, aceitar e admitir que todo ser humano tem o Direito de viver sua própria Vida, do jeito e do objetivo para os quais nasceu. (RIOS, 2000, p.73)

Entretanto, embora pretendesse oferecer uma literatura de identificação para as leitoras lésbicas, é raro encontrar finais felizes em suas obras. Os fins trágicos (são raros finais abertos, únicas possibilidades de felicidade) parecem as únicas saídas para suas atormentadas jovens burguesas. Em uma sociedade que trata a homossexualidade como pecado e doença, suas personagens estão no limiar entre afirmação da diversidade sexual ou compreensão de que é

um corpo doente. Segundo Butler (2008, p.190), o homossexual é visto pelo olhar social homofóbico e categorizado como um corpo poluído. Essa categorização é anterior à AIDS e existe desde quando as ciências da saúde classificaram a homossexualidade como doença. Embora a homossexualidade não seja mais reconhecida como patologia, o fato de por muito tempo ter sido considerada como tal implica até hoje em discriminações sexistas nos âmbitos sociopolítico, religioso, cultural e linguístico, todos associando homossexualidade à degeneração psíquica.

No campo linguístico, de acordo com Lionço e Diniz:

[...] Apesar de a homossexualidade não ser mais considerada doença pela Associação Americana desde a década de 1980 e pela Organização Mundial da saúde desde os anos 1990, os dicionários insistem na terminologia patologizante para designar as práticas sexuais e afetivas não -heterossexuais, por meio dos vocábulos “homossexualismo”, “lesbianismo” e “bissexualismo”. A menção à superação histórica na perspectiva patológica não é feita quando da introdução desses verbetes, e alguns dicionários dispõem apenas dessas terminologias em detrimento da noção de homossexualidade. (LIONÇO; DINIZ, 2009, p.55)

Percebe-se que a insistência em usar o sufixo *ismo* é um mecanismo de inferiorização e reafirmação da homossexualidade, lesbianidade e bissexualidade como doença. Em contraposição, os estudos acadêmicos procuram romper com o uso dos termos “homossexualismo”, “lesbianismo” e “bissexualismo” para, com isso, romper o preconceito presentes nos verbetes e instituir uma nova política na linguagem que também represente uma política de gênero.

O romance *Copacabana posto 6 (a madrasta)* traz muitos desse pensamento teórico através das falas da protagonista. Esse romance narra a história de Laura, uma jovem de classe média alta que mora com a tia e o irmão, no Rio de Janeiro. O pai reside na Europa e, depois de anos distantes, volta casado com a jovem Jeanne-Marie. Laura, a princípio, nega-se a conviver com o pai e a madrasta, mas obrigada ao convívio familiar, acaba por se apaixonar pela moça, sendo correspondida. *Copacabana posto 6(a madrasta)* é um livro que aborda questões referentes à liberação feminina no início da década de 1970 do século XX. As personagens são mulheres independentes, divertem-se em bares e boates e vivem em aventura perigosas; assim vive Laura, que costuma competir em “rachas” de motocicletas. As mulheres lésbicas desse romance são autoconfiantes, têm vida sexual ativa e intensa, além de serem bem humoradas. São mulheres que circulam pelas noites cariocas em busca de diversão e romances,

amigas leais que costumam falar sobre a sexualidade feminina em uma sociedade ainda intolerante e preconceituosa.

Rios não aborda aspectos negativos do relacionamento íntimo entre as mulheres. Os conflitos pelos quais elas passam são decorrentes dos preconceitos sociais sexistas e não de desacertos emocionais. Nesse romance, Rios critica os valores preconceituosos de uma sociedade “hipócrita”, adjetivo usado largamente por Laura e pelo narrador. É interessante notar como a autora trata temas que só posteriormente passariam a ser abordados pelos estudos de gênero, por exemplo, quebra de preconceitos, entendimento da diversidade sexual, capacidade de compreender que não é preciso ser homossexual para que se possa entender a homossexualidade. A personagem Laura defende que é devido ao machismo que a intolerância sexual recai sobre os homossexuais, conforme se vê no trecho a seguir:

E fica-se aí na limitada capacidade humana de ampliar seus conhecimentos por não conseguir que acatem as suas verdadeiras ideias e se identifiquem, conformem-se dentro do natural, do real, daquilo que existe. Porque têm medo do que pretendem afirmar ou aceitar. O machismo! A eterna autopreservação, do machismo. Se algum homem aceitar com plena razão e entendimento de causa que uma mulher seja homossexual, e que um homem igualmente o seja, se apresentar com honestidade sua cultura esclarecida e patenteada num conceito de lógica irrefutável, sem restrições ou covardia todos os outros homens, as mulheres e os próprios homossexuais suspeitarão que ele pertença a este clã. Vão duvidar do espírito verdadeiro (RIOS, 1972, p.190-191)

Laura conversa com suas amigas sobre a paixão que está sentindo por sua madrasta, posicionando-se de forma crítica contra a naturalização da heterossexualidade que perpassa pelo sexo biológico. Ela questiona a padronização da sexualidade dentro “[...] do natural, do real, daquilo que existe” (RIOS, 1972, p.190) e critica o machismo e a essencialização do pensamento heterossexual por considerar que se alguém entende e aprova a homossexualidade significa que ela também o é, ela acredita que esse pensamento essencialista é atrasado e equivocado.

Em *Copacabana posto 6 (a madrasta)*, o narrador utiliza do recurso da metaliteratura para refletir sobre a produção literária e a homossexualidade, pode-se dizer que a autora, através da protagonista, critica a abordagem literária que trata de maneira obscena e caricata os homossexuais.

Laura, a protagonista assim se manifesta acerca do que ela chama de literatura homossexual:

Os livros que li, a respeito de homossexualismo e que não achei válidos, ao contrário, obscenos deturpadores, cheios de baboseiras, girando sempre em torno do sexo, do vício, de ensinamentos de como se comportam nas relações sexuais os *invertidos*, descrevendo cenas e mais cenas como se se tratassem de bestas e não de gente, de animais irracionais no cio e não de gente que se ama; de tarados, e não sentimentais que se encontram; de vício e não de amor, na sua busca e na sua luta corporal, pela colisão dos sentidos da alma e da carne, e não como estava ali, argumentando que a língua é um órgão sexual, que o homossexual age como um bicho. Mesmo querendo defendê-los e esclarecer a decantada “variante da erótica”. Evidentemente, dirão que tais livros foram feitos por machos! Ou por heterossexuais seguros. (RIOS, 1972, p. 191).

Rios problematiza uma importante questão sobre a literatura lésbica. Para ela, a literatura escrita pelos “machos “heterossexuais seguros” (1972, p.191) acaba representando uma visão heterossexual clichê e mesquinha sobre a homossexualidade feminina. Isso ocorre porque no imaginário da heteronarratividade o romance é por excelência heterossexual e representante de uma feminilidade instituída socialmente. Ao erotizar e materializar os corpos das lésbicas, exacerba-lhes aspectos negativos e não humanos e lhes retira a normalidade própria e comum às mulheres dos “romances heterossexuais”. Ao rejeitar a identificação dos seus romances com o erotismo /e ou a pornografia Rios rejeita a sujeição das mulheres aos seus dominadores. Sua obra tem a pretensão de falar de temas dos quais não se permitia trazer para o campo literário ou para as conversas sobre literatura.

Pode-se afirmar que a autora alcança muito bem esse projeto de expor a marginalização em que viviam os homossexuais, pois se nos seus romances essas pessoas eram marginalizadas e essencializadas como aberrações, sendo que a censura em torno de suas obras ratificava a homofobia presentes no Brasil, na época de suas publicações. Ao questionar com que propriedade o sujeito heterossexual masculino pode falar da mulher lésbica, as ideias da personagem Laura se aproximam das discussões feitas pelas feministas da época que defendiam a existência de uma escrita feminina e de um feminismo lésbico.

Para Laura, quem melhor pode falar sobre o amor entre mulheres são as mulheres lésbicas, visto que vivenciam e sentem no corpo as diferentes manifestações da descoberta e vivência da homossexualidade:

Mas, desses é que eu conservo a dúvida, porque estavam presos no primordial fator que confunde a princípio todo homossexual, quando se sente atraído por alguém do mesmo sexo e copula com ele. Depois, descobre, mais tarde, com as experiências e as que não só o sexo basto, e que não era dependente só de orgasmos a sua felicidade integral. Falta o essencial: a afinidade no amor de almas que realmente se integram integrando-se simplesmente porque se identificam, não prescindem de nada e prescindem de tudo! É natural, espontâneo, próprio dessa natureza- A eletrostática da alma e do corpo! Uma peculiaridade do ser humano, do polimorfismo dos espíritos,

de indivíduo para outro, na qualidade de amor que sentem. Criam polêmicas e se estendem em considerações científicas, quando essa ciência resumida e única, tem um só significado e razão: Amor (RIOS, 1972, p. 191).

Laura acredita que apenas aquelas /es que vivem a homossexualidade e criam o vínculo amoroso percebem que a homossexualidade não é uma eterna aventura, ou seja, a homossexualidade não é apenas sexo e pornografia, conforme retratada pela matriz heterossexual. As ideias de Laura reivindicam um lugar de fala para as lésbicas, ação audaciosa e impensável para a época e, através de suas posições, procura desconstruir o imaginário negativo sobre a homossexualidade e seu entendimento como mero coito sem afeto, sem amor, sem fidelidade e sem continuidade em uma relação duradoura. Rios dá as lésbicas o direito ao sentimento e ao amor, sem que seja necessário criar considerações científicas para algo que não é patológico e que “[...] tem um só significado e razão: Amor” (1972, p.191).

Segundo Pereira (2009) a homossexualidade passou a ser tratada como doença em 1887, quando Richard von Kraft-Ebing usou esse termo no seu livro *Psychopathia sexualis*. Essa concepção da homossexualidade como patologia só veio a ser desconsiderada em 17 de maio de 1990, pela Organização Mundial da saúde (OMS), No Brasil, a despatologização da homossexualidade só ocorreu nove anos depois, em março de 1999, quando o Conselho Federal de Psicologia considerou, a partir da resolução nº 001/99, que a homossexualidade não constitui doença ou distúrbio, e que a sexualidade de cada indivíduo e a forma como cada sujeito a vive faz parte de sua própria identidade.

Para se desfazer da identificação da lésbica como um corpo e uma mente poluídos, as personagens de Rios geralmente são jovens, de classe média e cultas, conhecem de filosofia e de psicologia, na maioria das vezes. Laura, a protagonista do romance *Copacabana posto 6 (a madrasta)* tem esse perfil. Ela é uma jovem rebelde que por não esconder dos olhos públicos sua identidade, vive sob a mira do olhar censurador e que ao se reafirmar como lésbica faz de seu corpo um avatar político ao se vestir com roupas feitas sob encomenda em alfaiataria para homens ou compradas em lojas masculinas.

Laura não deseja ser homem, mas não se identifica com as roupas femininas, feitas para realçar a feminilidade e agradar os homens. O narrador descreve a como uma mulher sedutora, com postura de modelo, bonita e sofisticada em roupas de corte masculino, ela está em contraponto à ideia do corpo da mulher lésbica como sendo um corpo mórbido. Ao

contrário, Laura é cheia de vitalidade e performa rebeldia e liberdade seja para os outros, seja para si própria.

Ela não se veste com roupas masculinas porque se sente homem, sua atitude é uma forma de resistência e de demarcação de território, de liberdade e de identidade, conforme vê-se:

Primeiro aquela surpresa de que nossos gostos são diferentes, contrário aos bons costumes sociais, que temos que ocultá-los. Segundo a vergonha da palavra: lésbica! Homossexuais! E outros nomes ofensivos que, às vezes, ouvimos quando um invertido incubado reage, num subconsciente instinto de defesa. A família! Como temos que fingir e como acabamos revelando o que somos! Finalmente o ataque! Sim, nós atacamos! Exigimos que nos aceitem! Vestimo-nos como queremos! Saímos, para fazer o que o instinto obriga e a vontade dirige! Enfrentamos a sociedade, armadas até os dentes, e registramos o desfecho, caso fracassamos: o suicídio! (RIOS, 1972, p.16)

A atitude de enfrentamento da personagem revela-se como uma “saída do armário” e representa uma atitude política que tanto pode significar o reconhecimento e o direito de a lésbica vivenciar sua sexualidade, quanto a morte, como se fosse o último ato de liberdade. Laura não se sente como um corpo abjeto que ultrapassou a fronteira do proibido, sua atitude irreverente e libertária lhe dá poder para enfrentar a família, a sociedade e a si mesma.

Laura se vê como:

Corpo à semelhança dos demais, perfeito nas suas conformações naturais e próprias! Não hermafrodita, nem uma aberração da carne ou da forma material, nem bissexual, mas definido na ideia única, no instinto único, na vontade única! Não me sinto homem, não invejo o homem, nunca pretendi ser homem, mas meus pensamentos são todos dirigidos à mulher, sentindo-me mesmo assim essencialmente feminina, por dentro, amorosa, terna, mulher, só mulher! (RIOS, 1972, p. 200)

Essa discussão a que se propõe Rios não subordina a noção do sexo biológico à de identidade sexual. De acordo com Butler (2003) não problematizar o que significa ser mulher e ser heterossexual traz problemas quanto à ideia de subordinação do gênero à da identidade. Essa confusão entre gênero e sexo, anterior ao feminismo, servirá para o que Butler (2003) chama de “princípio de união do eu corporificado”, fazendo-o prevalecer sobre o sexo oposto. Apesar de Laura ser uma personagem antecedente aos estudos de gênero feitos pelo viés do feminismo, sua identidade não interfere no seu corpo biológico, Laura é o que os estudos de

gênero classificam como uma mulher lésbica cisgênero, ela se sente uma mulher e isso lhe soa como uma conquista à sua identidade de gênero: mulher lésbica. Ela é cisgênero na medida em que “não é o outro gênero”. Seu desejo não é o heterossexual, mas isso não significa que ela não se veja como uma mulher.

O corpo biológico de Laura não a limita à heterossexualidade e sua homossexualidade não é uma tentativa de homogeneização do seu corpo ao corpo masculino. Rios problematiza a construção cultural de que há uma sexualidade única determinada pelo binarismo homem x mulher e antecipa questões referentes ao estudo da sexualidade e da identidade do sujeito não mais determinados pelo sexo, mas pelo gênero social, antecipando uma discussão que só começa a se sistematizar no final dos anos 1990. Ao se recusar ser vista como uma mulher frustrada em um simulacro de masculinidade, ela propõe uma nova leitura sobre a homossexualidade, sendo seu desejo lésbico não representante do desejo de se tornar homem nem uma recusa da sua feminilidade, ele representa a vontade de viver uma outra sexualidade além da sexualidade compulsória.

O enredo de *Copacabana posto 6 (a madrasta)* seria quase um clichê dos romances impossíveis da heteronarratividade, caso o triângulo amoroso fosse o pai e o filho disputando a mesma mulher. Entretanto, ocorre nesse romance o surgimento de um possível triângulo amoroso que irá desestruturar emocionalmente a filha. Laura, em fluxo de consciência ou debatendo com amigas, expõe sua opinião sobre a hipocrisia social, a religião, a homossexualidade, o comportamento humano e a solidão na qual a lésbica vê-se envolvida.

Rios se utiliza da personagem para poder refletir acerca de comportamentos, relacionamentos afetivos e familiares, preconceitos sociais e afirmação da identidade lésbica. É como se através da personagem a autora situasse a leitora e o leitor para outra forma de pensar e reconhecer os sujeitos.

No lar já tivera inúmeras provas de que o irmão era mais bem quisto, mais estimado: por quais razões? Devido ao comportamento dela e, mais do que tudo, por causa do seu tipo. Que culpa teria se a natureza a fizera assim, magra, máscula, diferente, afinal! Com que direito não admitiam que ela vivesse como desejava? (...) Pelo seu modo de ser, pela sua personalidade, pelos comentários que provocava, pelo interesse que despertava parecia que Laura era um demônio, entretanto, era apenas uma frágil criaturinha de sentimentos fortes. (RIOS, 1972, p.15-17)

Essas incursões acerca da liberdade, natureza da sexualidade, corpo e desejo estão presentes durante toda a narrativa e fazem parte das conversas e das reflexões de Laura. Parece que a personagem está presa em um emaranhado conflituoso de ideias entre o padrão heterossexual e sua classificação como diferente. Laura resiste porque ela não se vê como diferente, ela é o que é.

No início do romance, a conversa entre Laura e a tia é muito parecida com fala da mãe do conto “Uma branca sombra pálida”, de Lygia Fagundes Telles, analisado na seção anterior. Aqui, a tia de Laura tenta entender a sexualidade da sobrinha:

- A senhora sabe como sou.
- Li a respeito. É o que a gente faz quando algo nos surpreende. Busca informações e mesmo assim não fica satisfeita. Falta sempre alguma coisa.
- Falta a tolerância. A força de ver “a verdade nua e crua. (...)”
- Eu errei, talvez porque senti vergonha do que descobri. Era tão complexo e estranho. Eu não conseguia entender. Busquei explicações, estudei, tentei convencê-la a afastar-se de certas amigas, de não frequentar certos ambientes, de não usar certas roupas. (...) Gostaria de poder fazer algo por você. Alguma coisa dignificante. Queria vê-la feliz. Que fosse como as outras moças. Mas só você é quem pode decidir e escolher o caminho. compreendo que não posso influenciá-la em nada. Quando descobri o que se passava com você, já era tarde. Talvez tarde demais! Ah! Se eu tivesse sido alertada em tempo!
- O que faria? Pretendia que eu recorresse a um psiquiatra? Pensa que isso é um mal – psíquico, que se pode curar com tratamentos especializados? Será, tia, que já conseguiram fazer enxerto de alma? (RIOS, 1972, p. 24-25)

Tanto a tia de Laura como a mãe de Gina, personagem do conto lygiano, procuram se informar sobre o que é a homossexualidade. As duas também falam em afastar as jovens de amigos e ambientes, mas diferentemente da mãe e da jovem de “Uma branca sombra pálida”, nesse romance em estudo, a tia não interfere na vida da sobrinha nem tampouco a sobrinha pensa em mudar o curso de sua vida. Portanto, é possível perceber como obras de décadas e autoras diferentes abordam a temática da homossexualidade e a vida das lésbicas ainda envoltas em tabus e preconceitos.

