



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Letras

Renata de Souza Spolidoro

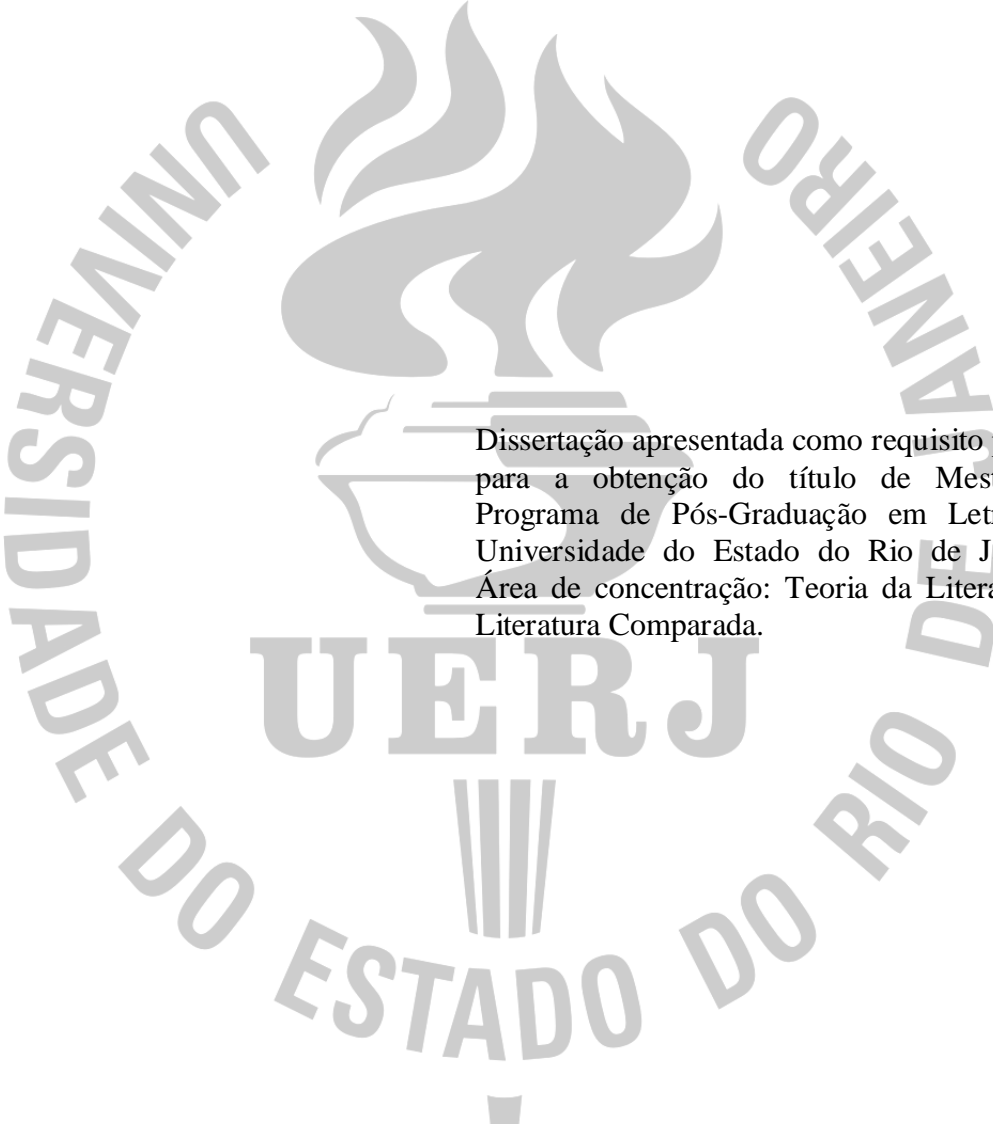
**“Então tu é machorra”: masculinidades de mulheres na literatura
brasileira**

Rio de Janeiro

2018

Renata de Souza Spolidoro

“Então tu é machorra”: masculinidades de mulheres na literatura brasileira



Dissertação apresentada como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Orientadora Prof^ª. Dra. Ana Cristina dos Santos

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/B

<p>S762 Spolidoro, Renata de Souza. “Então tu é machorra”: masculinidades de mulheres na literatura brasileira / Renata de Souza Spolidoro.- 2018. 131 f.</p> <p style="text-align: center;">Orientadora: Ana Cristina dos Santos. Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Letras.</p> <p style="text-align: center;">1. Homossexualidade na literatura – Teses 2. Literatura brasileira – História e crítica – Teses. 3. Literatura lésbica – Teses. 4. Escritoras lésbicas – Teses. 5. Rios, Cassandra, 1932-2002 – Crítica e interpretação – Teses. 6. Rios, Cassandra, 1932-2002. Eu sou uma lésbica – Teses. 7. Polesso, Natalia Borges, 1981- - Crítica e interpretação – Teses. 8. Polesso, Natalia Borges, 1981-. Amora – Teses. 9. Masculinidade – Teses. I. Santos, Ana Cristina dos, 1965-. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Letras. III. Título.</p> <p style="text-align: right;">CDU 869.0(81)-055.3</p>
--

Bibliotecária: Eliane de Almeida Prata. CRB7 4578/94

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Renata de Souza Spolidoro

“Então tu é machorra”: masculinidades de mulheres na literatura brasileira

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Letras, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.

Aprovada em 28 de março de 2018.

Banca Examinadora:

Prof^ª. Dra. Ana Cristina dos Santos (Orientadora)
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Leila Assumpção Harris
Instituto de Letras - UERJ

Prof^ª. Dra. Tatiana Oliveira Siciliano
Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro

Rio de Janeiro

2018

DEDICATÓRIA

Dedico à Marielle Franco, Danielle, Leticia Santana, Juliana Lira, Kamilla Silva, Ellen Beatriz de Farias Santos, Macilza Souza, Renata Mansur, Sibel dos Santos Silva, Rayssa Oliveira, Milena Coutinho “Milly Biersack”, Luana Aragão, Rafaella Santos, Emanuela Campelo Martins, Michelly Santos, Hέλvia Nunes Paiva, Luciana Vieira, Flávيا Belan, Kalyne Queiroz, Mayara Cordeiro, Nilcimara Ribeiro, Anne Micaelly, Rithynha Juliiiah, Clarice Viana, Arianne Rével Cardoso, Eliane Possari, Jurema de Fátima Gonçalves e tantas outras mulheres lésbicas assassinadas no Brasil. *In memoriam.*

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora incansável, professora Ana Cristina dos Santos, por ter aceitado fazer parte desta pesquisa desde o início, pela sensibilidade para entender o tempo de cada orientando, pelo bom humor e correções até mesmo aos sábados e domingos.

À professora Leila Assumpção Harris, pelo suporte generoso desde o primeiro semestre.

À professora Tatiana Oliveira Siciliano, pelo carinho e por ter me guiado em meu primeiro estudo acadêmico sobre lesbianidades.

Às inspiradoras Diedra Roiz, Drikka Silva e Natalia Borges Polesso, pela acolhida e contribuições generosas para estas reflexões.

À iniciativa *Slam das Minas*, à produtora e poeta Letícia Brito, por fazerem ecoar a poesia de mulheres lésbicas em locais públicos.

Aos colegas da Comissão Organizadora do Seminário dos Alunos de Pós-graduação em Letras da UERJ 2017: Fernanda Vieira, Gabriel Fernandes de Miranda, Priscilla da Silva Figueiredo, Daniel Augusto P. Silva, Thomas Häckel, Ana Luíza Poyaes, Annelise Estrella Galeazzi, Ariane de Andrade da Silva, Natália Affonso e Maria Hermínia Cordeiro Vieira, pela experiência única de viver a UERJ que existe e resiste em tempos de greve e golpe.

Aos colegas que compartilharam a trajetória de mestrado e doutorado em uma UERJ “anormal”, além dos já citados: Iasmin Luz, Cássio Maia, Victor Santiago, José Victor Neto, Barbara Lima Madsen, Priscila Catalão, Walter Cruz, Nicole Ayres, Inês Amorim, Iva França, Marcos Machado e Renata Gomes, que é aluna da UFF, mas esteve presente em diversos momentos na UERJ. Obrigada pela força!

À minha “miga” Ariane de Andrade da Silva, pela troca, pelo companheirismo, pelo afeto, pelas ideias de cortes de cabelo e pelas conversas sobre milho. A jornada sem você teria sido muito sem graça!

Agradeço imensamente à Julia Fontoura, Marina Burdman, Thalu Veras, Regiane Barros, Bruna Baars, Danielle Dardeau, Anna Gibara, Yasmin Campbell, Nathália Duarte, Ana Souza, Carol Maia, Érica Sarmet, Tata Barreto, Renata Ferrer, Juliana Chagas, Mariana Paim e toda a rede de afeto e apoio sapatão *online*, nos eventos acadêmicos, nas festas e nos bares, por serem tão necessárias neste mundo machista, lesbofóbico e misógino em que vivemos. Oi, sumidas.

Ao Leonardo Maia, primeiro amigo da graduação da UERJ, obrigada por fazer parte dessa minha trajetória sapatão.

A André Emídio, pelos tempos que compartilhamos na PUC e pelas nossas descobertas sobre nossos “problemas” de gênero.

Às minhas tias Nanne, Kátia, Sandra e Cine, pelo incentivo, pelos livros “contrabandeados” nas malas dos parentes de Buenos Aires para o Rio, pelas correções de português, pela arte e filosofia que me ajudaram a suportar as pressões da vida nos últimos anos, por ter acolhido a gente e nossas malinhas felinas em sua casa nessa fase conturbada e, finalmente, à minha família, por ser sempre apoio quando precisamos.

Às minhas primas Marina e Manuela pelos papos agora no final da escrita da dissertação, por terem, sobretudo, me ouvido muito. Vocês são mulheres fantásticas.

À vovó Diva por me ensinar todos os dias de hidro a encarar a vida com sabedoria.

Aos meus pais, Anamary e Sebastião, por todos os esforços de sempre, pelo incentivo ao estudo e, principalmente, por estarem sempre se reinventando e descobrindo formas cada vez melhores de ser quem vocês são. Vocês me ensinam muito todos os dias.

Aos meus irmãos, Matheus e Leleta, por dividirem essa caminhada comigo.

Aos meus filhotes felinos Gaga e Mia, por terem mudado a maneira como enxergo nossa existência, os encontros e o mundo.

À Lene Souza, por ter me aguentado durante toda a construção deste trabalho, pelas nossas conversas no café da manhã e por me ensinar tanto sobre a vida! Obrigada por tudo.

À Natália Affonso, pela parceria no crime, no amor, nas artes, na vida, na “miauternidade”, nas teorias, nas viagens (metafóricas ou não), nas descobertas dos “gêneros sapatão”, por me incentivar todos os dias e por acreditar em mim muito mais do que eu mesma acredito. Somos Gertrude Stein e Alice B. Toklas; Marcel Moore e Claude Cahun; Michelle Cliff e Adrienne Rich e, por último, mas não menos importante, Lena Adams e Stef Foster.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro, por ter me recebido novamente de braços abertos, mesmo em tempos de desmonte do ensino público. Obrigada por abrigar as multiplicidades, eu não seria quem sou hoje se não tivesse estudado na UERJ aos 18 anos.

Às mulheres “não-feminilizadas” que vieram antes de mim, que possibilitaram caminhos um pouco menos árduos para nós, obrigada por não terem recuado.

À Marielle Franco, por ter lutado tanto conosco. Você vive em nós.

À *pachamama*, ou “fancha mãe”, por toda a força para seguir em frente e na luta todos os dias.

Tua ciência
Demarca fronteiras
a corpos e mundos que eu não habito –
tua fé segue clamando
por uma pureza e salvação do espírito
onde sou maldita.