Em *Copacabana Posto 6*, o segundo momento do romance ocorre quando o pai de Laura, após onze anos morando na França, resolve voltar para o Rio, agora casado com uma mulher até então desconhecida. Ao chegar, acompanhado de uma esposa com idade para ser sua filha (e irmã de Laura) encontra um ambiente hostil por parte dos filhos e não consegue restabelecer os laços afetivos. É nesse momento da narrativa em que se aprofundam as questões

relacionadas à traumas do abandono paterno, hipocrisia dos valores familiares, o comportamento contraventor e transgressor de Laura e o surgimento de uma paixão proibida entre ela e a jovem esposa do pai.

Essa paixão entra diretamente em conflito com o sentimento de ética da protagonista, por ser um sentimento proibido (e não consumado) irá provocar um convívio conflituoso com o pai, com este ameaçando interdita-la e interná-la como louca, ou seja, a filha aos olhos do pai ausente é uma doente homossexual. Em dado momento da narrativa, essa ameaça feita na empresa do pai a enfurece e ela, ao sair do escritório, encontra a jovem madrasta e a convida para um passeio. Em meio a conversas confusas em que as duas falam de seus sentimentos, Jeanne- Marie diz que também está apaixonada e Laura, que dirigia em alta velocidade, perde o controle do carro que bate na mureta do posto 6 e cai dentro do mar.

Sendo Laura uma mulher consciente de sua sexualidade e tendo uma postura assumidamente transgressora, o que é essa tão profunda crise que abala suas emoções e a leva à morte? A explicação se encontra, talvez, na transgressão simbolicamente maior e mais proibitiva: o tabu do incesto. Ela se apaixona pela mulher do seu pai, aquela que ocupa o lugar sagrado da mãe. Segundo Butler (2003, p.72) “[...]a lei que proíbe o incesto é o *locus* da economia de parentesco que proíbe a endogamia”, então, a certeza de que a mulher de seu pai está apaixonada por si é uma transgressão maior do que a transgressão da matriz heterossexual. A essa transgressão só caberia a morte.

A literatura de temática lésbica é um terreno pantanoso capaz de suscitar análises sobre a mulher, seu lugar de fala, conflitos, afirmações, construções de novos discursos, desconstrução de linguagens e discursos antigos. Se essa literatura vive a princípio na margem, por tratar de um assunto considerado limítrofe demais quando se considera a sexualidade feminina, ela não deixa de ser uma análise das relações sociais e culturais em que a mulher está inserida, independentemente de ser heterossexual ou lésbica. A literatura de representatividade lésbica junta em um só espaço diversas manifestações femininas: a narrativa erotizada, o final feliz cor- de- rosa, as análises da complexa relação socioafetiva, o texto literário como linguagem do corpo político e, por fim, o texto como um lugar de gritos e de sussurros.

4.2 A solidão e o medo da lésbica juvenil no romance *as traças*

O romance *As traças* segue o mesmo projeto literário de *Copacabana Posto 6 (A madrasta)* no que se refere às discussões apresentadas pelo narrador acerca da sexualidade e do lugar que as mulheres lésbicas ocupam na sociedade, mas o que o diferencia é a evolução da personagem dentro da narrativa. A traça, segundo definição do dicionário, é uma larva de inseto que provoca desgastes em tapetes, roupas e livros. Na linguagem figurada, as traças são tudo aquilo que correm lenta, ininterruptamente e insensivelmente às lembranças, ao tempo, à própria vida. Segundo CHEVALIER e GHEERBRANT (2001, p.532) a larva é, em linguagem figurada, a imagem da tendência a um mal aviltante e, também, a feiura. As traças não vivem na luz, vivem em armários, em livros, em lugares escuros, fechados. O título é um arquétipo para a história da protagonista e também um arquétipo para as lésbicas que são obrigadas, devido à heterossexualidade compulsória, a viverem na sombra, na escuridão, corroídas pelo medo de serem descobertas.

A jovem protagonista desse romance sente-se como uma traça, alguém que não pode viver na luz:

Sentiu-se só, desprotegida, amedrontada. De repente, sentiu a responsabilidade dos seus intentos, o perigo das suas reações de defesa, ansiosas, das particularidades do seu caráter da sua exigência sexual, da sua formação afetiva. Qual seria o limite da sua resistência, do que seria capaz, de como viveria, qual sua coragem e o resultado dos seus atos. Ela frisara bem; queria viver. Viver como? Amando. Como? Quem? A uma semelhante. A uma mulher! Sentiu-se um ser misterioso. Alguém que teria de viver de mentira, de disfarces, de simulações, enganando a todos porque não queria enganar a si própria. Sabia que da maturação sexual dependeria seu desenvolvimento intelectual. Sendo uma homossexual, a que chegaria? (RIOS, 1975, p.121-122)

Publicado três anos depois de *Copacabana Posto 6 (A madrasta)*, *As traças* é um romance de descobertas com muitos trechos em que a protagonista reflete sobre os valores socioculturais e ideias preconcebidas acerca da homossexualidade e tenta entender-se como lésbica ao mesmo tempo em que procura um caminho para sobrevivência em um ambiente escolar hostil e homofóbico. *As traças* é um romance que poderia ser classificado como um romance juvenil, visto que aborda os temas sobre sexo, virgindade, homossexualidade juvenil, solidão, medo e preconceitos vivenciados por jovens heterossexuais e jovens lésbicas no meio escolar.

De acordo com Lionço e Diniz:

A diversidade sexual comparece nas escolas e nos instrumentos pedagógicos de modo diferenciado. Tende a ser invisibilizada, é escassamente tematizada como conteúdo didático- pedagógico, e frequentemente a homofobia é subestimada em seus efeitos danosos às crianças e adolescentes. Não se sabe, a princípio, quem é o não homossexual. Muitos adolescentes que começam a reconhecer seu desejo por pessoas do mesmo sexo se sentem constrangidos pela desvalorização corriqueira da homossexualidade e tendem a omitir sua condição, não encontrando na escola ou no (a) professor(a) uma referência para compartilhar suas dúvidas sobre sexualidade. (LIONÇO; DINIZ, 2009, p.11)

Esse constrangimento sobre a homossexualidade e sua omissão se encontram na protagonista Andréa e mais duas colegas de sala. São jovens silenciadas e solitárias que são, na maioria das vezes, agredidas verbalmente ou ignoradas pelo grupo formado por jovens heterossexuais.

Ainda, de acordo com Lionço e Diniz:

[na escola] Prevalece a exigência do silêncio sobre a diversidade, em matéria de sexualidade. Essa omissão denuncia uma tendência à censura implícita ao tema. A sexualidade não-heterossexual, em sua dimensão da lógica reprodutiva e supostamente natural, é um interdito, constituindo-se em um tabu. (...). Enquanto não se reconhece a diversidade sexual, no entanto, a heterossexualidade é reiteradamente afirmada na dinâmica das relações sociais, nas concepções de família e conjugalidade ou na explicação biológica e naturalizada da relação sexual com o encontro dos corpos com efeitos procriativos. Aliada à censura implícita à diversidade sexual, encontra-se afirmada a compulsoriedade da heterossexualidade. Essa exigência normativa tem como efeito a desqualificação de outros modos de viver a sexualidade, gerando prática discriminatória homofóbica. (LIONÇO; DINIZ, 2009, p.11)

O romance *As traças* seria bem-vindo para discussões em torno da diversidade sexual e multiplicidade tanto de gênero quanto de sexualidade, isso se o ensino de literatura fosse feito de acordo com a proposta de Louro (2004) sobre política pós identitária para a educação e estranhamento do currículo; como política educacional que discuta outras sexualidades e construa uma pedagogia mais diversificada e inclusiva.

Narrado em terceira pessoa e ambientado a maior parte do tempo em um colégio de classe média alta, esse romance narra a história de Andréa, uma jovem preste a completar dezoito anos, aluna novata, tímida e estudiosa que se descobrirá apaixonada pela sedutora e misteriosa professora de história. Esse é o núcleo temático do enredo, mas junto a ele há uma galeria de personagens juvenis e toda uma caracterização do ambiente escolar: comportamento

juvenil, estudos, esporte, festinhas, primeiras paixões, brigas e rivalidades em sala de aula, pequenas contravenções, fortalecimento de amizades, ou seja, toda a efervescência que acompanha a adolescência e seus ritos de passagem para a idade adulta estão presentes no enredo.

Andréa é uma jovem solitária e silenciosa que, embora procure se integrar ao grupo hetero dominante da sala, não consegue se identificar com o grupo nem se apaixonar pelo seu namorado e colega de aula. A personagem se sente limitada e amedrontada pela percepção de quem ela verdadeiramente é:

Andréa percebeu a germinação da semente no chão virgem dos seus sonhos ainda não realizados. Uma semente oculta na profundidade do ser e que até então nenhum raio de sol atingira para atizar a vida, para fazê-la entender as raízes, e agora o sorriso daquela mulher a aquecia para que retorcesse na vibração pujante, para se abrir e brotar! Era um fiozinho de arrepio que a percorria toda, num reconhecimento do solo onde se plantara!

Há muito tempo pressentia que alguma coisa assim estava oculta dentro dela e que iria manifestar-se de modo que não pudesse amis negar o que sabia de si para si mesma. Não queria avaliar o fato, nem se interessar, nem entender o que estava percebendo. Fazia-lhe mal, era o medo do inevitável que teria de aceitar. (...)Estava irritada, numa prevenção complexa, como se doesse tê-la conhecido, porque chegara ao entendimento de que a gente conhece pessoas e, outras, a gente recebe. Recebera-a dentro de si. Aquela mulher invadira-a, como o mundo absorvendo a luz do sol. (...)Porque Berenice, pensou, era alguém *especial* para ela. Aquele alguém que sabia que surgiria para positivar todos os seus pensamentos e reconhecimentos de si mesma, num objetivo único e inaceitável. Estava acontecendo o que temera aclarar-se definitivamente em sua vida. A disposição da natureza. A noção final do que era: lésbica. (RIOS, 1975, p. 14-17, 47-48)

Percebe-se que o despertar da sexualidade da personagem e o surgimento da paixão não lhe causam alegria e aceitação, sensações naturalmente aceitáveis e comuns quando se trata de uma paixão heterossexual, ao contrário, saber-se apaixonada provoca-lhe sensação de dor e de vergonha e o sentimento é ocultado. A personagem parece tomar consciência de que está “se tornando algo que não existe”, uma vez que ela quebrará o que Wittig (1992) denominou de contrato heterossexual, a percepção da sua “disposição da natureza” vai justamente de encontro à relação heterossexual obrigatória.

O conhecimento e o reconhecimento final de que ela é lésbica é como se lhe revelasse que estaria agora em outro lugar, que não seria a da matriz padronizada da mulher heterossexual. Por se pensar como pessoa dentro de uma heterossexualidade compulsória, Andréa se aflige, porque para ela, é como se malograsse como mulher. Andréa sente-se dessa forma porque, na concepção da desconstrução dos papéis de gênero, como afirmou Wittig

(1992) a lésbica não é uma mulher, pois ela não representa um corpo que confirma a existência para o afeto masculino segundo o pensamento heteropatriarcal.

Andréa se sente incomodada com a homofobia dos amigos para com uma colega homossexual, cuja identidade de gênero é mostrada através das roupas, do corte de cabelo, do corpo andrógino:

- Já olhou bem pra mim? Já conseguiu me imaginar de vestido?
 - Vejo você todos os dias de saia.
 - E o que pareço?
 - Uma mulher.
 - Não me acha esquisita? Não acha que fico melhor de calças compridas?
 - Bem, de certo modo sim. Mas não vem ao caso, você não tem a aparência dessas que acabamos de ver.
 - E que tipo tenho?
 - Andréa sentiu-se encurralada.
 - Bem, não é um tipo comum. Eu diria desportistas, uma moça que pratica muitos esportes, isso.
 - Qual nada. Todos me identificam, basta olhar para mim e ver o que sou.
 - Andrógina.
 - É. Isso aí. Bem especificado. Assim deveria estar no meu registro.
- (RIOS, 1975, p.151)

O comportamento e os juízo de valor dos adolescentes, no ambiente escolar, é um retrato da microestrutura dos padrões de comportamento e de preconceito da macroestrutura maior que compõe a sociedade. As discussões de gênero que se seguem abrem espaço para as discussões em torno da materialização do corpo feminino como uma performance e para a heterossexualidade como categoria cultural. A personagem ao falar que é andrógina, diz que é assim que gostaria de ser registrada, opondo-se ao binarismo masculino x feminino e sexualidade heterossexual.

O texto se trata de um tema pouco discutido na literatura nos anos 1970 e continua atual até hoje:

- É que o comportamento e a moral de Rosana não são muito recomendáveis, e a gente já percebeu que ela está perturbando você.
 - Perturbando?!
 - A indignação de Andréa deixou Lau sem graça.
 - É, você entende.
 - Não, não entendi. Ela é muito amável e apenas se adiantou para oferecer seus cadernos de pontos. Afora isso, foi sempre muito educada e... simples. Acho que vocês exageram quanto ao que ela pode ser.
 - Você acha? É que não sabe das coisas. Rosana é esquisita. Ela, em, não sei como dizer.
 - Tem alguma doença contagiosa?
 - Não, não ironize, não é isso.
- (...)

— Este mundo ainda se encarapuça, se escuda, se acovarda, teme o que? As pessoas, o que são, o que fazem, o que podem influenciar. É interessante, Lau, realmente você se enganou na resposta.

— Que resposta?

— É uma doença contagiosa. Os preconceitos continuam formando grupos. As pessoas não gostam de entenderem umas às outras, preferem julgar, acusar, separar. Eu tenho ideias diferentes de agrupar, de analisar e entender. Entendendo, a gente acaba achando que o demônio é até bonito.

(...)

Sabe, até que Rosana é bacana mesmo, amiga paca, ajuda a gente, tem cabeça, presta atenção nas aulas e guarda tudo, eu não devi...

— Esqueça. Só não esqueça que ela é gente, tá?

(RIOS, 1975: p.105-106)

O diálogo entre Andréa e Lau, o jovem que tenta namorá-la, representa o olhar social excludente da sociedade para com as pessoas homossexuais. Esse diálogo procura levar a leitora e o leitor à reflexão acerca de como se costuma julgar e afastar as pessoas que não estão dentro da norma e aparência padrão da heteronormatividade, como se elas fossem uma doença contagiosa. A discussão proposta por Rios, na década de 1970 é ousada e muito próxima dos estudos feministas sobre sexualidade e gênero na atualidade. Se analisada pelos estudos literários, abre caminhos ainda fechados para a os estudos culturais em torno da literatura lésbica, mostrando que a sexualidade culpada e envergonhada, a rejeição do sentimento e a solidão das personagens juvenis lésbicas são consequências de um organismo escolar visceralmente heterossexual e espelho da sociedade homofóbica. Se durante décadas os homossexuais de corpos gendrados viam as portas das escolas se fecharem para eles, expurgando o corpo indesejado, da mesma forma a escola fechou as portas para a literatura também indesejável de Rios.

O romance *As traças* apresenta a personagem Andréa como uma jovem que caminha para um precipício, não por causa da descoberta de sua sexualidade, mas pela paixão proibitiva por sua professora e pela solidão em que vive essa descoberta. A narrativa constrói a adolescente Andréa como uma personagem dúbia: ela se posiciona com propriedade acerca da lesbianidade, mostrando-se confiante sobre o que deseja para si e ao mesmo tempo se sente acuada pelo medo e pela solidão diante de um sentimento que cresce e a sufoca. Sentindo-se abalada psicologicamente, a jovem, recorre a remédios psicotrópicos, tornando-se viciada em calmantes que funcionam como alívio para o desespero solitário e silencioso resultante de um sentimento que não pode ser revelado.

O vício nos psicotrópicos é o gatilho para dois momentos da narrativa. A princípio, funciona como encorajamento. Andréa se sente confiante acerca de sua sexualidade, consciente

de quem é e com planos para seu futuro. Esse primeiro momento se estende até o capítulo vinte e trata da interação de Andréa com os colegas, da amizade com duas meninas também lésbicas e da sua autoaceitação em sua festa de aniversário, como se fosse um rito de passagem.

Nesse primeiro momento do romance, a personagem se posiciona sobre a homossexualidade como se estivesse desenvolvendo conceitos e posições políticas parecidas com os presentes no romance *Copacabana posto 6 (a madrasta)*, essas discussões parecem se firmarem como um projeto de construção de um temário e de um *corpus* literário lésbico, visto que também se encontram em outras obras da autora, além dessas aqui estudadas, conforme já mencionado.