Raíssa Éris Grimm

E, onde (h)á-mar, transbordar
Em água salgada lavar
E me levar
Livre, me love, me luta
Mas não se esqueça
Levante a cabeça
Aconteça o que aconteça
Continue a navegar

Linn da Quebrada

RESUMO

SPOLIDORO, Renata de Souza. “*Então tu é machorra*”: masculinidades de mulheres na literatura brasileira. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo refletir sobre a representação das “masculinidades de mulheres” lésbicas na literatura brasileira escrita por mulheres, a partir da segunda metade do século XX, com ênfase na década mais recente do século XXI. Para tal, são abordados o romance *Eu sou uma lésbica* [(1980) 2006], de Cassandra Rios, publicado em formato de folhetim em 1980 e os contos “Amora”, “Botina” e “Flor, flores, ferro retorcido” do livro *Amora* (2015), da escritora Natalia Borges Polezzo. São analisadas as formas como são (re)tratadas as mulheres lésbicas que se afastam dos aspectos considerados parte da noção de feminino hegemônico e se aproximam de configurações diversas de gênero, não necessariamente sempre masculinas. Além disso, reflete-se sobre o papel e as propostas criativas e políticas da escrita de autoria feminina e lésbica contemporânea no Brasil, que desestabilizam o cânone literário e os modelos de representação lésbica estereotipados. Para desenvolvimento deste trabalho foram entrevistadas as autoras Diedra Roiz, Drikka Silva e Natalia Borges Polezzo para refletir sobre a “literatura lésbica” e sobre a presença das “masculinidades de mulheres” em suas obras e na produção poética de autoria lésbica. São utilizados como embasamento teórico a teoria *queer* (BUTLER, 2015; HALBERSTAM, 2008), os estudos literários (FACCO, 2004; DALCASTAGNÈ, 2012), os estudos sobre lesbofeminismos (SOARES; COSTA, 2011; ALMEIDA; HEILBORN, 2008) e as entrevistas realizadas com as três escritoras contemporâneas. Este trabalho se encaminha em busca de uma “poética sapatão”, configurada por textos de autoria lésbica que viabilizam histórias de mulheres fora dos padrões de feminilidade dominantes, de forma diferente do que se constata em geral em outros meios de comunicação nos quais a existência dessas mulheres é constantemente negada ou transformada em humor. Dessa forma, parte-se da obra de Cassandra Rios, escritora pioneira na representação de subjetividades lésbicas, para abordar produções literárias atuais que, seguindo o rastro de Rios, retratam personagens complexas e diversas. Verifica-se, ao longo desta pesquisa, que a “poética sapatão” aponta para a multiplicidade de identidades lésbicas e de “masculinidades de mulheres” possíveis, para além dos estereótipos relacionados ao jeito de se portar, atividade laboral, práticas sexuais e modos de se relacionar com outras mulheres.

Palavras-chave: Literatura brasileira. Representação lésbica. Masculinidades de mulheres. *Eu sou uma lésbica*. *Amora*

ABSTRACT

SPOLIDORO, Renata de Souza. “*Then you are a machorra*”: female masculinity in Brazilian Literature. 2018. 131f. Dissertação (Mestrado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada) – Instituto de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

This work aims at reflecting on the representation of lesbian “female masculinity” in Brazilian literature written by women since the second half of the 20th century, with emphasis on the latest decade of the 21st century. In order to do so, the novel *Eu sou uma lésbica* [(1980) 2006], by Cassandra Rios, published first as a magazine serial in 1980 and the short stories “Amora”, “Botina” and “Flor, flores, ferro retorcido” from the short story collection *Amora* (2015), by Natalia Borges Polessa have been chosen as objects. The ways in which lesbian women who not only diverge from hegemonic femininity but also showcase diverse gender configurations, not necessarily masculine, are depicted and treated is the core of this dissertation. Besides that, this research ponders upon the role of texts written by contemporary lesbians in Brazil and they weight of their creative and political proposal. To achieve such goal, authors Diedra Roiz, Drikka Silva and Natalia Borges Polessa were interviewed. Drawing from the writers’ perspectives, this work broaches what “lesbian literature” could potentially mean in the light of the presence of “female masculinity” in their work and in the poetic production of lesbian authors. Apart from the interviews with the three authors, the theoretical background chosen as foundation of this dissertation comes from Queer theory (BUTLER, 2015; HALBERSTAM, 2008), literary studies (FACCO, 2004; DALCASTAGNÊ, 2012), lesbian feminism (SOARES; COSTA, 2011; ALMEIDA; HEILBORN, 2008). This work tracks the path of contemporary lesbian literature in the search of a “sapatão Poetics”, based on texts by lesbian writers who allow for women outside the dominant norm of femininity to exist. It is noticeable that the existence of these women is systematically denied or used as comic relief in other media of communication. Hence, the starting point is the work of Cassandra Rios, pioneer in the representation of lesbian subjectivities, to approach contemporary literary productions that, following Rios’ steps, depict complex and diverse characters. Throughout this research, it was perceived that a “sapatão Poetics” calls for a multiplicity of lesbian identities and “female masculinities”, beyond the stereotypes connected to one’s behaviour, their sexual practices, their line of work or the way they relate to other women.

Keywords: Brazilian literature. Lesbian representation. Female masculinity. *Eu sou uma lésbica. Amora*

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	10
1	“QUEM NÃO INCOMODA, NÃO EXISTE”	19
1.1	Bando de malditas lésbicas	20
1.2	Em busca do “gênero sapatão”	35
2	“EM NOME DE DEUS, O QUE SOU? ALGUM TIPO DE ABOMINAÇÃO?”	51
2.1	Literatura Invertida	56
2.2	Machonas em <i>Eu sou uma lésbica</i>	66
3	“EU SEI QUEM ELA É. EU SEI QUEM EU SOU”	78
3.1	“Poética lésbica”: entre o virtual e o impresso	79
3.2	Machorras em <i>Amora</i>	94
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	107
	REFERÊNCIAS	112
	ANEXO A – Entrevista por e-mail com Diedra Roiz	119
	ANEXO B – Entrevista por e-mail com Drikka Silva	126
	ANEXO C – Entrevista por e-mail com Natalia Borges Polesso	129

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasceu em 2014 durante os estudos na graduação em Comunicação Social, na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), sobre a representação lésbica em obras televisivas brasileiras. Na época, o *corpus* do trabalho era composto pelas personagens lésbicas de duas telenovelas exibidas pela Rede Globo: Clara e Marina de *Em Família* (2014) e Leila e Rafaela, de *Torre de Babel* (1998-1999). Ao constatar a existência de uma heteronorma que cerca e “higieniza” essas personagens, tanto no sentido estético como no social, deixando-as cada vez mais próximas dos padrões de gênero e familiares heteronormativos, fez-se necessário pensar sobre as mulheres que não se enquadram nessas normas direcionadas às “famílias brasileiras” consumidoras de tais narrativas massivas.