O narrador de *As traças* se atém a todos os pormenores que rodeiam a jovem Andréa: a vida harmoniosa familiar, o afeto e as brigas com o irmão, uma criança travessa, a conversa com os pais, os diálogos com as amigas, a tentativa de namoro com um colega de colégio, o embate em sala de aula com a professora Berenice, a conversa com a avó, a ansiedade sem controle e o vício em remédios que a tiram da realidade e evitam o sofrimento amoroso. Essa pormenorização da vida que enlaça a personagem possibilita uma empatia da leitora e do leitor para com a personagem.

Um dos momentos mais interessantes para os estudos de gênero, e para a análise da personagem como resistência e enfrentamento do patriarcado heteronormativo, dá-se no capítulo catorze, na conversa entre Andréa e sua avó. Inicialmente, há a leveza da conversa dos netos (Andréa e o irmãozinho) com a dona Estela, até que essa, a avó, passa a perguntar para a neta se ela está namorando, se está apaixonada por alguém e, ao ver a neta em silêncio, passar a aconselhá-la, reforçando o desejo de que a neta tivesse a sorte de encontrar a pessoa certa.

Andréa responde-lhe:

— Vovó, por que se preocupam tanto com isso? Se a senhora acompanha mesmo a nova geração, como quer demonstrar, por que não aguarda? Tudo não faz parte da livre escolha de cada um? (...), Entretanto ficam reprisando um assunto como se temessem que eu cometesse algo errado e quisessem me ver presa por uma argolinha de ouro para respirarem aliviados e lavarem as mãos feito Pôncio Pilatos.

— Andréa! Você me surpreende! O que pensa de sua velha avó?

— Vocês andam me espionando muito, sinto o peso do pensamento de vocês em cima de mim. Acham que sou uma incógnita e querem o resultado, isto é, querem saber o que pretendo, o que penso da vida.

— Não nego e já que tocou no assunto, o que é que pensa? O que pretende?

Viver.

Simples assim, uma resposta evasiva que não diz nada.

— Ao meu modo, vovó.

— E... como seria o seu modo?

— Sem pressa, sem medo, sem sonhos, sem reservas, pensado que, se eu não lutar para ter o eu poderei me fazer feliz, ninguém o fará por mim. Antes torcerão aminha personalidade para que eu faça aquilo que quiserem e não o que me interessar. No dia que eu tomar uma decisão, vovó, será definitiva. Aquilo que eu sou e o que pretendo não deixarei que destruam. (RIOS, 1975, p.117)

Andréa parece pronta para enfrentar o pensamento hetero compulsório e sua fala contém valor político e simbólico, visto que ela não se deixa oprimir pelo discurso da matriz heterossexual, estabelecendo um contradiscurso que, embora não seja claro para a avó, rasura a visão totalizante do pensamento hetero, como se esse fosse um dogma, um juízo de valor inquestionável. Nesse momento, parece que Andréa está falando de si para um interlocutor invisível ou seria a autora falando com sua possível leitora ou seu possível leitor? As quebras do fluxo contínuo da narrativa, para que sejam expostos ponto de vistas, análises sociais ou reflexões sobre a sexualidade, situações comuns nesse romance, estabelecem um diálogo com a leitora e o leitor, convidando-os a pensar a partir do lugar de fala da personagem.

De certa forma, a perspectiva do narrador é a de quem busca uma leitora ou um leitor ideal ou uma leitora ou um leitor homossexual que se sentissem representados. Essa narrativa/conversa com uma interlocutora/ interlocutor justifica-se talvez porque há quem procure nos livros e na ficção em geral, uma identidade seja cultural, seja política, seja amorosa

Melo e Silva defendem que

Lemos por razões diversas, para puro deleite e entrega ao texto de um autor que ainda desconhecemos ou para buscar nos textos já lidos e conhecidos razões de nossa tese. Para reencontrar passagens que nos encantaram no primeiro encontro ou para responder a um previsível exercício escolar que abre mão mesmo dos sentidos para reconhecimento da estrutura de um dado gênero, por força do novo modismo educacional. Porque não somos os mesmos diante dos diferentes textos, mas, sobretudo, porque também nos tornamos um outro pelos efeitos que a leitura produz em nós. Sob essa perspectiva, afastamo-nos da perspectiva de um leitor ideal ou de condições ideais de leitura, de um sujeito apartado do mundo em sua torre de livros, para abrir-nos à complexidade que nos oferecem modos plurais de ler e de constituir leitores (SILVA; MELO, 2015). Interrogamos sujeitos de carne, osso e sentimentos (SILVA; REIS, 2014), mas também nos voltamos para os textos que falam de diferentes formas de vida que materializam o ser do sujeito leitor. (MELO; SILVA, 2018, p.35)

Portanto, talvez essa ruptura narrativa e as longas reflexões da personagem sobre a homossexualidade e os preconceitos sociais aconteçam porque a autora imagina que seu público leitor busca razões acerca de suas teses. No romance, a afirmação de “[...] Para ela, ser lésbica era lindo. Temia. Sofria, mas achava lindo. Gostava de ser assim” (RIOS,1975, p.82) pode servir como identificação positiva para as jovens mulheres lésbicas da época. Essas discussões e embates continuam nos capítulos seguintes, até que, no capítulo vinte e um, dá-se o segundo momento da narrativa. Finalmente, quando o improvável romance entre a jovem e a professora tem início, ele cumpre com sua finalidade: levar a personagem a se conhecer completamente e a ter sua primeira relação sexual com uma mulher e não com um homem.

Experenciado o amor, não há paz e equilíbrio para Andréa e tampouco para a professora Berenice, visto que o romance das duas passa a ser vivenciado como a transgressão erótica do corpo e da sexualidade em uma sociedade centrada no poder e no pensamento heterocomplusório. As duas passam a viver na zona fronteira do medo e da culpa, corroendo-se como traças, lenta e silenciosamente.

O encontro amoroso entre a aluna e a professora é narrado de forma crua e marcadamente sexualizado. A longa cena da sedução da professora para com sua aluna, a perda da virgindade, o torpor do corpo, toda a cena em si é semelhante à cena da relação sexual entre Pombinha e Léonie, narrada em *O cortiço*, de Aluísio Azevedo, analisada na seção anterior dessa presente tese. É a partir desse capítulo que o romance se encaminha para o que se pode chamar de zona selvagem do erotismo, com descrições das relações sexuais, utilização de objetos eróticos, descrição dos corpos em fricção, palavras de cunho sexual. Ao mesmo tempo em que Andréa concretiza sua paixão, ela se afunda no seu vício nos remédios roubados do escritório do pai e desenvolve um ciúme e uma insegurança pela professora que a adoce.

Quem realmente é a professora, é um mistério não revelado no romance: não se sabe se é verdade que ela seduz as alunas e depois as abandona nem se ela irá terminar um romance de anos com uma colega de trabalho, para assumir sua paixão pela jovem aluna. Enciumada, insegura, sentindo-se usada e descartável, Andréa recorre cada vez mais aos calmantes, apesar de Berenice dizer que a ama, que irá terminar seu romance e que não pode e nem quer abrir mão da paixão, pois assim como um homem não abriria mão da paixão, ela também se sente no direito, como lésbica, de não abdicar da paixão dela.

Quero você, Andréa, a qualquer preço. Tudo tem um preço na vida, não tem? O tributo da coragem, quando não é uma medalha, é a morte, não é? Você vai ser minha, nunca mais será de ninguém. Se eu fosse um homem de verdade,

pouparia? Deixaria você passar para chegar aos braços de outro mais corajoso? Se eu fosse um homem de verdade, desprezaria seus olhares? (...) se eu fosse um homem de verdade, apaixonada como estou, não arriscaria tudo para tê-la ao menos uma vez? (RIOS, 1975, p.176)

Apesar da expressão “se eu fosse um homem de verdade” atualmente ser considerada equivocada, visto que ser lésbica não significa ser homem, esse trecho prenuncia questões relevantes aos estudos de gênero sobre o direito e a liberdade da mulher lésbica viver suas experiências amorosas. Nessa fala de Berenice, há o discurso nas entrelinhas de que, quando se trata da paixão heterossexual não há empecilho para que se deixe de lutar por quem se está apaixonado, ao passo que a lésbica se vê obrigada a desistir da paixão sem nem ao menos tentar vivê-la.

Berenice é uma mulher experiente, sedutora e bem resolvida sexualmente. Ela é uma personagem misteriosa porque, tudo o que se sabe dela é filtrado pelo olhar fascinado das alunas, o que é verdade sobre ela e o que é invenção é pouco revelado para a leitora e para o leitor. Ao passo em que pouco se esclarece sobre ela, Andréa desnuda-se para amigas, para si mesma, para a própria Berenice e, por fim, para a mãe. Andréa sai com uma amiga e revela que está envolvida com Berenice; a amiga, não se sabe se por ciúme ou por amizade, fala para ela que a professora seduz as alunas, mas que é sem escrúpulos, pois logo depois as abandona. Andréa, já completamente dependente de calmantes e fragilizada pela relação proibida, dopa-se com remédios, sendo o desenlace da narrativa com ela despertando no hospital depois de dias em coma. No momento em que acorda, ouve a sua mãe conversando com a professora, que diz não entender porque esta não havia saído de perto da sua filha no hospital. O final do romance é aberto. Não se sabe se Berenice assumirá o romance com a filha dos amigos dela nem se Andréa continuará apaixonada.

O romance se fecha com uma pergunta inusitada feita com uma curta frase final, deixando subtendido que a mãe de Andréa também viveu uma experiência amorosa com a professora Berenice: “[...] Berenice, você não fez com minha filha o que fez comigo, não?” (RIOS, 1975, p.299). Esse desfecho, em que a mãe de Andréa deixa nas entrelinhas a ideia de que viveu uma relação amorosa com a amiga, remete à ideia também subtendida no Romance *Uma sombra na parede*, analisado na seção anterior, no qual Ariana supõe que sua mãe pode ter vivido, na juventude, uma amizade diferente com uma amiga, assim como a própria Ariana

também teve um curto envolvimento com sua amiga de infância e que, posteriormente, viria a ser a mulher do seu irmão. Da mesma forma, como remetem também às entrelinhas sobre a bissexualidade de “D. Benedita”, analisado na seção anterior. Esse tema pode provocar um estudo interessante sobre as mães e a bissexualidade (ou a lesbianidade reprimida) nos textos literários visto que, na história da humanidade e até bem recentemente (basta se considerar a primeira metade do século XX) a mulher era vista como feita para a maternidade e para o casamento, sendo este tratado sem teor erótico e sublimado pela graça da maternidade. A repressão da sexualidade e do desejo da mãe estão sequestrados pelo objetivo procriativo e constituição da prole. Portanto, se para as mulheres heterossexuais havia a interdição do direito à vivência livre do sexo e do desejo sexual, a possível manifestação de um sentimento homossexual representava algo a ser combatido e negado pelas próprias mulheres.

Para se compreender esse romance como um complexo e audacioso enredo juvenil, faz-se necessário uma leitura política destituída da tradicional leitura heteronormativa do texto literário e do corpo feminino como de direito e propriedade patriarcal. Ao se permitir fazer uma leitura crítica e atenta aos vários assuntos presentes na obra, percebe-se como esta é instigante quanto aos temas da diversidade sexual e crítica cultural. Também é possível analisar as marcas do patriarcalismo como, por exemplo, com relação ao pai da personagem Andréa que, além de ser quinze anos mais velho que a mãe dela, quando foi professor da mesma, a conquista, talvez por isso, Berenice questiona o patriarcalismo ao se perguntar se caso fosse um homem, desistiria do amor para um outro mais corajoso? Talvez essa pergunta seja feita porque, no passado, ela não foi corajosa e deixou que outro (supostamente o pai de Andréa) fosse mais corajoso.

Esse fato provoca a reflexão de por que razão o mesmo não é possível entre duas mulheres? Por que elas precisam se esconder e por que uma delas quase morre diante de tamanha insegurança e pressão psicológica e emocional acumuladas durante meses? Que visibilidade e identificação esse romance permite para as jovens mulheres lésbicas e por que ele não pode ser estudado em sala de aula como meio de problematização das normas regulatórias do ensino e da sociedade sobre os corpos, as identidades apagadas, os conceitos sobre a ilegitimidade dos sujeitos, quase sempre marcados como corpos e afetos imorais ou patológicos? Sendo a mulher, ao longo da história da literatura, criada e recriada como objeto de desejo e existência para o masculino, aceitar uma literatura que desloca esse espaço, pondo-o sob rasura significa retirar o centrismo da heterossexualidade e repensar a mulher como sujeito ativo do seu desejo.

Como não é possível categorizar a lesbianidade dentro dos padrões da heterossexualidade compulsória, ela acaba reduzida à categoria de um sujeito ausente, ou seja, invisibilizada no espaço social:

Com efeito, fora da comunidade familiar, onde o sujeito é compreendido mais como membro do que como indivíduo. Mais como parte, meio e função do que como fim em si mesmo, não haveria espaço para o exercício de uma sexualidade supostamente indigna e de categoria inferior. Assim como ocorre com a prevalência dos direitos sociais sobre os direitos de reconhecimento da política na política dos livros didáticos, fenômeno análogo se registra com esse familismo higienizador da homossexualidade: no perfil dos livros didáticos observado pela pesquisa *Qual diversidade sexual dos livros didáticos brasileiros?* não há traços de representação democrática da diversidade sexual: esta é silenciada, e prevalece a heteronormatividade. (RIOS; SANTOS in LIONÇO; DINIZ (2009, p.140-141)

A prevalência da heteronormatividade nos livros didáticos se estende ao ensino e pesquisa de literatura na graduação em letras e seu sistemático silêncio e sua homofobia literária ao longo dos anos. Portanto, tanto a literatura brasileira precisa de publicação para ampliar as discussões de gênero e sexualidade quanto o ensino de literatura precisa de leitoras e leitores, professoras e professores com uma capacidade de leitura *queer* que possa tirar essas literaturas da marginalidade. A capacidade de leitura *queer* significa ver o texto literário de temática lésbica em uma perspectiva de deslocamento de corpo e sexualidade liberada de uma identidade fixa. O olhar deslocado da categoria definida de gênero/sexo coloca-se como leitura do outro, sem haver a necessidade de identificar-se como sujeito lésbico, nem de se colocar em seu lugar, o que se precisa é fazer uma leitura crítica sobre valores morais, religiosos, políticos e sociais sobre determinados sujeitos e como esses valores perpetuam estereótipos e invisibilidades de determinados grupos.

Segundo Bakhtin (2000) a literatura é um fenômeno complexo e sendo a crítica e a pesquisa literária fenômenos recentes estas não podem pensar que uma metodologia de estudo sirva para qualquer texto literário. Tanto a literatura quanto seu estudo são seguimentos de complexidade e diversidade e a diversidade da pesquisa justifica-se desde que os procedimentos de estudo de uma obra literária “[...] deem provas de seriedade e descubram novos aspectos no fenômeno literário, contanto que contribuam para aprofundar sua compreensão”. (BAKHTIN, 2000, p.362). Portanto, o estudo de obras de Cassandra Rios precisa ser feito de forma a descobrir esses novos aspectos literários de gênero e da crítica

cultural relativos à padronização heterossexual e à quebra do contrato heterossexual presentes nos estudos literários.

O estudo de obras como *Copacabana posto 6* e *As traças* podem ser feitos considerando a totalidade cultural da época, mas a constituição das personagens e o enredo não precisam ficar restritos ao tempo em que foram escritos. Faz- necessário que a pesquisa considere a contemporaneidade da autora para poder entender e avaliar opiniões, ponto de vista e o olhar cultural e político do narrador (e da autora) nas obras, mas também é necessário considerar o que Bakhtin (2000, p. 364) chama de “[...]profundezas de *sentido*”, ou seja, a leitura dessas obras merece ser feita considerando as condições da época, no que se refere à censura, autoritarismo, homofobia e silenciamento e também como uma voz que sobreviverá no tempo, nos séculos vindouros, sendo então uma voz retomada como problematizadora de questões referentes à diversidade sexual e cultural.

Para Bakhtin

As obras rompem as fronteiras de seu tempo, vivem nos séculos, ou seja, na grande *temporalidade*, e, assim, não é raro que essa vida (o que sempre sucede com uma grande obra) seja mais intensa e mais plena do que nos tempos de sua contemporaneidade (...) Ora, muitas vezes a obra aumenta em importância mais tarde, ou seja, insere-se na *grande temporalidade*. Uma obra não pode viver nos séculos futuros se não se nutriu dos séculos passados. Se ela nascesse por *inteiro* hoje (em sua contemporaneidade), se não mergulhasse no passado e não fosse substancialmente ligada ele, não poderia viver no futuro. (BAKHTIN, 2000, p.364)

Diante do exposto, o interesse que as obras de Rios está se firmando nos estudos acadêmicos, com a crítica literária contemporânea observando como a crítica literária passada não soube (ou não quis) entender os novos aspectos de seu temário e discussão literária, talvez se possa afirmar que Rios está nessa *grande temporalidade* Bakhtiniana. Entende que a abordagem do tema, a constituição das personagens, a zona fronteira entre o que a própria autora chama de caráter e moral, bem como o enfrentamento dessa mesma moral e dos bons costumes colocam tanto as obras aqui estudadas quanto outras da sua extensa produção literária em um lugar mais pleno e compreensível do que na sua contemporaneidade.

5 AUSÊNCIA DA LITERATURA DE TEMÁTICA LÉSBICA NO ENSINO E PESQUISA EM LITERATURA NO CURSO DE LETRAS DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO TOCANTINS- UFT

Nada no modo como eu fui treinada como professora realmente me preparou para presenciar minhas estudantes e meus estudantes transformando-se a si próprios (bell hooks)

Essa seção traz considerações acerca do ensino e pesquisa de literatura de temática lésbica no período de 2009 a 2019, na graduação do curso de Letras da Universidade Federal do Tocantins, *Campus* de Porto Nacional. A escolha para esse período considerou quatro etapas.

A primeira etapa consiste no estudo do Projeto Pedagógico do Curso – PPC em vigor desde sua aprovação em 2009 e a sua versão atualizada em 2019 e objetiva traçar uma linha evolutiva sobre a presença da literatura lésbica ou *queer* no ensino e na pesquisa de literatura brasileira no referido curso, tendo como norte principal o recorte temporal de dez anos.

Na segunda etapa, foi feito o levantamento do número total dos componentes curriculares de literatura brasileira ofertados durante os anos de 2009 a 2019 e seus respectivos planos de curso. Nessa etapa da pesquisa, foram feitos os levantamentos das obras literárias elencadas nos planos de curso dos componentes curriculares para poder avaliar se há alguma referência aos estudos literários sob a perspectiva das discussões de gênero e literatura de temática lésbica, no que se refere ao referencial teórico e a obras literárias com temática ou recorte lésbico.

A terceira etapa é o momento da convergência das duas etapas iniciais, com o levantamento de quantas defesas de Trabalho de Conclusão de Curso- TCC foram realizadas com obras que explorem a temática lésbica após a implantação do então novo Projeto Político Pedagógico – PPC, aprovado em 2009 e vindo a ter as primeiras defesas de TCCs em 2014.

Por fim, a quarta e última etapa avalia se tanto os planos de curso quanto os TCCs estão sedimentados em um viés teórico com boa ou pouca preocupação acerca dos estudos literários sob a perspectiva de gênero.

O Curso de Letras funciona em dois turnos, sendo um vespertino e outro noturno, portanto, os componentes curriculares alternam-se de acordo com o período da oferta, o que faz

com que o mesmo plano de ensino seja oferecido em dois semestres seguidos, na maioria das vezes e, portanto, repitam as mesmas obras literárias. Isso significa que não há uma variedade de obras literárias estudadas, visto que os mesmos autores teóricos e livros literários são presença recorrentes nos planos de curso ao longo dos anos analisados.

Nessa análise, verificou-se que alguns componentes curriculares seguem a linha teórica do cânone literário e o mesmo olhar dos estudos clássicos da teoria da literatura, cabendo aos componentes curriculares eletivos fazer um recorte teórico mais alinhado com as discussões contemporâneas. Esse conceito estabelecido na própria estrutura do PPC faz com que os estudantes que não cursarem determinados componentes curriculares eletivos não discutam a temática de gênero, no texto literário, e não conheçam autores, autoras e obras que trabalhem a temática lésbica ou *queer*.

Por último, salienta-se que essa análise não é totalmente precisa, visto que há períodos em que não se encontraram os planos de curso e, outras vezes, nos planos de curso não constam nenhuma obra literária, limitando-se a citar em um rol de autores e autoras. Nesse caso, percebe-se que os planos seguem uma linha de estudo das mesmas autoras e dos mesmos autores do sistema literário, repetindo uma perspectiva literária referendada pelo que se denomina de autoras, autores e obras do cânone literário e do sistema literário brasileiro.

Além do levantamento das obras literárias elencadas em cada plano de curso, também se observou se há, na bibliografia referendada, teóricos e teóricas dos chamados estudos de gênero e teoria *queer*.

5.1 O projeto pedagógico do curso de letras da Universidade Federal do Tocantins e o ensino de literatura brasileira

Nesse tópico, são feitas análises comparativas entre os Componentes Curriculares de Literatura do PPC de 2009 e de sua versão atualizada em 2019 e aprovada em 2022, com o objetivo de verificar se o curso avançou nas discussões acerca do ensino de literatura *queer* e de temática lésbica ou se o mesmo permaneceu com o mesmo perfil de pequenas incursões de gênero e literatura. Para esse estudo, são apresentados os Componentes Curriculares da área de literatura dos dois PPCs e suas respectivas análises.

O Projeto Pedagógico do Curso – PPC em que essa referida tese mais se aprofundou na análise foi o PPC aprovado em 2009, sendo que ainda há turmas egressas para esse PPC, por isso, o mesmo ainda está em vigor no ano de 2022, concomitantemente com a sua atualização feita durante o ano de 2019 e vindo a ter sua versão final aprovada em 2022, pela Universidade Federal do Tocantins. Nessa atualização, houve mudanças na estrutura do PPC para que fosse possível adequá-lo às atuais exigências do MEC.

O Projeto Pedagógico do Curso de Letras aprovado em 2009 segue a Lei de diretrizes de Bases da Educação Nacional 9394/96, Parecer CNE CP 09/2001, nas Diretrizes Curriculares Nacionais para o Curso de Letras, Resolução CNE/CES 01/2002, Resolução CNE/CP 02/2002, Resolução do CONSEPE N° 003/2005.

Em sua justificativa estabelece que no Curso de Letras:

Almeja-se a que o Profissional com habilitação em Língua Portuguesa e suas respectivas Literaturas ou habilitação em Língua Inglesa e suas respectivas Literaturas esteja apto a atuar interdisciplinarmente, tomando decisões, resolvendo problemas, trabalhando, principalmente, em equipe, sendo compromissado com a ética, ciente de sua atuação no mundo do trabalho, ultrapassando fronteiras com responsabilidade social e educacional. Refletindo sobre essas proposições, compreendemos a necessidade de um reordenamento na proposta dos componentes curriculares em face às exigências do momento histórico, atravessado por alterações substanciais na sociedade advindas das novas tecnologias e novas formas de sociabilidade. Entendemos que um curso se caracteriza por um percurso, no qual o acadêmico terá maior autonomia na definição de suas afinidades diante dos estudos linguísticos e literários. Assim, nos propusemos a orientar, através de componentes curriculares articulados, em núcleos comuns, de formação específica e de pedagógica flexibilizados. Visando, dessa forma, uma formação com competências e habilidades que possibilitem ao acadêmico atender às expectativas de uma sociedade por um ensino que interfira diretamente no resultado da elevação do nível educacional do Estado. (PPC, 2009, p.17)

Percebe-se que o PPC, mesmo que pretenda estar em consonância com os interesses sociais, formando profissionais autônomos, atende ao interesse do Estado quando diz que um dos pilares do curso é formar profissionais qualificados e em alinhamento com as políticas de ensino da rede estadual. Com isso, mesmo que se pretenda ser um Projeto Pedagógico que possibilite a autonomia do educando e futuro profissional, essa autonomia, já na justificativa, demonstra alinhamento ao mercado de trabalho ao afirmar que procura atender às expectativas deste.

Recentemente, com as políticas educacionais governamentais e os discursos religiosos alinhados a políticas governamentais, entende-se quais são essas expectativas e que implicações e interferências no ensino fundamental, médio e no ensino superior elas podem provocar – desde à disseminação de informações falsas sobre a problematização das discussões de gênero

nas escolas, interferência nos livros didáticos até a tentativa de desqualificação do ensino público superior. Portanto, essa configuração do PPC atrelada aos interesses da sociedade hegemônica irá interferir indiretamente no ensino de literatura.

De acordo com Zilberman (2012), no artigo “A universidade, o curso de Letras e o ensino de Literatura” são as universidades, na maioria das vezes, quem assumem o compromisso com o ensino, tanto por questões históricas, como o projeto de criação da universidade nacional, quanto por razões econômicas, pois o magistério apresenta-se como o principal mercado de trabalho para o egresso de Letras. Para Zilberman “[...] o compromisso primeiro da universidade é com o saber e o outro compromisso é com o ensino” (ZILBERMAN, 2012, p.249) e quando as licenciaturas se voltam para o mercado de trabalho, provocam um desvio da sua função inicial, que é o ensino praticado na sala de aula.

Quanto aos objetivos do PPC, dois chamam a atenção: o objetivo geral que pretende [...] “Oportunizar ao futuro profissional das Letras formação teórico-crítica em língua portuguesa e respectivas literaturas” (PPC, 2009, p. 18) e um específico, que se refere mais diretamente ao ensino de literatura, cujo objetivo é “[...] Despertar e aprimorar a percepção estética e política do discurso literário como leitura de mundo” (PPC, 2009, p.18). Esses objetivos somados ao perfil do aluno de Letras e quando comparados com os planos de curso, ementas e bibliografias revelam certa discrepância, visto que nos planos de ensino não constam práticas pedagógicas pensadas para o ensino fundamental II e ensino médio.

Nesse PPC ou nos componentes curriculares, não há a presença de metodologias de ensino para o ensino básico nem para o ensino médio, visto que o ensino de literatura está fixado no saber acadêmico e na história da literatura, não manifestando relações com o conhecimento literário, as leituras e as produções que os estudantes trazem do ensino médio ao ingressarem na graduação em Letras vernáculas. O curso oferece componentes curriculares de literatura brasileira seguindo uma linha histórica e possui poucos componentes curriculares de literatura contemporânea. Outra lacuna presente no PPC diz respeito ao ensino de literatura e apresentação de obras literárias para o ensino fundamental II, o que leva ao questionamento sobre qual área no curso de Letras preocupa-se com a formação docente e o ensino de literatura no Fundamental II, chegando-se à conclusão de que é apenas no Estágio Supervisionado II do sexto semestre, e no oitavo semestre, quando é ofertado o componente curricular de literatura juvenil.

Voltando ao perfil esperado para o profissional de letras, dentre os vários tópicos elencados para o graduando presentes no PPC, os que se referem diretamente ao ensino de literatura diz que a literatura tem por objetivo oferecer:

Domínio do conhecimento histórico e teórico necessário para refletir sobre as condições sob as quais a escrita se torna literatura; domínio de repertório de termos especializados através dos quais se pode discutir e transmitir a fundamentação do conhecimento da língua e da literatura; competência para atuar como professor, pesquisador e consultor, com as diferentes manifestações linguísticas possíveis, sendo usuário, enquanto profissional, da norma padrão; competência para desempenhar papel de multiplicador, formando leitores críticos, intérpretes e produtores de textos de diferentes gêneros e registros linguísticos, e fomentando o desenvolvimento de habilidades linguísticas, culturais e estéticas; atitude investigativa que favoreça o processo contínuo de construção do conhecimento na área e utilização de novas tecnologias. Autonomia intelectual para construir conhecimentos e práticas pedagógicas. (PPC, 2009, p.20)

Percebe-se a preocupação em formar um profissional que tenha consciência de cidadania e ao mesmo tempo seja multiplicador de conhecimento do ensino de literatura que redimensione a sua função pedagógica por meio da reflexão em torno da língua e da literatura, com ênfase na leitura e na produção de texto. Procura-se, também, desenvolver a autonomia intelectual para que o futuro profissional de letras possa construir conhecimentos e práticas pedagógicas atualizadas. Cabe aqui outra reflexão: quais práticas pedagógicas o estudante de letras será capaz de construir em torno do ensino de literatura se a maneira como os componentes curriculares estão organizados não oferecem elementos para tanto? Segundo Zilberman (2012) há uma discrepância entre o que o graduando aprende e o que ele precisa ensinar, por isso, cabe ao ensino superior refletir sobre como estão a sua atuação, os componentes curriculares, os currículos e os programas de curso.

Para Zilberman:

Neste caso, a universidade — mais especificamente, o curso de Letras — pensa a si mesmo, mas examina seu currículo e programas em função do diploma que confere. Concorda que inevitavelmente, o estudante acabará professor, portanto, que seja um bom professor. Providencia para que ele disponha de um material didático adequado, e se ele vai lidar com um aluno do nível fundamental, de pouco adianta estudar teoria da literatura ou autores importantes da ficção e poesia contemporâneas. (ZILBERMAN, 2012, p. 253)

O currículo de Letras procura atender o mercado de trabalho e oferecer uma formação acadêmica utilitária, ao historicizar e periodizar a literatura, selecionar autores, obras e

temáticas que os graduandos possam utilizar no mercado de trabalho em conformidade com as expectativas deste, mas não se aprofunda em questões sobre literatura e ensino e defesa do texto literário diante de uma escola conservadora que vê a literatura como ameaça.

Foucault (2013), no texto “De outros espaços” apresenta uma profunda discussão acerca dos muitos e diversificados princípios da heterotopia, dentre eles, o autor considera que

A nossa época talvez seja, acima de tudo, a época do espaço. Nós vivemos na época da simultaneidade: nós vivemos na época da justaposição, do próximo e do longínquo, do lado-a-lado e do disperso. Julgo que ocupamos um tempo no qual a nossa experiência do mundo se assemelha mais a uma rede que vai ligando pontos e se intersecta com a sua própria meada do que propriamente a uma vivência que se vai enriquecendo com o tempo. Poderíamos dizer, talvez, que os conflitos ideológicos que se traduzem nas polémicas contemporâneas se opõem aos pios descendentes do tempo e aos estabelecidos habitantes do espaço. (...) Agora, apesar de toda a técnica desenvolvida de apropriação do espaço, apesar de toda uma rede de relações entre saberes que nos ajuda a delimitá-lo ou formalizá-lo, o espaço contemporâneo não foi ainda totalmente dessacralizado (pelo que parece, uma atitude aparentemente diferente da que foi tomada perante o tempo, arrancado da esfera do sagrado no século dezenove). Na verdade, uma certa dessacralização do espaço ocorreu (sublinhada pela obra de Galileu), mas ainda não atingimos o ponto óptimo dessa dessacralização. A nossa vida ainda se rege por certas dicotomias inultrapassáveis, invioláveis, dicotomias as quais as nossas instituições ainda não tiveram coragem de dissipar. Estas dicotomias são oposições que tomamos como dadas à partida: por exemplo, entre espaço público e espaço privado, entre espaço familiar e espaço social, entre espaço cultural e espaço útil, entre espaço de lazer e espaço de trabalho. Todas estas oposições se mantêm devido à presença oculta do sagrado. (FOUCAULT, 2013, p.113)

Essa reflexão leva a outro questionamento: o ensino de literatura forma os estudantes de Letras com leitura crítica o suficiente para defender o texto literário como espelho social e político da sociedade, independentemente de religião e valores conservadores? Esse futuro profissional é também um leitor literário? O papel do ensino de literatura está em criar outras heterotopias para a discussão dos temas literários, culturais e sociais, análises de novas obras de autoras e autores que não estejam no sistema literário. É função do ensino de literatura seria como criar “[...], um outro espaço real, tão perfeito, tão meticuloso, tão bem arranjado quanto o nosso é desordenado, mal disposto e bagunçado”. (FOUCAULT, 2013, p.120). assim, o texto literário funciona como uma heterotopia, um espelho ou reflexo inverso da realidade. Para que isso ocorra, esse futuro profissional precisa ser um leitor literário que acredita na importância transformadora da literatura e a veja como uma polifonia de vozes da sociedade e das estruturas político-culturais.

5.2 O Projeto Político Pedagógico -PPC e sua estrutura silenciosa da diversidade de gênero

A seguir, é apresentada uma lista dos Componentes Curriculares de literatura do curso de Letras da UFT— PPC aprovado em 2009. Esses Componentes estão separados como Grupo básico que correspondem aos Componentes obrigatórios e Grupos de 2 a 7 como componentes eletivos.

Grupo 01 – básicos

Componentes obrigatórios

Teoria da Literatura – Texto narrativo e dramático
Teoria da Literatura – Texto poético
Estudos literários medievais e clássicos
Literatura Brasileira Colonial
Literatura Portuguesa – Românticos, realistas e transição
Literatura Portuguesa – Orfismo, presencismo e contemporaneidade
Literatura Brasileira – Românticos, realistas e simbolistas
Literatura Brasileira – Modernismo

Grupos 02 ao 07- eletivos

Grupo 02

Regionalismos literários no Brasil
Literaturas lusófonas
Literatura latina
Estudos de literatura francesa

Grupo 03

Literatura latino-americana
A narrativa contemporânea portuguesa
Estudos de literatura ocidental
Literatura Infanto-juvenil

Grupo 04

Literatura e música
Literatura e cinema
História da Arte
Literatura e pintura
Teatro brasileiro

Grupo 05

 História, memória e literatura

 Análise literária

 Poesia brasileira contemporânea

 Narrativa brasileira contemporânea

 Literatura e filosofia

Grupo 06

 A poesia portuguesa contemporânea

 Literatura grega

 Crítica Literária

Grupo 07

 Literatura de autoria feminina

 Literatura e erotismo

 Literatura das identidades periféricas

 Estudos comparados de autores e autoras

Logo abaixo da apresentação da tabela do PPC vigente de 2009 a 2019 consta a seguinte observação: “[...]São sete os Componentes Curriculares Obrigatórios da Área de Literatura, distribuídos no primeiro grupo. Os Componentes Curriculares Eletivos estão distribuídos em seis grupos. O/a acadêmico/a elegerá um componente por grupo” (PPC, 2009, p.22-27). Portanto, ao se observar essa estrutura mais atentamente, apesar de ela parece contemplar de maneira ampla e diversificada o ensino de literatura, ao se compará-la com os planos de curso e a oferta semestral dos componentes curriculares de literatura percebe-se que, na prática, essa formação ampla em literatura não acontece. Grande parte desses componentes não chegaram a ser oferecidos e os demais, como são ofertados ocasionalmente, nem sempre alcançam a maioria dos estudantes. Além do mais, a obrigatoriedade dos componentes, como formação necessária para o graduando, privilegia os componentes que trabalham com a literatura canônica e sistematizada.