Esteticamente, as lésbicas nas novelas são extremamente femininas de uma forma estereotipada, com cabelos e unhas compridas e pintadas, por exemplo. Além disso, as personagens têm conflitos e aspiram a modelos muito similares aos de casais heterossexuais brancos de classe média retratados nas mesmas obras, como a cerimônia de casamento de vestido branco e a idealização de uma família com filhos. Esse modelo de mulheres femininas é “mais palatável, na medida em que é mais disfarçado, menos evidente, não ‘agride’ tanto” (FACCO, 2004, p. 81).

Dessa forma, esta pesquisa de mestrado se desdobra a partir de uma inquietação em relação à “história única” e, mais que isso, à estética única das lésbicas na televisão brasileira. Portanto, ao longo do presente trabalho, reflete-se sobre as lésbicas que “incomodam”, que não se inserem dentro da noção aceitável do que é “ser uma mulher” esteticamente, socialmente e afetivamente. A reflexão sobre lésbicas que deixam o público “desconfortável”, por não se apresentarem como se espera que o “feminino” seja, remete à icônica - ao menos entre grupos de amigas lésbicas - fala de Laura, personagem interpretada por Paloma Duarte no filme *A Partilha*¹ (2001), direcionada a suas irmãs heterossexuais quando questionam sobre sua sexualidade:

Eu gosto de mulheres. Eu sou sapatão. Eu sou sargento, fanchona, lésbica, eu colo velcro, eu gosto de colocar a aranha para brigar. Vocês não me entendem mesmo.

¹ Filme baseado em peça escrita e dirigida por Miguel Falabella.

Para vocês, eu sempre fui aquela coisa esquisita, incômoda. [...] Aqui eu sempre estive muito sozinha. Nenhuma de vocês nunca correu para mim quando eu precisei, aliás, nunca sequer notaram que eu estava precisando. E eu precisei muito de vocês.

A primeira parte desse discurso poder ser lido e declamado por lésbicas como forma de demarcação de uma identidade fora dos padrões – por isso a popularidade das frases inflamadas da personagem. Apesar de se tratar de uma representação heteronormativa e, de certa forma, estereotipada, pois faz uso do humor para encerrar uma cena emotiva como a citada, a frase indica dois aspectos relevantes para o delineamento da pesquisa.

Em primeiro lugar, busca-se em obras literárias, assim como Laura externa, a afirmação de uma identidade fora dos padrões, de identidade(s) lésbica(s) ou sapatão. Como indica Gilberta Santos Soares, apesar de algumas lésbicas não gostarem do termo sapatão, “[...] outras fazem questão de enunciar com o desafio de ressignificar o sentido, com a propriedade da experiência, chamando a atenção para ironia” (SOARES, 2016, p. 99). Por tal motivo, o termo é bastante utilizado no decorrer do trabalho. Em segundo lugar, busca-se representações de mulheres “esquisitas”, “incômodas”, como menciona a personagem do filme. O intuito é refletir sobre a representação dessas mulheres que não são “palatáveis” esteticamente, que se afastam das noções de feminilidade hegemônica e que se aproximam de configurações de gênero diversas, não necessariamente ou exclusivamente masculinas ou andróginas.

Para se referir a esses gêneros, são utilizados tanto os termos “masculinidades femininas”, empregado por Jack J. Halberstam (2008), como “masculinidades de mulheres”, a partir da pesquisa feita por Andrea Lacombe (2007) sobre mulheres lésbicas no contexto brasileiro. No trabalho de campo em um bar no centro do Rio de Janeiro, as mulheres entrevistadas por Lacombe se identificavam como “mulheres entendidas, desusando a palavra lésbica e desconhecendo o termo *butch*, por mais que com essas práticas colaborem para quebrar a binariedade compulsória que implica a utilização dos termos homem e mulher” (LACOMBE, 2007, p. 212). Portanto, como se trata de uma pesquisa sobre produções brasileiras, partiremos dessa noção abordada por Lacombe.

É importante ressaltar que, apesar de haver discussões e estereótipos associados às lésbicas não-feminilizadas, as “masculinidades femininas” são múltiplas. O que reconhecemos como masculinidade feminina é, segundo Halberstam, “[...] uma multiplicidade de masculinidades, mais que isso, uma proliferação de masculinidades e, quanto mais identificamos as variadas formas de masculinidade feminina, mais elas se multiplicam”

(HALBERSTAM, 2008, p. 68)². De tal modo que são analisadas as maneiras como são retratadas as diversas formas de masculinidades de mulheres lésbicas – termo utilizado não para se referir exclusivamente à “masculinidade”, mas às mulheres que se afastam dos aspectos considerados parte do feminino hegemônico e se aproximam de configurações de gênero outras, para além das noções dominantes de gênero feminino e masculino.

O roteiro das telenovelas e do filme³ aqui utilizados como ponto de partida, produzidos majoritariamente por homens, apenas com colaborações de mulheres, se inserem em uma tradição de representação das lésbicas que retrata personagens dentro do modelo heteronormativo ou “masculinas” e estereotipadas com o intuito de gerar humor. Até os dias atuais, é possível encontrar programas televisivos humorísticos com mulheres fora dos padrões. Um exemplo gritante de que as representações lésbicas na televisão ainda podem ser consideradas *butchfóbicas*, ou seja, que rechaçam mulheres “não-feminilizadas”, é o programa humorístico *Vai que cola*, exibido desde 2013, de segunda-feira a sábado à noite, no canal por assinatura *Multishow*. A personagem interpretada por Tatá Werneck é Eloísa, uma taxista *butch*, cuja *feiura* é constantemente lembrada por outros personagens da série. Além de ser uma interpretação estereotipada, pois a personagem fala muito em sexo e conquistas amorosas, ela é tratada como “sapatão” com desprezo por membros do elenco. A lesbianidade é retratada simplesmente como forma de gerar o humor⁴.

Representações como essa corroboram o preconceito e a lesbofobia na sociedade. Vale ressaltar que somente em janeiro e fevereiro de 2018 foram registradas 26 mortes no Brasil por lesbocídio – crimes de ódio praticados contra lésbicas -, de acordo com o Dossiê Sobre Lesbocídio divulgado pelo Núcleo de Inclusão Social da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) no dia 7 de março de 2018⁵. Os dados para a pesquisa sobre os crimes são coletados na mídia e nas redes sociais; portanto, os números podem ser ainda maiores. Segundo a pesquisadora Suane Soares, do grupo Lesbocídio – Histórias que ninguém conta, responsável pelo dossiê,

² No original: “[...] lo que reconocemos como masculinidad femenina es, en realidad, una multiplicidad de masculinidades, es más, una proliferación de masculinidades, y cuanto más identificamos las variadas formas de masculinidad femenina, mas se multiplican” (HALBERSTAM, 2008, p. 68).

³ O roteiro do filme foi escrito por Miguel Falabella, Daniel Filho, João Emanuel Carneiro e Mark Haskel Smith.

⁴ Cena do programa *Vai que Cola* (2016) disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qMXeMAuT09g> Acesso em: 25 fev. 2018.

⁵ Disponível em: <https://theintercept.com/2018/03/07/lesbicas-mulheres-mortes/> Acesso em: 08 mar. 2018.

As mulheres que não correspondem ao que é padronizado, ao que se espera que elas sigam, são penalizadas. Quando essa mulher é uma lésbica, o que se espera dela é que ela seja discreta, é que ela não solte fogos para declarar o seu amor pela sua esposa. Então, são penalizadas por pessoas que não se sentem bem vivendo próximo a uma lésbica que não se esconde. (SOARES, 2018)

Desse modo, é relevante pensar sobre a forma como são representadas tais mulheres fora das normas heterossexuais estéticas e sociais, pois, no contexto brasileiro atual, elas são mortas diariamente por externarem sua lesbianidade e/ou gênero dissidente. Neste estudo são privilegiadas representações literárias de autoria lésbica nas quais as personagens apontam uma identificação com a figura “incômoda” da mulher fora dos padrões heteronormativos, principalmente estéticos. Ao externar um “pertencimento” ao lugar tido como abjeto - o local das *butches*, das lésbicas caminhoneiras⁶, bofes⁷, sapatonas, fanchas, por não se adequarem às expectativas não só sexuais, mas principalmente de gênero - tais personagens literárias rompem com a tradição do silêncio e da invisibilidade na literatura brasileira canônica, além de divergirem dos padrões representacionais em obras massivas como as citadas anteriormente.

As lésbicas (personagens e escritoras) enunciam seus lugares fora dos armários e constroem subjetividades, já que

[...] para a teoria feminista de base pós-estruturalista, a linguagem não é a expressão apenas de uma individualidade, mas o lugar de construção da subjetividade. [...] a linguagem é o lugar onde atuais e possíveis formas de organização e seus respectivos desdobramentos políticos são definidos e contestados. (VIANNA, 2002, p.1 apud FACCO, 2004, p. 90)

Portanto, ao tratar da produção de escritoras lésbicas, dedica-se a uma literatura lésbica que pode ser considerada tanto política como estética, na qual as protagonistas são abertamente lésbicas e promovem a visibilidade de modelos identitários diversos, com um elemento em comum: o afastamento da heterossexualidade.

Este trabalho consiste em passos iniciais rumo ao que pode se considerar uma “poética sapatão”, na esteira de Lúcia Facco, que propõe uma “poética lésbica” em sua pesquisa de mestrado de 2004, que parte da premissa segundo a qual uma poética feminista, uma “[...] poética empenhada, é discurso interessado. É política” (VIANNA, 2002, p. 2 apud FACCO, 2004, p. 90). O discurso lésbico, nesse sentido, é também discurso feminista. No entanto, é

⁶ “Os termos macho-fêmea e Maria-homem são correlatos da denominação sapatão, que associa a figura da lésbica à mulher masculinizada, também conhecida como caminhoneira” (SOARES, 2016, p. 100).

⁷ A partir de sua pesquisa de campo, Gilberta Santos Soares indica que “O termo bofe é utilizado pelas interlocutoras para se referir a lésbicas com performance masculina e fitinha par aquelas com jeito feminino” (SOARES, 2016, p. 99).

necessário diferenciar e especificar a poética lésbica descrita por Facco como “engajada, escancarada, cuja grande novidade é a própria obviedade” (FACCO, 2004, p. 90), da “poética sapatão” defendida no presente trabalho, como um conjunto de textos e autoras com propostas políticas e estéticas que abordam subjetividades de personagens que divergem do modelo de feminilidade dominante.

Fazem parte dos objetivos deste trabalho: pensar sobre uma “poética sapatão” e sua relevância no cenário brasileiro atual; refletir sobre como as masculinidades femininas são representadas nessa “poética sapatão”; buscar e analisar o(s) modelo(s) de “masculinidades de mulheres” na literatura brasileira de autoria lésbica produzida nos últimos 10 anos e, finalmente, traçar relações entre as obras literárias analisadas, levando em consideração a representação de mulheres “não-feminilizadas”. Algumas hipóteses surgem associadas especialmente às “masculinidades de mulheres”, pois, partindo da figura da *butch*, é possível prever que toda a caracterização das mulheres “masculinizadas” presentes em obras de ficção será condizente com tal estereótipo fixo. Há, ainda, a possibilidade de que os modelos de representação das “masculinidades de mulheres” sejam mais diversos e demonstrem a multiplicidade das identidades lésbicas possíveis. Sobre a “poética sapatão”, espera-se que sua relevância se dê por conta da presença de lésbicas fora dos padrões estéticos heteronormativos em obras de autoria lésbica publicados tanto em sites como em livros impressos.