Dos trinta e três componentes curriculares de literatura que constam na estrutura curricular do PPC de Letras- Português, oito são obrigatórios, e desses, apenas quatro são de literatura brasileira, os demais se subdividem em teoria literária e literatura portuguesa. Todos esses componentes obrigatórios objetivam formar a discente e o discente para o mercado de trabalho, mais especificamente para o ensino no nível médio, ficando a literatura para o nível fundamental com apenas um componente de Literatura infantojuvenil, que aparece como eletivo

no oitavo período do curso. Quanto aos demais componentes eletivos, a discente e o discente deverão cursá-los a partir do quarto período, de acordo com o oferecimento.

Analisando os horários do curso, de 2009 a 2019, percebe-se que os componentes curriculares eletivos que foram esporadicamente ofertados são: Narrativa brasileira contemporânea, Literatura de autoria feminina, Literatura das identidades periféricas brasileiras, Literatura infantojuvenil, Regionalismos literários no Brasil, História, memória e literatura, Poesia brasileira contemporânea, Estudos comparados de autoras e autores, Literatura e filosofia e Literatura latino-americana. E, dentre esses componentes eletivos ofertados ou apenas elencados, apenas o componente curricular Literatura das identidades periféricas brasileira contempla, em sua ementa, estudos literários sob o viés dos estudos de gênero e sexualidade.

Conforme já mencionado, ao se analisar os horários semestrais do curso, conclui-se que vários componentes eletivos nunca chegaram a ser ofertados, enquanto outros foram oferecidos mais sistematicamente ao longo dos anos, tornando-se quase como componentes obrigatórios. Considerando essa estrutura curricular, percebe-se que o corpo docente da área de literatura procura oferecer estudos literários sob diferentes aspectos, discussões e recortes teóricos, não permanecendo apenas no ensino elementar da escolarização da literatura, embora não deixe de cair nas ciladas do ensino sistematizado de autores, autoras e obras literárias, além de reforçar o conteudismo necessário para o mercado de trabalho do futuro profissional de Letras.

Essa estrutura curricular da matriz de Literatura do curso de Letras da UFT remete a Zilberman, quando ela diz que:

Como se percebe, o curso de letras, porque orientado para o mercado, ainda que aviltado, formula uma concepção de literatura, de um modo ou de outro, pragmática e intermediária. Pragmática porque o conteúdo da aprendizagem é determinado pelo que se pode ou se deve lecionar; intermediária, porque instrumento daquela aprendizagem. Simultaneamente, porém, contradiz, em seus programas, o conceito que elabora e pratica, teoriza sobre a autonomia da obra de arte, sua perenidade e transcendência, a possibilidade que tem de representar valores que, mesmo quando de tipo social, tem componentes idealistas. Ao desejar impor, para compensar, uma visão histórica, converte a história em cronologia e enumera nome, autores, estilos, períodos e escolas, os quais são aprendidos porque tema de docência posterior, segundo um processo interminável de reprodução. (ZILBERMAN, 2012, p. 255)

Logo, mesmo que haja intenções de ampliação e diversificação dos estudos literários e ainda que se pretenda fazer discussões mais atualizadas, o ensino de literatura ainda é refém de si mesmo, do mercado de trabalho e da abordagem tradicional tanto dos autores e autoras quanto das obras literárias. Esse olhar teórico pragmático e intermediário e essa ambivalência dos estudos literários e ensino de literatura ficaram evidentes recentemente, quando da atualização do PPC vigente a partir de 2020 e atualizado em 2022, conforme vê-se a seguir.

4.2.2 Componentes Curriculares da Área de literatura do curso de Letras/Português Da UFT— PPC atualizado e aprovado em 2022

Fundamentos teórico-críticos do texto narrativo
Fundamentos teórico-críticos do texto poético
Literatura Brasileira: estudos Coloniais
Introdução aos estudos literários
Estudos de poesia portuguesa
Crítica e Sociedade na narrativa Portuguesa
Literatura Brasileira e Identidade Nacional
Literatura das Identidades Periféricas
Literatura infanto-Juvenil
Estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa
Literatura Brasileira: Modernidade e Contemporaneidade

Conforme se pode observar, o novo PPC reduziu a oferta de componentes curriculares da área de literatura e essa, visando garantir uma formação mais amplas e atualizada com o ensino e a pesquisa de literatura, transformou dois componentes curriculares eletivos do PPC de 2009 em componentes permanentes, visto que nesse novo Projeto Político do curso não há espaço para componentes eletivos. Apesar dessa modificação e da atualização do PPC, ele ainda não contempla um componente curricular feito para a abordagem dos estudos de gênero e para literatura *queer*.

Essa abordagem pode ser vista como um recorte no componente Literatura das identidades periféricas, a depender da escolha feita pelo professor ou pela professora que a ministrar. Quando se observa o que o PPC chama de conteúdos transversais nota-se que a discussão de gênero e estudos *queer* consta apenas no componente curricular de Literatura das identidades periféricas.

Afim de demonstrar a presença dos conteúdos transversais exigidos, apresenta-se, em seguida, uma tabela com os componentes curriculares em que constam esses componentes. Na

tabela apresentada a seguir, o objetivo do seu estudo é analisar os componentes curriculares de literatura brasileira, objeto de estudo dessa pesquisa

Temas transversais presentes nos componentes curriculares do PPC aprovado em 2022 do curso de Letras da UFT

Conteúdo transversal	Componente Curricular
Direitos humanos	<ul style="list-style-type: none"> • Filosofia da Educação • Prática de Ensino II: Ensino e Aprendizagem de Língua Inglesa e Literatura • Educação, Cidadania e Diversidade Sociocultural. • Literatura das identidades periféricas
Diversidades étnico-racial, de gênero, sexual, religiosa, de faixa geracional	<ul style="list-style-type: none"> • Psicologia da Educação I: Processos de aprendizagem e cotidiano escolar • Educação, Cidadania e Diversidade Sociocultural. • Literatura das identidades periféricas • História da Educação • Estudos de Literaturas Africanas de Língua Portuguesa • Literatura Brasileira e Identidade Nacional • Literatura Brasileira Moderna e Contemporânea
Direitos educacionais de adolescentes e jovens em cumprimento de medidas socioeducativas	<ul style="list-style-type: none"> • Sociologia da Educação, • Educação, Cidadania e Diversidade Sociocultural. • Política, Legislação e Organização da Educação Básica • Filosofia da Educação • Literatura, Leitura e Ensino

Observa-se que, nessa tabela, a discussão de gênero e literatura *queer* aparece diluída e quase some diante dos temas abrangentes da transversalidade. Outra observação importante é que, para a literatura, o componente Literatura das identidades periféricas é um componente guarda-chuva, feito para dar conta de todos os temas relativos à diversidade. Essa situação reforça a ideia de que, para o ensino de literatura, parece não haver interesse em torno desses estudos. Um dado que chama a atenção nessa tabela aparece no segundo quadro do conteúdo transversal que consta no PPC como “Diversidades étnico-racial, de gênero, sexual, religiosa, de faixa geracional”. Observa-se que esses temas aparecem como uma semiótica plurissignificativa, sem detalhamento de quais componentes abordarão determinados temas e de que forma serão discutidos. Parece que o rol dos componentes curriculares está distribuído mais para cumprir as exigências do MEC do que para abordar de forma crítica e atual os assuntos da transversalidade.

Para poder contemplar os conteúdos transversais, o PPC informa que os conteúdos podem ser abordados em determinados componentes, sendo as discussões inseridas como discussão auxiliar, como um recorte teórico e não como princípio da formação discente.

Diante desses fatores, a área de literatura, ao se ver engessada pela nova BNCC, procurou garantir um mínimo de conteúdo possível que aborde a temática dos estudos de gênero. Esse conteúdo será estudado no oitavo período, quando as/os discentes estão terminando sua graduação. O componente curricular dessa área que aborda aos estudos *queer* (e, espera-se que abranja a literatura de temática lésbica), é o componente Literatura das Identidades Periféricas cuja ementa é uma profusão de temas transversais tão abrangente que, possivelmente, não conseguirá aprofundar-se em todos os temas, como se observa no quadro a seguir.

Disciplina: Literatura das Identidades Periféricas			
CHT – 75	CH teórica – 60	CH prática	PCC- 15
Créditos: 5		Pré-requisitos: Não há	
Ementa: Discussão sobre a subalternidade, precariado e Literatura Marginal e/ou da periferia. A identidade das minorias e o processo de exclusão e silenciamento histórico no espaço literário. Cânone e literatura de minorias: A escritura negra, feminina e homoafetiva. O espaçamento geográfico como fator de exclusão: a literatura periférica. Literatura e representação social. Diversidade étnica, sociocultural e direitos humanos.			
PCC: Elaboração de sequências didáticas para aplicação de oficinas no ensino fundamental maior e ensino médio, contemplando discussões de textos literários sobre a diversidade étnica, sociocultural e direitos humanos			

(Projeto Político Pedagógico do curso de Licenciatura em Letras/ Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, 2022, p.44)

Conforme se pode observar, essa ementa constituída no que se denomina modelo guarda-chuva procura suprir lacunas dos demais componentes curriculares de literatura, para tanto, elenca uma diversidade de temas sem horas suficientes para a discussão. Sobre esse componente, dois dados presentes nessa tabela merecem atenção: o primeiro deles é que o ementário se refere a “Escritura negra, feminina e homoafetiva”, como se fossem uma sequência, além de usar o termo [escritura]” homoafetiva “o que é um uso equivocado, conforme já reportado anteriormente nesse estudo, quando o uso correto seria literatura *queer* e literatura lésbica mas como o PPC agora tem caráter de fluxo contínuo, essa ementa pode ser atualizada e melhorada posteriormente.

O segundo dado que chama a atenção nesse ementário é a Prática como componente Curricular- PPC que prevê a elaboração de sequências didáticas para o ensino médio, por meio de textos literários “[...] contemplando discussões de textos literários sobre a diversidade étnica, sociocultural e direitos humanos” e não se refere à literatura “de escritura homoafetiva” conforme consta em seu texto de ementa. Portanto, possivelmente, não haverá sequências didáticas para o ensino médio que abordem o tema da diversidade sexual através da literatura *queer* e lésbica (ou homoafetiva como consta na referida ementa). Novamente aqui, a depender da professora ou do professor que o ministrará, a literatura de temática lésbica ou a literatura *queer* podem permanecer na sombra do armário do ensino de literatura.

Apesar dessas lacunas em torno de uma presença sistemática dos estudos literários sob a perspectiva de gênero, o PPC de 2022 procura ser realmente atual e concatenado com uma formação mais ampla relacionado às políticas públicas, através das Práticas Interdisciplinares vigentes a partir do ano de 2023 a serem ofertadas no quarto período do Curso. Não deixa de ser louvável o fato de que a área se propõe a estudar esses temas, encontrando meios subliminares de os colocar pelo menos em um dos seus componentes curriculares.

De acordo com o PPC, as Práticas Interdisciplinares serão:

Compostas por quatro temáticas condizentes com os objetivos do curso e o perfil do corpo docente e discente: Estratégias de Aprendizagem e Avaliação; Produção e Análise de Material Didático Sobre Literatura Tocantinense; Linguagem, Educação e Diversidade Cultural; Artes, Cultura e Sociedade; Políticas Educacionais e a Prática de Sala de Aula.

(Projeto Político Pedagógico do curso de Licenciatura em Letras/ Habilitação em Língua Portuguesa e Literaturas, 2022, p.35-36)

Novamente, percebe-se a ausência de dos estudos de gênero e da literatura *queer*, com o curso aparentando dificuldade em nomear esses estudos e, novamente recorrendo a uma nomenclatura guarda-chuva para a Prática interdisciplinar “Linguagem, Educação e Diversidade Cultural”. Subtende-se que o tema da diversidade sexual dessa prática interdisciplinar esteja contemplado na “Diversidade Cultural”. É pertinente observar o fato de que o curso atualizado em 2022 continua com o mesmo perfil do PPC de 2009 no que diz respeito à pouca relevância dada aos estudos de gênero e discussões literárias que não sigam o pensamento sistematizado da literatura heteronarrativa, ainda assim, não deixa de ser um curso que oferece pequenas saídas e possibilidades para o ensino de literatura e gênero.

Ainda sobre essas Práticas Interdisciplinares, destaca-se que elas não são ofertadas sistematicamente, além disso, os discentes e as discentes podem escolher qual (ou quais) dentre elas cursar (a obrigatoriedade é de apenas uma) portanto, podem concluir a graduação sem um maior aprofundamento de todos os temas transversais. Louro (2004) acredita que o antigo binarismo da ignorância e do atraso está no caminho irreversível de uma “[...]reviravolta epistemológica” (LOURO, 2004, p.51) provocada pela teoria *queer*, visto que essa teoria ultrapassa o terreno da sexualidade e atrapalha a maneira convencional de tanto das ideias quanto do conhecimento.

Para Louro:

O erotismo pode ser traduzido no prazer e na energia dirigidos a múltiplas dimensões da existência. Uma pedagogia e um currículo conectados à teoria *queer* teriam de ser, portanto, tal como ela, subversivos e provocadores. Teriam de fazer mais do que incluir temas ou conteúdos *queer*. “Uma pedagogia *queer* desloca e descentra; um currículo *queer* é não- canônico” (PINAR, 1998, p.3). As classificações são improváveis. Tal pedagogia não pode ser reconhecida como uma pedagogia do oprimido, como libertadora ou libertária. Ela escapa de enquadramentos. Evita operar com dualismos, que acabam por manter a lógica da subordinação. (LOURO, 2004, p.51)

Louro pensa do lado oposto da organização das Práticas Curriculares inclusas no PPC de 2022 as quais apenas listam temas em um currículo “[...] já superpovoado” (LOURO, 2004, p.65), mas que, não produz nenhuma mudança na estruturação do conhecimento, das ideologias e da tradição do ensino. Portanto, o PPC continua sem provocações ou subversões teóricas.

Louro acredita que o currículo feito a partir da teoria *queer* coloca em questão a maneira como o conhecimento e o currículo tradicionais selecionam o que se pode ou não se deve conhecer. Não basta apenas incluir essa teoria em um currículo já cheio de conceitos antigos e novos, o que se é necessário fazer é questionar porque determinados conhecimentos pré-estabelecidos permanecem no currículo como seguros e necessários, além disso, é preciso se colocar em questão “[...] a relação professor- estudante- texto (texto aqui tomado de forma ampliada); trata-se ainda, e fundamentalmente, de questionar sobre as condições que permitem (ou que impedem) o conhecimento. (LOURO, 2004, p.65). Sendo assim, O PPC de Letras necessitaria ter uma base mais questionadora e inovadora e não apenas permanecer como continuidade de temas que impõe *limites* (p.65) do que se é preciso (e se suporta) conhecer.

5.3 A literatura *queer* e de temática lésbica nos Componentes Curriculares de literatura brasileira e nos Trabalhos de Conclusão de Curso-TCCs do curso de Letras/português da UFT nos anos de 2009 a 2019

Nesse tópico, são apresentados os dados e a análise sobre o ensino e as apresentações dos Trabalhos de Conclusão de Curso - TCC de literatura brasileira durante o período de 2009 a 2019 no curso de Letras CPN/UFT. Para melhor compreensão, apresentam-se duas tabelas com os dados levantados e analisados. Na primeira, consta o número de obras literárias presentes regularmente durante os anos de 2009 a 2019, no curso de Letras CPN/UFT. Na segunda tabela, consta o número de TCCs de literatura brasileira defendidos entre os anos de 2014 a 2019 por alunas e alunos da referida graduação.

Para princípio de análise, é necessário levar-se em consideração que alguns componentes seguem uma linha teórica do cânone literário e o mesmo pensamento tradicional em torno dos estudos da teoria da literatura, cabendo aos componentes curriculares eletivos fazer um recorte teórico mais alinhado com as discussões contemporâneas.

Esse conceito estabelecido na própria estrutura do PPC faz com que as estudantes e os estudantes que não cursarem determinados componentes curriculares eletivos não discutam a temática de gênero no texto literário e não conheçam autores e obras que trabalhem a literatura *queer* e a literatura de temática lésbica.

Nesse caso, percebe-se que os planos de curso seguem uma linha de estudo dos mesmos autores do sistema literário, repetindo uma perspectiva literária referendada pelo que se denomina de cânone e campo literário brasileiro. Além do levantamento das obras literárias elencadas em cada plano de curso, também se observou se há, na bibliografia utilizada, teóricos e teóricas dos chamados estudos de gênero ou dos estudos culturais, sendo constatado que as bibliografias privilegiam teóricos e teóricas sistematizados pelos estudos literários.

Para melhor visibilidade dos dados, na sequência, são apresentadas duas tabelas. Na primeira, consta o número de obras literárias presentes regularmente durante os anos de 2009 a 2019, no Curso de Letras CPN/UFT e, na segunda, consta o número de TCCs de Literatura Brasileira defendidos entre os anos de 2014 a 2019 por discentes da referida graduação.

A tabela 1 mostra o número de obras literárias presentes nos planos de curso durante o período de 2009 a 2019, no entanto, essa tabela não corresponde à totalidade dos componentes ofertados ao longo desses dez anos nem ao número total de obras literárias selecionadas para discussão em sala pois, apesar da análise minuciosa dos planos de curso disponibilizados pela coordenação do curso de Letras, percebe-se que em alguns semestres não constam os planos de curso dos componentes de literatura, conforme já mencionado anteriormente.

Diante do exposto, essa análise não apresenta 100% de precisão quanto à quantidade de obras heteronarrativas e de obras com temática lésbica e/ou *queer* ou com personagens secundárias lésbicas, estudadas ao longo desses dez anos. Também se faz importante ressaltar que algumas obras literárias classificadas como de temática lésbica, na tabela abaixo, não possuem como assunto principal a referida temática, mas apresentam em seu enredo personagens lésbicas secundárias e, se não for objetivo do ensino lançar um olhar com recorte dos estudos de gênero para essas personagens, elas podem passar despercebidas quando se privilegia o estudo das personagens protagonistas e do enredo fio condutor da narrativa.

Sendo assim, pode ser que essas personagens sequer sejam mencionadas nos estudos críticos em sala de aula e a maneira como elas aparecem no enredo, a forma como o narrador se refere a elas, os diálogos e a interação delas para com os demais personagens, sua inclusão ou exclusão social podem passar despercebidas, reforçando-se assim o estereótipo da invisibilidade *queer* e lésbica no ensino de literatura brasileira. Tem-se então, uma leitura literária e um ensino de literatura que colocam determinada temática e personagens dentro do *closet*.

Para Louro,

As memórias e as práticas atuais podem nos contar da produção dos corpos e da construção de uma linguagem da sexualidade; elas nos apontam as estratégias e as táticas constituidoras das identidades sexuais de gênero. Na escola, pela afirmação ou pelo silenciamento, nos espaços reconhecidos e públicos nos cantos escondidos e privados, é exercida uma pedagogia da sexualidade, legitimando determinadas identidades e práticas sexuais, reprimindo e marginalizando outras. Muitas outras instâncias sociais, como a mídia, a igreja, a justiça, etc. também praticam tal pedagogia, seja coincidindo na legitimação e denegação de sujeitos, seja produzindo discursos dissonantes e contraditórios. (LOURO, 2001, p.31)

Considerando as memórias e as práticas atuais, conforme fala Louro, o ensino de literatura constrói uma linguagem da sexualidade excludente que demarcam uma identidade de

gênero heterossexual nas discussões de sujeito social, identidade nacional, visibilidade pública. Ao silenciar ou desvalorizar a literatura que tem um corpo excluído e ao não considerar que pode existir discentes que leem ou que escrevem sobre erotismo e sexualidade, as pesquisas e o ensino contribuem para uma formação profissional que ocultará e dificultará a voz de outras identidades.

Bell Hooks (in LOURO (org.) 2001, p. 115) considera que o erotismo é um processo pedagógico ausente das práticas docentes, isto porque as docentes treinadas no contexto da formação dualista do ocidente separam o corpo da mente. A docência é exercida por corpos disciplinados que consideram eros limitado ao contexto sexual. Hooks acredita que eros expande o esforço coletivo de autorrealização e de base epistemológica que “[...]nos permita explicar como conhecemos aquilo que conhecemos, possibilita tanto professores quanto estudantes a usar tal energia no contexto da sala de aula de forma a revigorar a discussão e estimular a imaginação crítica (HOOKS. In LOURO, 2001, p.118). Portanto, uma formação literária que considera o texto de temática lésbica e *queer* como um viés negativo e proibitivo é também uma maneira de evitar o direcionamento do pensamento crítico para outras reflexões da existência humana. Hooks acredita que a união da teoria e da prática representam uma paixão que expande ao invés de diminuir as promessas de felicidade/vida.

Para Hooks:

Na medida que em que nós, professoras e professores, carregamos essa paixão, que tem de estar fundamentada e enraizada num amor pelas ideias que somos capazes de inspirar, a sala de aula se torna um lugar dinâmico no qual transformações nas relações sociais são concretamente realizadas e a falsa dicotomia entre o mundo externo e o mundo interno da academia desaparece. Isso é, sob muitos aspectos, uma coisa ameaçadora. (HOOKS. In LOURO, 2001, p.119)

Acredita-se que o ensino de literatura (e o ensino em geral) precisa ser pensando como um ato revolucionário que possa problematizar a dicotomia entre o mundo externo, aquele que a escola representa e o mundo interno, esse dos sujeitos silenciados, das suas representações desvalorizadas e mantidas dentro de espaços que não serão públicos e não constarão nos planos de curso, nas pesquisas e orientações, nos cursos de extensão nem no acervo bibliotecário. É preciso que o ensino e o conhecimento sejam verdadeiramente universais, no sentido de serem amplos, inclusivos e vozes de todas as vozes.

Feitas essas considerações, seguem a apresentação dos dados levantados e, na sequência a análise do problema que a tabela suscita.

Tabela 1- Número de obras literárias estudadas nos Componentes Curriculares de Literatura Brasileira durante os anos de 2009 a 2019

Ano de oferta do componente curricular	Número de obras literárias estudadas	Obras literárias heteronormativas	Obras literárias com temática lésbicas	Porcentagem de obras literárias heteronormativas	Porcentagem de obras literárias com temática lésbica
2009	35	30	5	85,71%	14,29%
2010	79	71	8	89,87%	10,13%
2011	-	-	-	0,00%	0,00%
2012	35	33	2	94,29%	5,71%
2013	31	29	2	93,55%	6,45%
2014	48	41	7	85,42%	14,58%
2015	42	40	2	95,24%	4,76%
2016	44	41	3	93,18%	6,82%
2017	22	21	1	95,45%	4,55%
2018	42	41	1	97,62%	2,38%
2019	42	41	1	97,62%	2,38%
Total	420	388	32	92,38%	7,62%

A análise da tabela confirma as hipóteses dessa pesquisa. A primeira é que a área de literatura brasileira do curso de Letras segue uma linha de estudos teóricos mais tradicional nos anos iniciais, no que diz respeito ao núcleo dos componentes literários obrigatórios. Esse núcleo abrange os componentes de teoria literária e os componentes da literatura brasileira do colonialismo ao modernismo, não havendo um alinhamento com as discussões teóricas mais atuais nem um estudo comparado com diferentes correntes teóricas. Portanto, os discentes e as discentes passam mais da metade da graduação recebendo uma formação clássica dos estudos literários. A segunda hipótese é que a área do ensino de literatura considera as discussões literárias contemporâneas como formação opcional à formação docente, por isso, apenas os componentes literários eletivos são os que propiciam uma formação mais voltada para as discussões contemporâneas.

Ainda assim, o ensino de literatura a partir de um viés mais crítico e incluyente dos estudos de gênero fica sob a dependência do recorte feito pelo professor ou pela professora que ofertará o componente curricular eletivo, conforme constatou-se quando da análise dos planos de curso, o que confirma a terceira hipótese de que há pouco interesse em incluir obras

literárias que apresentem personagens ou enredos dentro da categoria do que se denomina literatura de temática lésbica ou estudos literários *queer*.

Todas as três hipóteses foram confirmadas segundo os dados e as porcentagens apresentados na tabela 1. O primeiro dado que chama a atenção é a disparidade existente entre os estudos literários de obras literárias heteronarrativas e as obras classificadas como de estudos *queer* e/ou lésbicos.

O segundo dado que se observou na análise dos planos de curso foi que uma só professora trabalhou obras que exploram a temática lésbica /ou a temática *queer* ou que tenham personagens lésbica em seus enredos e, por fim, o terceiro dado que confirma a terceira hipótese mencionada anteriormente é como, curiosamente, o recorte de gênero e a presença da literatura lésbica foi feito apenas pela professora pesquisadora de literatura de temática lésbica.

O terceiro dado que chama a atenção é como se, ao invés dos estudos de gênero terem se ampliado e entrado nas discussões de currículo e de ensino de literatura na graduação, aconteceu o inverso, ele foi retrocedendo, provando que a terceira hipótese levantada de que a abordagem da literatura lésbica ou dos estudos *queer* não é contemplada pelos demais professores e professoras da área de literatura, também se justifica.

A análise dos planos de curso revelou que as discussões de obras com personagens lésbicas ou enredos lésbicos ou *queer* constaram em apenas quatro planos de curso dos componentes curriculares eletivos, sendo que três foram ofertados pela mesma professora pesquisadora de gênero e outro componente curricular por um professor que não trabalha mais na instituição.

À medida que a professora (no caso essa pesquisadora que escreve essa tese) não ofertou mais esses componentes, os textos literários de temática lésbicas foram diminuindo, conforme é comprovado na tabela acima a partir dos anos de 2015 a 2019. Entre 2015 a 2019, para cento e oitenta e quatro textos literários da chamada heteronarratividade, houve o estudo de apenas quatro obras com personagens lésbicas, uma vez que uma mesma obra aparece cinco vezes nos planos de curso. Essa obra é o romance *O cortiço*, de Aluísio Azevedo e que faz parte do cânone literário da Literatura Brasileira oitocentista. Ressalta-se aqui que essas quatro obras não são de temática lésbica nem de protagonismo lésbico, o que significa uma leitura e discussão feita de maneira secundária e à sombra da análise do pensamento da heteronarratividade.

Portanto, pode-se deduzir que o ensino de literatura na graduação de Letras/ CPN/UFT oferece poucas discussões sobre gênero/ literatura lésbica/literatura *queer* para a formação docente com um olhar mais amplo e diversificado em torno da constituição de novos sujeitos, além de não possibilitar uma discussão mais sistematizada de outros temas narrativos que não sejam os da matriz da heterossexualidade compulsória. Essas reflexões se comprovam conforme é demonstrado na tabela em análise apresentada na página 146, em que os dados revelam que, das obras apresentadas par estudo, 92,38% são obras literárias heteronarrativas contra apenas 7,62% de obras com personagens ou temática lésbica ou *queer*.

A seguir, apresenta-se a tabela 2, seguida da análise em torno do ensino e seus desdobramentos para pesquisas e orientações discentes.

Tabela 2. Análise de Trabalhos de Conclusão de Curso- TCC na área de literatura brasileira durante os anos de 2014 a 2019

Ano	Número de TCCs de literatura brasileira apresentados	Obras Literárias com personagens heteronormativos	Obras literárias com personagens lésbicas ou <i>queer</i>	Porcentagem literatura heteronormativa	Porcentagem literatura de temática lésbica ou <i>queer</i>
2014	12	10	2	83,33%	16,67%
2015	6	6	-	100,00%	0,00%
2016	19	18	1	94,74%	5,26%
2017	6	6	-	100,00%	0,00%
2018	14	14	-	100,00%	0,00%
2019	15	13	2	86,67%	13,33%
Total	72	67	5	93,06%	6,94%

Essa tabela, assim como a tabela 1, não apresenta 100% de exatidão, visto que não foi possível identificar todos os TCCs na área de literatura que foram apresentados ao longo desse período, no entanto, ela consegue traçar um quadro bem definido do ensino de literatura brasileira e o resultado do ensino nas apresentações dos Trabalhos de Conclusão de Curso. Ao se analisar os TCCs apresentados ao longo de seis anos, constatou-se que das cinco obras com personagens lésbicas ou *queer*, duas são narrativas cujo protagonismo é com personagens *queer* e três obras com protagonistas lésbicas.

Esse dado reafirma a hipótese do espaço precário e restrito do ensino e pesquisa em torno das obras que discutem ou apresentam as temáticas de gênero. Essa tabela 2 funciona como um desdobramento da tabela 1, uma vez que reflete o resultado do ensino de literatura ao longo dos quatro anos da formação do discente, É no oitavo período em que o discente e a discente defendem seus TCCs.

Foi possível identificar que a grande maioria das discussões se deram em torno de obras modernas e contemporâneas, refletindo o interesse pelos textos literários e suas discussões das questões sociais, culturais, femininas, negras, patriarcado, violência de gênero e opressão em torno de sujeitos da periferia político-cultural brasileira. Há também a predominância pela pesquisa e análise de personagens femininas envolvidas em uma sociedade patriarcalista que impõe à mulher uma vida de pobreza, racismo, violência doméstica e social os quais resultam em perdas, solidão e abandono, seja na esfera pessoal ou na esfera político-cultural.

Das setenta e duas monografias analisadas, trinta e sete desenvolveram estudo de textos literários (contos em sua grande maioria) que tinham por protagonistas personagens femininas. Dessas trinta e sete obras, apenas três delas têm como temática as relações sociais e pessoais de protagonistas lésbicas. Os demais TCCS analisam temas voltados à educação e ensino de literatura infantojuvenil, crítica literária, ensino e leitura literária, racismo, violência social e literatura, crônicas e regionalismo. Nesse diversificado rol de discussões e análises literárias constam duas obras *queer* que abordam a temática e a representação da personagem *gay* no contexto sociocultural.

Constatou-se, nessa análise, a presença majoritária da literatura heteronarrativa, com sessenta e sete obras versando em torno das discussões literárias cujas reflexões se situam no espaço não gendrado, enquanto apenas cinco obras fazem uma discussão literária em torno das personagens lésbicas ou *gays* e as implicações culturais e psicológicas consequentes de suas sexualidades. Os dados da tabela 2 mostram que dos TCCs de literatura brasileira apresentados, 93,6% pertencem à literatura heteronarrativa contra a presença de apenas 6,94% obras com temática lésbica ou *queer*.

Assim como na tabela 1 em que apenas uma professora e um professor trabalharam em sala de aula obras de temática *queer* ou temática lésbica, quando na orientação de TCC, constatou-se que foi a mesma professora quem orientou as cinco monografias com análise de obras de temática e protagonismo lésbicos ou *queer*. Portanto, os estudos literários, o ensino,

as pesquisas, as orientações continuam no *closet* do ensino e leitura do texto literário, confirmando novamente a força do pensamento hetero compulsório no ensino e nas pesquisas acadêmicas. Em face dessas conclusões, questiona-se sobre como se manifesta e se alimenta a a homofobia literária e em que medida ela está presente na área de literatura e ensino? A resposta pode estar tanto na naturalização de heteronarratividade compulsória que invisibiliza e inviabiliza o texto literário que não segue a matriz heteropatriarcal quanto no desconhecimento/desinteresse em torno de obras literárias que abordem esse tema.

Ainda é possível dizer que a homofobia literária se faz presente quando se considera as obras literárias de abordagem dessa temática (lésbica, *queer*) como sendo de pouco interesse e de menor valor literário e/ou quando elas são classificadas como subliteratura ou definidas como literatura erótico- pornográfica, retirando-se assim, a possibilidade de uma discussão teórica mais ampla e reduzindo-se toda a problemática da sexualidade e dos corpos não heterossexuais à narrativas abjetas em que o texto literário é também um corpo sujo.

A homofobia literária também se manifesta quando as obras de temática lésbica e de temática *queer* não são selecionadas para o ensino (não constam em planos de curso) nem para a pesquisa e orientação. Essa homofobia literária também se manifesta quando se minimizam as abordagens feitas por determinados autores e autoras, optando-se por se selecionar as obras sem marcas de gênero. A homofobia literária também se mostra quando se é incapaz de citar uma obra de temática ou com personagens lésbicos ou *queer*, ou uma autora ou autor que abordou esse assunto; e, quando acaso se lembra, é para dizer que não merece ser lida ou somente para apontar defeitos em sua estrutura. Portanto, a homofobia literária ou o apagamento dessas vozes e sujeitos literários é o reflexo de como ainda se enxerga o ensino, de quais sujeitos são merecedores de visibilidade e de inclusão social, política e cultural e sobre quem é merecedor de estar nas salas de aula suscitando debates.

Percebe-se, assim, a necessidade de estudos em torno da problematização da sexualidade lésbica no contexto cultural e patriarcalista da sociedade através dos textos literários, endossando-se a relevância de um estudo crítico sobre obras literárias e suas temáticas de gênero para os estudos contemporâneos e o ensino de literatura. A abordagem da temática merece ser feita com um olhar contemporâneo em torno de personagens supostamente heterossexuais ou ao menos bissexuais, caso não houvesse a imposição de uma heteronormatividade literária. Butler (2003) faz uma crítica ao pensamento heteronormativo como norma social e padrão e acredita que o gênero é performativo porque é resultante de um regime que regula as diferenças que se dividem e se hierarquizam de forma coercitiva.

Assim, quem se comporta fora das normas que representam determinados ideais de masculinidade e feminilidade ligados com uma união heterossexual, acaba sofrendo consequências negativas. Essas novas discussões literárias permitem uma leitura fundamentada na desconstrução da ideia da identidade sexual como algo fechado; e uma leitura fundamentada na discussão sobre a matriz heterossexual feita a partir do binarismo masculino e feminino, conforme teoriza Judith Butler em *Problemas de Gênero* (2003). Essa ausência tão consistente e persistente no ensino e na pesquisa de obras e de autoras sobre a temática aqui discutida demonstra que o essencialismo sexual parece ser maior que a obra ficcional. É como se a temática deixasse de ser ficção e se transformasse em texto sociológico ou autoficção pornográfica. Esse juízo sobre a abordagem literária da temática lésbica leva a refletir acerca do conceito de alteridade e voz autoral, fator determinante para que a escrita das autoras lésbicas seja mais vulnerável à invisibilidade no sistema literário brasileiro e ignorada pelo ensino e pela crítica literária.

Sabe-se que o currículo pode ser construído como um lugar de regulamentação em torno questionamentos disciplinadores como: quais conhecimentos são ensinados, quais são mais válidos, qual é o perfil do profissional de Letras? Em torno de questionamentos como esses, são selecionados obras, autores, estéticas literárias que organizam a área do ensino de literatura e moldam a reflexão e a prática, constituindo, fortalecendo e eternizando um sistema literário que determina quais abordagens são mais válidas e merecem o olhar da academia e quais problemáticas são merecedoras de ser aprovadas pela crítica literária e pelo ensino de literatura.