O *corpus* do trabalho é composto pelo livro *Eu sou uma lésbica* [1980 (2006)], de Cassandra Rios, e contos do livro *Amora* (2015), de Natalia Borges Polessio. O primeiro foi selecionado por se tratar de um dos últimos livros de ficção de uma autora pioneira quando se trata da representação lésbica de forma não estereotipada no Brasil, já que “Suas obras procuravam inserir as lésbicas como sujeitos da ficção literária, com elementos de histórias de amor que poderiam ocorrer entre heterossexuais” (PIOVEZAN, 2005 p. 78). Rios escreveu mais de 40 romances campeões de venda – nos anos 1980, vendia 300 mil exemplares de cada novo livro⁸ – e deixou uma herança literária de subversão da heteronorma e da invisibilidade gay e lésbica.

Segundo Rick Santos, a escrita de Rios é relevante pois documenta a vida gay cotidiana nos anos 50, 60 e 70 do século XX. Tal documentação despreziosa, segundo ele,

[...] teve um papel fundamental no desenvolvimento e na formação de um movimento literário nacional gay e lésbico brasileiro. Cassandra Rios foi, sem

⁸ Dados disponíveis em: <http://acervo.oglobo.globo.com/em-destaque/nos-anos-70-ninguem-foi-mais-censurado-no-brasil-do-que-cassandra-rios-10425009> Data de acesso: 10 jan. 2018

dúvida, um daqueles “pioneiros amaldiçoados” que foram queimados na fogueira, contudo, ao ser queimada, sua opinião pôde brilhar. (SANTOS, 2003, p. 29)

Essa tradição fomentada por Rios é perpetuada até o tempo presente, como indica a segunda obra analisada, *Amora*, da escritora Natalia Borges Polesso. O livro é integrado por 33 contos, todos protagonizados por personagens lésbicas. Polesso tem se firmado como um nome expressivo no cenário nacional. Além de ter sido vencedora do Prêmio Jabuti em 2016, na categoria contos, foi uma das convidadas da Festa Literária Internacional de Paraty (FLIP) em 2017.

Segundo Polesso, no contexto brasileiro atual, é necessário entender e “assumir” o seu lugar de mulher, de escritora e de lésbica; “a escrita viabiliza vários desses pontos enquanto escolha de exercício, de exercício estético, de exercício de vida, de experiência e de política. (POLESSO, 2017)⁹. Essa concepção da autora sobre seu trabalho literário pode ser relacionada à literatura lésbica que, portanto, viabiliza a representação e a identificação de mulheres lésbicas e a diversidade de suas práticas, experiências, posicionamentos políticos e configurações de gênero.

O livro de Polesso foi selecionado para este trabalho não só por sua crescente expressividade no meio literário, mas também por tratar da temática da lesbianidade em narrativas nas quais o conflito principal não é necessariamente a sexualidade das personagens. Dessa forma, a escritora escreve sobre “pessoas normais”, com afazeres “normais”, amizades “normais” e vidas “normais” em que acidentes acontecem e as personagens têm que lidar com compromissos “normais” como almoços de família. Polesso se afasta de uma tradição de “literatura lésbica” em que a sexualidade e a prática sexual de mulheres lésbicas são, quase sempre, abordadas. Por divergir nesse aspecto, ela demonstra que todos os itens elencados acima podem (ou não) fazer parte de uma vivência lésbica. Dessa forma, *Amora* consagra-se como um expoente de uma “poética sapatão”, justamente por não tratar as mulheres lésbicas de forma estereotipada.

Além de Polesso, Drikka Silva e Diedra Roiz, outras duas escritoras renomadas entre as leitoras de literatura lésbica, concederam entrevistas por e-mail para a realização deste trabalho. O objetivo da conversa com as autoras é refletir sobre a literatura lésbica contemporânea e sobre a representação das “masculinidades de mulheres”, além de pensar

⁹ Entrevista concedida à Mariana Mendes. Canal Bondelê; Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOOSo1MCRXA&t=486s> Acesso em: 15 fev. 2018

sobre o papel e a influência da internet e de editoras independentes criadas nos últimos 10 anos voltadas para a publicação de obras lésbicas. Roiz e Silva colecionam não só textos publicados, mas número de acessos de leitoras cativas em plataformas virtuais, como o *Projeto Lettera*. Nos últimos anos, a internet tem se tornado um importante meio de divulgação e publicação para escritoras e de acesso à literatura lésbica no Brasil. Dessa forma, este trabalho se aprofunda na década mais recente do século XXI, entre 2008 e 2018, pela expressividade que os textos de autoria lésbica alcançam com o advento da internet e a possibilidade de divulgação e distribuição ampla e gratuita entre as leitoras, além da presença de editoras especializadas no cenário literário brasileiro e do Prêmio Jabuti, em 2016. As escritoras Silva, Roiz e Polesso contribuíram de forma direta para a pesquisa tanto ao conceder entrevistas quanto por enviarem textos ainda em fase de revisão antes de publicá-los em formato de livro físico.

Este trabalho está dividido em três capítulos. O primeiro, intitulado “Quem não incomoda, não existe”, é um capítulo teórico que se subdivide em duas partes. Na parte 1.1, “Bando de malditas lésbicas”, aborda-se a trajetória dos movimentos feministas e das teorias lésbicas no contexto brasileiro e as aproximações e os afastamentos entre essas correntes de pensamento e militância. São apontadas, ainda, a presença e a relevância de mulheres que se afastam da noção de feminilidade hegemônica em movimentos de afirmação identitária e na construção dos lesbofeminismos. Como embasamento teórico, são utilizados estudos de pesquisadoras brasileiras, como o de Soares e Costa (2011) e o de Almeida e Heilborn (2008).

Na parte 1.2, “Em busca do ‘gênero sapatão’”, são apontadas discussões teóricas em relação às “masculinidades de mulheres”. A partir do estereótipo clássico da “lésbica masculinizada”, a *butch*, são propostas reflexões sobre as diversas configurações de gênero possíveis de lésbicas “não-feminilizadas”. Além da teoria *queer*, a partir de Butler (2015) e Halberstam (2008), são utilizadas como aporte as pesquisas de campo sobre mulheres lésbicas e seus marcos corporais não-hegemônicos de três pesquisadoras brasileiras: Lacombe (2007), Meinerz (2011) e Soares (2016).