De acordo com Popkewitz:

A seleção de conhecimento implica não apenas informação, mas regras e padrões que guiam os indivíduos ao produzir seu conhecimento sobre o mundo. Não se trata apenas de que notas são obtidas e diplomas são concedidos. O processo de escolarização incorpora estratégias e tecnologias que dirigem a forma como os estudantes pensam sobre mundo em geral e sobre o seu eu nesse mundo. [...] Aprender informações no processo de escolarização é também uma determinada *maneira*, assim como *maneiras* de conhecer, compreender e interpretar. (POPKEWITZ, 1994, p.192)

Portanto, o currículo organiza-se como um mecanismo político aprovado pelas práticas sociais regulamentadoras do conhecimento, além de organizar as formas de percepção dos sujeitos sobre si mesmos. O texto literário e a forma como ele são estudados, as discussões

feitas em torno dele são elementos que permitem estudos representativos da sociedade, mas também são elementos de poder. A prática do ensino de literatura estabelece quais sujeitos são merecedores de visibilidade, com quem nos identificamos e quais sujeitos estão à margem dos estudos literários e da sociedade. As práticas linguísticas não deixam de ser elementos de poder que determinam o valor e o lugar de determinados sujeitos, os papéis de gênero, subjetividades e emoções, identidades e diferenças.

Ainda segundo Popkewitz:

Podemos ver os sistemas de ideias inscritos na escolarização como tecnologias sociais. Por tecnologia social entendendo um conjunto de métodos e estratégias que guiam e legitimam o que é razoável/ não razoável como pensamento, ação e auto-reflexão. As práticas de escolarização ordenam quais objetos do mundo são colocados juntos e quais são diferenciados, e, ao mesmo tempo, tornam certas “coisas” difíceis de serem referidas ou, algumas vezes, impossíveis de serem pensadas. (POPKEWITZ, 1994, p.193)

Percebe-se como há obras e temáticas literárias colocadas como “difíceis de serem referidas” e quase “impossíveis de serem pensadas” nos componentes curriculares de literatura e suas respectivas pesquisas. O ensino determina a *maneira* de pensar a constituição das subjetividades, determina quais temas são diferenciados para o estudo literário e quais abordagens permanecem sem a visão social, crítica e cultural do sujeito. Sendo o ensino uma relação de poder, as escolhas dos professores e das professoras, suas ações e saberes estão relacionados também ao biopoder e controle político dos corpos.

Os discursos literários reiterados pelo pensamento heterocompulsório fazem com que sejam descartadas obras literárias com representatividades lésbicas e *queer* quando da análise crítica dos estudos literários por representarem personagens que possibilitam reflexões acerca das tecnologias sociais que legitimam valor literário referente ao que é viável ou inviável na sociedade. Quando uma obra literária apresenta protagonistas ou enredos de temática lésbica ou *queer*, ela é mantida dentro do armário literário e sistematicamente ignorada pela crítica literária e pelo ensino de literatura.

Segundo Foucault (1995) o poder biopolítico estabelece o que pode (e como pode) ser dito pela enuncialidade dos discursos e estabelece aquilo que permanece no sistema social e o que fica de fora, limitando assim, um olhar social mais amplo e inclusivo e reforçando poderes sociais de classe e gênero mais limitadores. Esses mecanismos de poder enunciativo também

atuam na práxis dos estudos literários, sendo responsável por estabelecer o corte entre o que fica dentro do sistema literário e o que fica fora da prática docente. Essa ruptura propicia a continuidade de uma zona fronteira dos estudos literários em torno de quais discursos (e por quem) determinadas obras, autores e temáticas merecem ser estudados, estabelecendo uma fronteira de estudos e ensino de literatura em que um lado não deseja mover as peças do jogo de poder.

Para Deacon & Parker (1994)

Centralmente, recusar o que somos e libertar-nos dos mecanismos hegemônicos da sujeição exige atenção cuidadosa a nossas atuais posições- de- sujeito e às formas pelas quais cuidamos ou governamos nossos eus. Isso implicaria envolver-se em práticas de liberdade, jogos -de-poder que estejam dirigidos discursivamente a nos reconstituir a nós mesmos, senão a outros, em padrões particulares histórica e culturalmente propostos ou impostos. (Foucault, 1987, p.122). Cuidar do eu é controlar o abuso de poder, limitar ou minimizar a dominação “de nosso eu: “é o poder sobre o que regulará o poder sobre os outros” (Foucault, 1987, p.119). Mesmo sob condições agudamente assimétricas, o poder é exercido sobre outros apenas através de nosso poder sobre o eu, e a dominação é, ao menos em parte, relativa ao grau no qual os dominados não exercem poder suficiente sobre si próprios. Paradoxalmente, quanto mais (auto) disciplinados somos, quanto mais cuidamos do nosso eu, mais livres seremos e melhor governaremos outros; quanto menos disciplinados somos, menos livres seremos e pior governaremos outros. (DEACON & PARKER, 1994, p.108)

Logo, o ensino de literatura se caracteriza como uma prática de desconstrução dos pensamentos excludentes e se constitui de novas leituras e novos olhares de outras abordagens literárias que extrapolam os padrões socioculturais propostos e que sequer são percebidos nas práticas de ensino, seleção e abordagem do texto literário. A relação do poder docente pode ser vista como a capacidade de estudar uma obra literária não mais com preconceito de gênero social e sobreposição de valor ideológico da estética do texto literário. Na verdade, deve-se seguir o caminho oposto e se libertar de concepções hegemônicas em torno do temário literário, abrindo outros olhares para uma literatura que rompa a super estrutura da legitimidade do que tem ou não valor literário. Se na constituição dos componentes curriculares da área de literatura brasileira estão presentes muitos mecanismos hegemônicos de submissão ideológica, esses mesmos componentes também podem ser ministrados como uma voz de rebeldia em contraposição ao *logos* dominante.

Esse *logos* hegemônico já foi contestado e destituído outras vezes, inicialmente através da literatura de autoria feminina, da literatura latino-americana em contraponto à

literatura do norte, da literatura de autoria negra (e de protagonismo negro), até chegar à literatura lésbica e *queer*. O discurso hegemônico é quebrado justamente pelos sujeitos que resistem à governabilidade ou docilização de seus corpos e de suas falas e que questionam as velhas certezas, rasuram as discussões que até então os disciplinavam e passam à invenção de sujeitos representativos de suas vozes.

Glória Anzaldúa em seu ensaio *Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo* (1981) fala sobre as muitas e diversificadas dificuldades que mulheres indígenas, negras, negras lésbicas e periféricas da América Latina enfrentam para poderem escrever, para acreditarem naquilo que elas mesmas têm a dizer, para conseguirem se fazer ouvir e terem suas vozes valorizadas. Essa teórica também fala da dificuldade dessas mulheres em serem encorajadas e respeitadas, tanto pela sociedade quanto até mesmo por outras mulheres brancas e de classe social mais alta. A literatura lésbica está nesse quadro das muitas dificuldades para se legitimar e conseguir se fazer ser ouvida.

Anzaldúa diz que:

É improvável que tenhamos amigos nos postos da alta literatura. A mulher de cor iniciante é invisível no mundo dominante dos homens brancos e no mundo feminista das mulheres brancas, apesar de que, neste último, isto esteja gradualmente mudando. A Lésbica de cor não é somente invisível, ela não existe. Nosso discurso também não é ouvido. Nós falamos em línguas, como os proscritos e os loucos. Porque os olhos brancos não querem nos conhecer, eles não se preocupam em aprender nossa língua, a língua que nos reflete, a nossa cultura, o nosso espírito. As escolas que frequentamos, ou não frequentamos, não nos ensinaram a escrever, nem nos deram a certeza de que estávamos corretas em usar nossa linguagem marcada pela classe e pela etnia. [...]O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito frequentemente, como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas as outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado.

(ANZALDÚA, 2000, p.229 e 232)

Assim, a escrita de personagens lésbicas e a publicação de obras sem a predominância do pensamento heterocompulsório é uma ferramenta para se viabilizar o mistério solitário e invisível do pensamento literário lésbico. As escritoras escrevem para sobreviverem a si

mesmas e para darem lugar e representatividade a outras vozes. Elas também escrevem uma literatura que descentraliza o pensamento heterocompulsório, compondo uma literatura “separada” que se situa em uma realidade que tira do centro da criação literária o pensamento hegemônico da literatura heteronormativa.

Para quem escreve a escritora lésbica, que temas são abordados por ela, que importância para os estudos literários tem o que ela diz e para quem importa sua voz autoral? Esses questionamentos encontram respostas quando espelhados à tabela 1 com os demonstrativos de 92,38% de obras heteronormativas contra 7,62% de obras com personagens ou temática lésbica ou *gay*, durante dez anos de ensino de literatura brasileira no curso de Letras/CPN/UFT. Os dados provam que a área de literatura ainda não deseja discutir de forma mais sistemática a literatura lésbica (ou *queer*), deixando-a em um pequeno e sazonal nicho de estudos literários próximos ao que seria uma escrevivência lésbicas, sem que se considerem o caráter ficcional e a criação/imaginação imanentes ao texto literário. Esses dados comprovam como a pesquisa prioriza determinadas temáticas e abordagens em detrimento de outras que não são incluídas no sistema literário.

Segundo Butler:

Sin embargo, si la censura es una forma de *producción* de habla, que limita de antemano cuál será la expresión aceptable y cuál no, entonces no puede ser comprendida exclusivamente en términos de poder jurídico. Tradicionalmente, se entiende que la censura ejerce contra una expresión ofensiva: hay una expresión que ya se há convertido en ofensiva, y entonces se recurre a una acción reguladora. Pero si concebimos que la censura *produce* discurso, esta relación temporal se invierte. La censura precede el texto (incluyo en él el “habla” y otras expresiones culturales), y em cierto sentido es responsable de su producción. (BUTLER, 1997, p.213)¹⁷

A censura implícita se instaura nos componentes curriculares, nas obras selecionadas semestralmente para constarem nos planos de curso com as obras para serem lidas e analisadas em sala de aula, em seminários, apresentação de trabalhos, escrita de artigos e pesquisa. O

¹⁷ No entanto, se a censura é uma forma de produção do discurso, que limita de antemão qual será a expressão aceitável e qual não será, então ela não pode ser entendida exclusivamente em termos de poder legal. Tradicionalmente, a censura é entendida como exercida contra uma expressão ofensiva: há uma expressão que já se tornou ofensiva, e então recorre-se a uma ação regulatória. Mas se concebermos o sentir como produtor de discurso, essa relação temporal se inverte. A censura precede o texto (incluo nele "fala" e outras expressões culturais), e em certo sentido é responsável por sua produção. (BUTLER, 1997: p.213)
(Tradução própria)

processo de seleção das obras e das autoras e autores dá-se diante da escolha de um discurso literário já limitado, sendo o discurso heteronormativo quem já pré-seleciona a temática, a linguagem e os sujeitos a serem analisados. Essa censura é uma forma produtiva de poder e está na esfera formativa, visto que as estudantes e os estudantes, futuras professoras e futuros professores que estudam literatura durante quatro anos de sua graduação estão permanentemente em contato com o texto e o discurso da heteronarratividade e terão uma formação segundo normas implícitas e explícitas de censura. Essa formação está relacionada com a regulação do discurso literário que, por sua vez, é regulado pelas normas (implícitas e explícitas) do poder de fala.

Ainda, de acordo com Butler:

La producción del sujeto se realiza no sólo por medio de regulación del habla del sujeto, si no por la regulación del ámbito social del curso enunciable. La cuestión no es lo que podré decir, sino cuál será el ámbito dentro del cuál podré empezar a hablar. Devenir sujetos ignifica estar sujeto a um conjunto de normas explícitas que regulan el tipo de habla que será interpretado como el habla de um sujeto. (BUTLER, 1997, p.221)¹⁸

Quem pode falar? Qual o poder da análise do discurso? Quais são essas vozes dissonantes e subalternas presentes no texto literário? Qual seu lugar de fala e quem se dispõe a ouvi-las e a se contrapor em um debate que somará ideias e ideais? Essas questões implicam diretamente saber se quem tem o poder da fala deseja dar visibilidade a sujeitos subalternos, à ficção de temática e de autoria lésbica, dentre outras minorias, nas pesquisas e no ensino de literatura.

¹⁸ A produção do sujeito se dá não apenas pela regulação do seu discurso, mas também pela regulação da esfera social do curso enunciável. A questão não é o que poderei dizer, mas qual será o alcance dentro do qual poderei começar a falar. Tornar-se sujeito significa estar sujeito a um conjunto de normas explícitas que regulam o tipo de discurso que será interpretado como o discurso de um sujeito. (BUTLER, 1997: p.221) (Tradução própria)

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Que alteridade e autoridade da fala é dada a autora de uma obra lésbica e às personagens que se apresentam não mais como vozes subalternas nem como sujeitos coadjuvantes do enredo político-cultural presentes na obra literária, é uma reflexão que precisa fazer parte do ensino, da pesquisa e da extensão no curso de Letras. A pesquisa em torno de obras literárias de temática lésbica representa uma quebra do contrato patriarcalista socio-heteronormativo porque ela viabiliza e visibiliza a fala e os olhares que poderão ter um alcance social para além das fronteiras da censura implícita, já a extensão possibilita o oferecimento de cursos que discutam obras e autores nem sempre abordados em sala de aula, complementando, assim, a formação discente.

As pesquisadoras e os pesquisadores de uma obra literária escrita e analisada através da perspectiva de gênero vê-se diante da quebra de dois contratos sociais: a primeira quebra diz respeito a analisar uma obra que deliberadamente quebrou um conjunto de normas implícitas: a não legitimidade de uma obra fora do padrão heteronormativo, a indevida atribuição de valor estético e linguístico a uma obra previamente catalogada como erótica, devido à perspectiva de gênero e, por fim, a inclusão de sujeitos que infringem o pensamento heterocompulsório e rasuram a centralidade do discurso hegemônico heteronormativo. A segunda quebra de contrato social estabelecida pela pesquisadora e pelo pesquisador seria quebrar uma norma explícita do sistema literário brasileiro: o famoso temário, os assuntos abordados ao longo dos séculos, as discussões sociais e culturais que as obras suscitam, bem como a validação da virilidade e da feminilidade das personagens heterossexuais como representantes do Estado, da sociedade e da igreja.

A literatura lésbica é a voz dissidente do sexismo. (mas não é a voz identitária de todas as mulheres). Resta saber se esse discurso estabelece nexos de pertencimentos ou se ele não inviabiliza a homogeneidade no discurso crítico (que significa uma homogeneidade de leitores) como um dos pilares da instituição literária. O sistema literário é patriarcal e heteronormativo, como tal, é um produto social comum aos valores construídos e incorporados como naturais ao homem e à mulher. Seu capital simbólico se faz através do construto masculino heterossexual, por isso, a literatura lésbica ainda está limitada a poucos espaços de circulação e valorização literária.

O pensamento literário masculino parece acreditar no sexismo, talvez por ser a voz empoderada e/ou a noção material do preconceito literário que pairam como algo abstrato, sem que se pense “na dimensão material das ideais” (Saffioti: 2008, p.165). A postura da literatura de temática lésbica é uma postura social que escapa ao destino do gênero sexual incorporado ao discurso literário; ela também escapa da ideologia corporificada no ato da escrita.

Construindo-se com um desafio à crítica literária, as literaturas consideradas como emergentes desempenham um papel importante na elaboração da identidade cultural do país, ao preencher os vazios da memória coletiva e fornecer campos de ancoramento do sentimento de identidade e pertencimento. No interior do campo literário hegemônico e classificadas como literaturas periféricas, essas literaturas reivindicam um lugar autônomo no interior do campo literário instituído e realocam discursos silenciados e discriminados. As literaturas de minorias expandem ainda mais “as fronteiras de gênero” e expõem as formações ideológicas da crítica literária sedimentada no pensamento heteronarrativo.

Como se sabe, qualquer discurso que questione formas estabelecidas e que viabilize novas categorias para a ficção literária, pressupondo outra leitura que vá além dos meramente estéticos, costuma desestabilizar e perturbar a crítica literária sistematizada e patriarcalista. O ensino e a crítica literária de literatura de temática e de autoria lésbica necessitam do estabelecimento de um *locus* cultural de identidade, para tanto, são considerados no âmbito de um grupo heterogêneo de escritoras e temáticas. Sendo as mulheres um grupo silenciado, as experiências que escapam ao pensamento androcêntrico ou são consideradas desviantes ou ignoradas, conforme defende Showalter (1994, p, 50) a escrita das mulheres como sendo um discurso de duas vozes que personifica sempre as heranças social, literária e cultural.

Sendo assim, a literatura de temática e de autoria lésbica identifica-se com esse “discurso de duas vozes” e personifica a herança cultural do silenciado e do dominante, visto que apresenta personagens em conflito com relação à vivência de suas sexualidades e, portanto, quebra paradigmas heteropatriarcalistas, ao mesmo tempo em que expõe a voz do dominante que na maioria das publicações literárias reafirma-se como vencedor diante das mulheres sufocadas nas suas sexualidades.

A dominação cultural heterossexista contribui para a não aceitação (ou deslegitimidade) de outras formas de manifestações do discurso literário, estendendo a censura à voz lésbica, tanto ao espaço pessoal quanto público, impedindo a consolidação de uma

literatura para além das formas canônicas de manifestação de temáticas e relações socioculturais. (exemplo do ocorrido com a escritora Cassandra Rios).