O segundo capítulo, intitulado “Em nome de Deus, o que sou? Algum tipo de abominação?” também está dividido em duas partes. Na primeira, “Literatura invertida”, é traçado um percurso de obras literárias brasileiras que mencionem lésbicas masculinizadas, tanto de autores homens como de autoria feminina e lésbica. A partir da publicação do primeiro livro de Cassandra Rios, *Volúpia do Pecado*, em 1948, são citados a trajetória e trechos de livros dessa escritora brasileira que representem personagens lésbicas fora das normas de gênero de forma não estereotipada. Para refletir sobre a obra de Cassandra Rios

(1933-2002), são utilizados os estudos de Santos (2003), Piovezan (2005) e Paim (2014). Na parte 2.2, “Machonas em *Eu sou uma lésbica*”, é analisado o livro *Eu sou uma lésbica* [1980(2006)], de autoria de Rios. Discute-se sobre o papel da escrita da autora ao retratar as “machonas”, ou seja, as mulheres lésbicas que não se enquadram nas normas da feminilidade e que são rechaçadas por Flávia, a narradora protagonista.

No terceiro capítulo, “Eu sei quem ela é. Eu sei quem eu sou”, trata-se da literatura lésbica produzida e publicada na última década, entre 2008 e 2018. Na primeira parte, intitulada “‘Poética lésbica’: entre o virtual e o impresso”, contextualiza-se a presença de autoras lésbicas no contexto brasileiro contemporâneo. Além disso, aborda-se o papel significativo da internet e a criação de editoras independentes para a publicação de obras com a temática lésbica nos últimos 10 anos. São utilizadas entrevistas com as escritoras Natalia Borges Polesso, Drikka Silva e Diedra Roiz, além de trechos dos romances *A roda da fortuna* (2008-2009), de Silva e *Simples como amor* (2017), de Roiz. As pesquisas sobre literatura de autoria feminina de Bailey (2004) e Dalcastagnè (2012), além do importante estudo de Facco (2004) sobre literatura lésbica contemporânea, são aplicadas como embasamento teórico.

Na parte 3.2, “Machorras em *Amora*”, é analisado o livro de contos *Amora*, de Natalia Borges Polesso. Discute-se sobre a representação da “machorra”, como sussurram os vizinhos para se referir às supostas “masculinidade” e lesbianidade de Flor, personagem do conto “Flor, flores, ferro retorcido”. Os contos “Botinas” e “Amora”, esse último que dá nome à coletânea, também servem para compor as considerações sobre como as “masculinidades de mulheres” tomam forma na escrita de Polesso.

Cabe ressaltar que Roiz, Silva e Polesso, apesar de nomes expressivos na literatura (virtual e impressa) atual, retratam em suas obras majoritariamente um contexto brasileiro de classe média e branco. No entanto, tais autoras não são as únicas escrevendo e dando forma a uma “poética sapatão”. Salienta-se que esta presente busca é passível de expansão no futuro. Há escritoras lésbicas negras e trans que não fizeram parte do *corpus* deste trabalho, mas que produzem obras, em prosa ou poesia, seja falada ou digitada em teclados de computador, que tratam de suas vivências e podem ser inseridas na “poética sapatão”. Algumas delas são Cidinha da Silva, Raíssa Éris Grimm e Bárbara Esmenia.

É necessário mencionar também o trabalho de poetisas dos movimentos de batalha de poesia *Slam*. No Rio de Janeiro, a vencedora da competição de 2017 *Slam das Minas RJ* – organizado por Letícia Brito, outra poeta sapatão – foi Neide Vieira, que é definida na página do *Facebook* do *Slam das Minas RJ* como “mulher, preta, lésbica, nordestina, mãe, artista e poeta”. Neide também foi uma das campeãs da etapa estadual do *Slam RJ*, cujo “grito de

guerra” “Slam ErreXota”, em analogia ao termo *xoxota*, indica a intenção política e poética do evento, cujas vozes femininas declamam suas vivências em espaços abertos. Dessa forma, reforçamos que a “poética sapatão” como um todo é ampla e diversa.

1 “QUEM NÃO INCOMODA, NÃO EXISTE”

[...] nos quiseram invisíveis
mas nós - lésbicas - sempre fomos história.

Barbara Esmenia (2017)¹⁰

O aparecimento público lésbico se dá na transição do século XIX para o século XX em locais como Alemanha, Estados Unidos e Grã-Bretanha (SOARES; COSTA, 2011, p. 26). Nessa mesma época, em Portugal, passa a ser mal vista a imagem “abominável” das mulheres inglesas, autônomas e feministas. Segundo Ana Maria Brandão (2010, p. 312), a “masculinidade” de tais mulheres estaria associada tanto à lesbianidade como às ideias emancipatórias oriundas das correntes britânicas.

O discurso médico e a noção medicalizada da homossexualidade, vigente desde o século XIX, define as mulheres que se relacionavam sexualmente com outras mulheres como “invertidas”. Tal noção patologizante de inversão levava em consideração as práticas sexuais das mulheres, suas características físicas, assim como a vestimenta tida como “masculina”. A palavra “inversão” era utilizada como sinônimo para homossexualidade e apontava uma convergência entre sexualidade e gênero, em que o masculino se oporia ao feminino (BRANDÃO, 2010, p. 312).

Dessa forma, a partir dessa noção hegemônica, a homossexualidade de mulheres estaria de acordo com um gênero “masculino”. O vestuário tido como “masculino” de muitas mulheres era associado à lesbianidade, ou seja, ao envolvimento amoroso e sexual entre duas mulheres. Como mulheres supostamente deveriam ser “femininas” e heterossexuais, a “inversão” seria, portanto, mulheres “masculinas” e não-heterossexuais. Segundo Brandão,

Apesar de a realidade frequentemente não encaixar nas suas construções teóricas, muitos médicos assumiam que o comportamento sexual estava ligado à expressão da masculinidade ou da feminilidade e que estas se traduziam tanto na configuração como nas formas de ter e apresentar o corpo. (BRANDÃO, 2010, p. 312)

Essas ideias em relação à homossexualidade contribuíram para desqualificar as lutas políticas de mulheres que não se enquadravam nesses padrões sexuais e de gênero. Mesmo que fossem

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=HjtkgomMBho&feature=youtu.be> Acesso em: 04 jan. 2018.

heterossexuais, mulheres que não se adequavam dentro da noção hegemônica de feminilidade poderiam ser associadas à lesbianidade. Nesse sentido, a ideia da lésbica (e da “invertida sexual”) era utilizada de forma pejorativa para se referir aos esforços das feministas.