A literatura de temática lésbica e a autoria lésbica rompem o silêncio histórico imposto a essas mulheres e o estudo dessa temática (e autoria) leva a pensar na função do autor foucaultiana para quem não se dá através da atribuição de um texto a um(a) escritor(a). A função-autor constitui-se como uma “[...] característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade” (FOUCAULT, 1992, p.46) portanto, indica o discurso a ser recebido em uma determinada cultura. Diante disso, é legítimo o questionamento acerca de como a lésbica tem sido escrita, quem tem falado sobre ela e qual a sua existência real.

Finalmente, sobre quais pesquisadoras e pesquisadores se ocuparão de preencher o vácuo sobre a literatura lésbica, a resposta pode resvalar para um essencialismo perigoso: talvez só as pesquisadoras lésbicas. Uma das justificativas para essa afirmação pode ser comprovada com relação aos três TCCS de literatura de temática lésbica apresentados no curso de Letras da UFT: dois foram defendidos por duas discentes que se identificavam como lésbicas e um por uma discente que se identificava como bissexual e a professora que as orientou se identifica como lésbica. Portanto, mesmo na academia, esses estudos literários continuam limitados como temática de interesse de uma minoria. Continuam existindo como uma branca sombra pálida ou como uma sombra na parede, suscetíveis ao desaparecimento.

A pergunta de Swain (2000, p. 13) sobre o que são as lésbicas, onde se escondem e em que nichos de obscuridades e silêncios se pode encontrá-las encontra respostas na produção literária das mulheres lésbicas e na individualização do ato de contar histórias de vida hoje, passados mais de vinte anos desse questionamento feito por Swain. Quase sempre escrita em primeira pessoa, como a exteriorizar a escrevivência da autora que recorre ao artifício da escrita em primeira pessoa. A escolha da primeira pessoa possibilita que a personagem fale de seus conflitos, exponha suas opiniões, deixe a marca de seu pensamento. A narrativa em primeira pessoa significa que a personagem tem autoridade sobre seu corpo e desejo. O que ela conta é sua história de vida, sua identidade, sua unidade. A personagem mostra a sua natureza sexuada e infratora daquilo que é estabelecido como natural.

A literatura de temática lésbica constitui-se como um terreno no qual o olhar feminino esteve frequentemente ausente, deslocando as falas sobre sexualidade e desejo para um espaço de transgressão. Essa literatura é parte da tomada de posição diante de um desejo:

tanto o texto, que representa a escrita de desejos de personagens ficcionais que habitam seu universo, quanto o ato da escolha da escritora, ao se dedicar a este tema. Diante do exposto, e sendo a literatura também associada a sistemas econômicos e de pensamento heterossexuais, pergunta-se, por fim, o que é uma personagem lésbica e quem é a escritora lésbica, do que ela fala e qual o valor político e simbólico de sua fala?

A ficção literária e a poética lésbica que estão em um campo literário restrito pelo discurso da heterossexualidade têm as respostas para essas perguntas, visto que a ideia de universalidade literária e da alta literatura mascara um processo de dominação e imposição de uma forma hegemônica de pensar o mundo e as relações sociais e pessoais como sendo heteropatriarcais. A literatura lésbica fragmenta essa ideologia dominante com um discurso que obriga a leitora e o leitor a repensar a existência do outro que fala, age e pensa diferentemente do pensamento hetero.

O pensamento hetero é o pensamento institucionalizado e, portanto, é o pensamento do cânone literário. Ele representa o sistema literário, domina o mercado editorial e os estudos acadêmicos e rejeita um discurso marcado pela diferença e por uma identidade não hegemônica. Questões em torno de como a mulher lésbica vem sendo escrita, quem tem falado sobre ela e qual a sua existência real não são ainda discutidas pela crítica literária dominante.

Cassandra Rios foi quem primeiro escreveu sobre a perspectiva da lésbica invalidada na sua diferença sexual. As discussões de Rios buscam uma nova ordem simbólica do feminino e procuram superar as oposições binárias patriarcais. Diante do pensamento literário heteronormativo institucionalizado, é também pertinente pensar sobre quais pesquisadoras e pesquisadores se ocuparão de preencher o vácuo em torno do ensino e da pesquisa da literatura de temática lésbica.

A resposta pode mostrar um essencialismo incômodo: talvez só as professoras, discentes e pesquisadoras lésbicas. Esse imbróglio se dá porque há um autoritarismo do discurso literário institucionalizado que tende a considerar que esses estudos não interessam aos valores dominantes de todos os tempos. E resvalam para o que aqui se denominou de homofobia literária.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANZALDÚA, Glória. **Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo.** Rev. Estud. Fem. v.08 n.01 Florianópolis, 2000. Disponível em: http://educa.fcc.org.br/scielo.php?pid=S0104-026x2000000100017&script=sci_arttext

ARFUCH, Leonor. **Identidades, sujetos y subjetividades.** Buenos Aires, Prometeo Libros, 2005. 198 p.

ASSIS, Machado de. **Papéis avulsos.** Rio de Janeiro, Garnier, 2000. 197 p.

AZEVEDO, Aluísio. **O Cortiço.** Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/>

BACELLAR, Laura. apud FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário.** São Paulo, edições GLS, Summus editora, 2003.189 p.

BEAUVOIR, Simone de. **O segundo sexo. Fatos e mitos.** V. 1. Tradução de Sérgio Millet. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1980. 310 p.

BAKHTIN, Mikhail. **Estética da criação verbal.** Tradução de Maria Ermantina Galvão) São Paulo, Martins Fontes, 2000. 421 p.

BARTHES, Roland. **Crítica e Verdade.** Tradução de Leyla Perrone- Moisés. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999. 231 p.

BATAILLE, Georges. **O erotismo.** Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre- RS, L&PM S/A, 1987. 260 p.

BULFINCH, Thomas. **O livro de ouro da mitologia: (a idade da fábula); história de deuses e heróis.** Tradução de David Jardim Júnior. Rio de Janeiro, Ediouro, 2000. 417p.

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade.** Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2003. 236 p.

_____. **Cuerpos que importan. Sobre los limites materiales y discursivos del “sexo”**. Traducción de Alcira Bixio. Buenos Aires, Paidós, 2002. 352 p.

_____. **Language, poder e identidade**. Traducción de Javier Sáez y Beatriz Preciado. Madrid, Editorial Síteses AS, 1997. 27 p.

_____. **Como os corpos se tornam matéria**. (entrevista) In: **Revista de Estudos Feministas**. vol. 10 n.1 Florianópolis: Jan. 2002. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ref/a/vy83qbL5HHNKdzQj7PXDdJt/?lang=pt>

CANDIDO, ANTONIO. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 6.ed. Vol. 1. Belo Horizonte, Editora Itatiaia Ltda, 2000. 384 p.

CERECEDA, Miguel. **El origen de la mujer sujeto**. Madrid: Tecnos, 1996. 328 p.

CHEVALIER, Jean. GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos**. Tradução de Carlos Sussekind (et al.). Rio de Janeiro, José Olympio, 2001. 996 p.

COELHO, Nelly Novaes. **Dicionário crítico de escritoras brasileiras: (1711-2001)**. São Paulo, Escrituras, 2002. 750 p.

COLASANTI, Marina. **Por que nos perguntam se existimos**.in: PEGGY SHARPE (org.) **Entre resistir e identificar-se: para uma teoria prática da narrativa brasileira de autoria feminina**. Florianópolis, Editora Mulheres; Goiânia, Editora da UFG, 1997. 196 p.

COMPAGNON, Antoine. **Literatura para quê?** Tradução Laura de Taddei Brandini. Belo Horizonte, UFMG, 2009.303 p.

CULLER, Jonathan. **Sobre a desconstrução. Teoria crítica do pós-estruturalismo**. Tradução de Patrícia Burrowes. Rio de Janeiro, Record, 1982. 347 p.

DALCASTAGNÈ, Regina. **Entre fronteiras e cercado de armadilhas: problema de representação na literatura brasileira contemporânea**. Brasília, Universidade de Brasília: Finatec, 2005.

DEACON, Roger & PARKER, Ben. **Educação como sujeição e como recusa**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. 6. ed. Petrópolis, Vozes, 1994. 258 p.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, 2002. 252 p.

EAGLETON, Terry. **A ideologia da estética**. Tradução de Mauro Sá Rego Costa. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed., 1993. 327 p.

FALQUET, Jules-France. In Hirata, Helena [et al.] (orgs). **Dicionário crítico do feminismo**, - São Paulo, editora Unesc, 2009. 341 p.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ, 1997. 348 p.

_____. **Um diálogo sobre os prazeres do sexo. Nietzsche, Freud e Marx**. Tradução de Jorge Lima Barreto e Maria Cristina Guimarães Cupertino. São Paulo, Landy Editora, 2000. 118 p.

_____. **A ordem do discurso: Aula inaugural do Collège de France, pronunciada em 2 de dezembro de 1970**. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo, 2010. 40 p.

_____. **O que é um autor?** São Paulo: Martins Fontes, 1992. 44 p. Tradução de Antonio Fernando Cascais e. Eduardo Cordeiro.

_____. **Estética, literatura e pintura, música e cinema**. Tradução de Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro, Forense Universitária, 2006. 432 p.

_____. **Dos espaços outros**. In: O Espaço na Vida Social • Estud. av. 27 (79), 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/zz6cfdQBcxskMtMXDHPqT4G/?lang=pt#>. Acessado em 22 de novembro de 2022.

FRIEDAN, Betty. **Mística feminina**. Tradução de Áurea B. Weissenberg. Petropolis, RJ, 1971. 325 p.

HOOKS, Bell. **Feminism is for everybody: passionate politics**. South End Press Cambridge, MA, 2000. 123 p.

GILBERT, S. M.; GUBAR, S. **The Madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. Yale University, 2000. 379 p.

HENRIQUES, Ricardo. **Gênero e Diversidade Sexual na Escola: reconhecer diferenças e superar preconceitos**. Brasília- DF, 2007. Disponível em: http://portal.mec.gov.br/secad/arquivos/pdf/escola_protege/caderno5.pdf. Acessado em dez de agosto de 2022)

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. apud PINTO, Manuel da Costa. **Sexualidades pós-modernas**. Revista CULT, 2003, p. 48-49.

HOOKS, bel. **Eros, erotismo e o processo pedagógico** In LOURO, Guacira Lopes. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2001. 176p.

JAUSS, Hans Robert. **A história da literatura como provocação à teoria literária**. Tradução Sérgio Tellaroli. São Paulo, Ática, 1994. 78 p.

LIONÇO, Tatiana. DINIZ, Debora (orgs.). **Homofobia & Educação: um desafio ao silêncio**, Brasília, LetrasLivres: EdUnB, 2009. 196 p.

LISPECTOR, Clarice. **A via crucis do corpo**. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.78 p.

LORDE, Audre. **Irmã outsider**. Tradução de Stephanie Borges. Belo Horizonte, Autêntica, 2019. 261 p.

LOPES, Denilson. **O entre-lugar das homoafetividades. Ipotesi, revista de estudos literários**. Juiz de Fora, v. 5, n. 1, 2001. Disponível em:

<https://periodicos.ufjf.br/index.php/ipotesi/article/view/19247> Acessado em 09 de outubro de 2022.

LOURO, Guacira Lopes. **Um corpo estranho- ensaios sobre sexualidade e teoria queer**. Belo Horizonte, Autêntica, 2004. 96 p.

_____. (org.). **O corpo educado: pedagogias da sexualidade**. Tradução dos artigos: Tomaz Tadeu da Silva. Belo Horizonte, Autêntica, 2001.176 p.

_____. **Silviano Santiago, estudos culturais e estudos LGBTs no Brasil**. Revista Iberoamericana, Vol. LXXIV, Núm. 225, Outubro- Dezembro de 2008, 943-957.

MACEDO, Joaquim Manuel de Macedo. **As mulheres de mantilha**. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/>

MELO, Márcio Araújo e SILVA, Luisa Helena Oliveira. **O leitor atrapalhado e a formação docente**. Revista Brasileira de Literatura Comparada, n. 35, 2018. p. 63-75

MILLETT, Kate. **Política sexual**, tradução Alice Sampaio, Gisela da Conceição e Manuela Torres. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1974. 256 p.

MONTELLO, Josué. **Uma sombra na parede**. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1995.313 p.

MUZART, Zahidé L (org). **Escritoras brasileiras do século XIX: antologia**. Florianópolis: Editora Mulheres; Santa Cruz do Sul; EDUNISC, (1999, V. 1, 960p.) (2004, V. 2, 1184p.).

NYE, Andrea. **A análise do patriarcado**, in: **Teoria Feminista e as Filosofias do Homem**. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Editora Rosa dos Tempos. 285 p.

PEREIRA, Mário Eduardo Costa. **Krafft-Ebing, a Psychopathia Sexualis e a criação da noção médica de sadismo**. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rlpf/a/cnRtXwjGCBk9DHqbS6Lqf8g/?format=pdf&lang=pt>
Acessado em 09 de outubro de 2022

PAIVA, Rubens. **Entrevista: a literatura de Cassandra Rios educou uma geração** (16/03/2002) Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1603200221.htm>

PIOZEVAN, Adriana. **Amor romântico x deleite dos sentidos: Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972)**. Tese de Doutorado defendida em 2005 pela UFPR. Disponível em: <https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/6057>

POPKEWITZ, Thomas S. **História do Currículo, Regulação Social e Poder**. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **O sujeito da educação: estudos foucaultianos**. 6. ed. Petrópolis: Vozes, 1994. 258 p.

PRADO, Adélia. **Poesia reunida**. São Paulo, Siciliano, 2001.512 p.

PRADO, Marco Aurélio. “**Ideologia de gênero no Disque 100 pode criminalizar professores, diz pesquisador**” (entrevista publicada em 14/12/2021) Disponível em: <https://apublica.org/2021/12/ideologia-de-genero-no-disque-100-pode-criminalizar-professores-diz-pesquisador/> Acessado em doze de agosto de 2022

QUEIROZ, Vera. **Crítica literária e estratégia de gênero**. Niterói, EDUFF, 1997.166p.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte (MG), Justificando, 2017. 112 p.

RIOS, Cassandra. **As traças**. São Paulo: Brasiliense, 2005. 299 p.

_____. **Copacabana posto 6** (A madrasta). Rio de Janeiro, Record, 1979. 279 p.

_____. **Mezzamaro, Flores e Cassis- O pecado de Cassandra**. São Paulo, 2000. 408 p.

_____. **Censura**. São Paulo, Gama -Global editora e distribuidora LTDA, 1977. 149 p.

_____. **Tessa, a gata.** São Paulo, Edições MM, 1965. 124 p.

_____. **Uma mulher diferente.** São Paulo, Editora terra, 1968. 234 p.

_____. **Tara.** Rio de Janeiro, Record, 1982. 214 p.

_____. **A paranoica.** São Paulo, Edição Numerada, 1969. 341 p.

_____. **A breve história de Fábria.** São Paulo, Livraria Cassandra Rios, 1964. 171 p.

_____. **A noite tem mais luzes.** São Paulo, Edições MM, 1962. 230 p.

_____. **A serpente e a flor.** Rio de Janeiro, Record, 1962. 190 p.

RIOS, Roger Raupp, SANTOS, Wederson Rufino. LIONÇO e DINIZ (orgs). **Diversidade sexual, educação e sociedade: reflexões a partir do Programa Nacional do Livro Didático**, in **Homofobia & educação: um desafio ao silêncio.** Brasília, LetrasLivres: EdUnB, 2009. 196 p.

RUBIN, Gayle. **A circulação de mulheres: notas sobre a economia política do sexo.** New York; Mon Rewiew Press, 1975. 32 p.

SCHMIDT, Rita Terezinha. Entrevista de Rita Terezinha Schmidt concedida a Jaime Ginzburg em 2 de maio de 2016. **Teresa revista de Literatura Brasileira.** São Paulo, 2016, p. 251.

SHOWALTER, Elaine. In HOLLANDA, Cristina Buarque(org.). **A crítica feminista no território selvagem.** tradução Deise Amaral. In: **Tendências e impasses - O feminismo como crítica da cultura,** -Rio de Janeiro, Rocco, 1994. 288 p.

SANTIAGO, Silviano. **Vale quanto pesa: ensaios sobre questões político-culturais.** Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1982. 200 p.

SANTOS, Ricky. **Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil.** in Gênero; Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero- NUTEG. - v.4, n.1 (1.sem.,2000). - Niterói, EdUFF, 2000.

SOUZA, Eneida Maria de. **Crítica Cult.** Belo horizonte, Editora UFMG, 2002. 168 p.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o Subalterno Falar?** Tradução Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa, André Pereira Feitosa. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2010. 133 p.

TELLES, Lygia Fagundes. **Mistérios. Rio de Janeiro,** Rocco, 1998. 223 p.

_____. **A noite escura e mais eu.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998. 158 p.

_____. **Ciranda de pedra.** Rio de Janeiro, Rocco, 1998. 190 p.

_____. Entrevista concedida à revista Marie Claire. Disponível em:<http://revistamarieclaire.globo.com/Marieclaire/0,6993,EML938808-1739,00.html>

ZILBERMAN, Regina. **A leitura e o ensino da literatura** [livro eletrônico] / Regina Zilberman. – Curitiba: Ibpx, 2012.

WOOLF, Virgínia. **Um teto todo seu.** Tradução Vera Ribeiro Rio de janeiro, Nova Fronteira, 2004. 140 p.

WITTIG, Monique. **O Pensamento Hétero 1.** Disponível em: mulheres rebeldes: sempre viva Wittig. Acesso em 15 de agosto de 2021.

YORKE, Liz. **Constructing a lesbian poetic for survival.** in MILLS, Sara (org). **language and gender-interdisciplinary perspectives.** London, Longman, 1995. p. 47-59