De acordo com Line Chamberland (2002, s/p), “em seus artigos panfletários, denunciando as reivindicações das *suffragettes*, Henri Bourassa (1925) qualificava-as de ‘mulheres-homens’”. Na revista *Cité Libre*, publicada em 1957, o capítulo “A lesbiana” presente no livro *Segundo Sexo*, de Simone de Beauvoir, era visto pelo Dr. Dansereau como “o indício de que a tese da autora ‘pareceria levar, naturalmente, à inversão’” (CHAMBERLAND, 2002, s/p). Outro exemplo são as injúrias “utilizadas para denegrir as ações das neofeministas dos anos 1970 e seguintes: ‘Não passam de um bando de malditas lésbicas’ (CHAMBERLAND, 2002, s/p).

A partir de tais críticas e deboches que vinculavam mulheres que não se adequavam aos padrões femininos a imagens patológicas como a invertida ou ‘mulher-homem’, Chamberland demonstra “o caráter central das categorias construídas em torno de práticas sexuais na definição e imposição de um ideal de *feminitude*” (CHAMBERLAND, 2002, s/p, grifo da autora). Ela ainda relata sua experiência como militante: “Em nosso impulso de radicalismo, os insultos não nos atingiam e era com orgulho que reivindicávamos a denominação ‘lesbiana’” (CHAMBERLAND, 2002, s/p). Portanto, como será aprofundado a seguir, há um esforço de ressignificação de tais insultos por parte dessas mulheres.

1.1 Bando de malditas lésbicas

Nos anos 1970, algumas mulheres da América do Norte e da Europa se identificam como lesbianas-feministas. A emergência do lesbofeminismo¹¹ pode ser considerada como um movimento social centrado na afirmação identitária (CHAMBERLAND, 2002, s/p). Segundo Chamberland (2002, s/p.), “No engajamento das lutas políticas e ideológicas dos feminismos opera-se uma série de reconstruções da identidade lesbiana que a retirou das

¹¹ O termo é utilizado nesta pesquisa como “uma simples junção de palavras entre a categoria das lésbicas e a categoria das feministas, mostrando que a interseção entre as duas formam as lésbicas que são feministas ou as feministas que são lésbicas e que nos dois casos militam pelas duas causas. Ou seja, ser lésbica não é uma vivência a mais inserida em uma vivência maior que é ser feminista e nem o inverso. Ambas as categorias ocupam lugares igualmente importantes dentro da militância e da própria identidade delas” (SOARES, 2014, p. 1444).

categorizações médicas e aproximaram-na do universal, eliminando as conotações negativas.” Assim, as categorizações médicas são abandonadas, eliminando-se as conotações negativas por parte de militantes que reivindicam os insultos. De acordo com tais novas perspectivas, a lesbianidade seria vista como uma forma de resistência à dominação patriarcal e não mais como um comportamento sexual patológico e estigmatizado socialmente. A possibilidade lésbica significaria a realização dos ideais feministas de autonomia em relação aos homens, uma busca por autenticidade e a rejeição dos papéis sociais impostos (CHAMBERLAND, 2002, s/p), incluindo as noções de feminilidade.

De tal forma que as lésbicas se apropriam da noção de “invertida” do início do século: “associando o fato de sentirem uma atração por uma mulher a uma forma de masculinização, permitiam-se nomear explicitamente seu desejo sexual em um contexto no qual o desejo não podia senão expressar-se no masculino, pois se considerava que as mulheres não o possuíam (CHAMBERLAND, 2002, s/p). As mulheres “masculinas”, então, contribuem politicamente para o desenvolvimento do movimento e cultura lésbica, pois visibilizam a existência de lésbicas em um contexto de repressão (SOARES; COSTA, 2011, p. 26). Portanto, para tratar das “masculinidades femininas” em corpos lésbicos, é necessário percorrer a trajetória de mulheres que se afastam de um modelo de feminino hegemônico.

A visibilidade lésbica ganha força entre as décadas de 1920 e 1950, associada ao surgimento de uma cultura urbana de bares gays e à estética lésbica *butch/femme*. Segundo as pesquisadoras Gilberta Santos Soares e Jussara Carneiro Costa (2011, p. 26),

Tal aparecimento se apoiará no uso da masculinidade, cujo significado, na época, aparece associado à afirmação de uma posição política, para a qual o vestuário ‘masculino’ poderia simbolizar assertividade e modernidade como extensão de agência sexual.

A *butch*, que ainda é considerada a figura da lésbica “masculinizada”, não significava simplesmente um rompimento estético, mas indicava a desestabilização de estruturas sociais de dominação do masculino sobre o feminino.

Para Brandão, o arquétipo da *butch* é a herdeira da “invertida” e a representação dominante do lesbianismo. Tal figura se populariza durante a década de 1950 entre as jovens subculturas lésbicas da classe operária. A *femme* seria a mulher feminina, que muitas vezes não encara a si mesma como lésbica (BRANDÃO, 2010, p. 320). Apesar de ter surgido nos Estados Unidos, a nomeação *butch/femme* tem equivalentes em outras línguas, “a exemplo de ‘caminhoneira’ e ‘bofe’ versus ‘lady’, comumente empregados no Brasil” (SOARES; COSTA, 2011, p. 26). Podem-se adicionar à lista os termos sapatão e fancha, também

utilizados para se referir a um afastamento da feminilidade hegemônica. Como citado na introdução, Jack J. Halberstam (2008, p. 68) indica a existência de diversas formas de “masculinidades femininas”.

A presente pesquisa aposta não em uma divisão rígida e exclusiva entre *butch* e *femme*, mas em uma fluidez possível entre tais papéis representativos das culturas lésbicas desde o início do século XX. Portanto, entende-se que “A *butch* tem simbolizado a dissidência sexual das mulheres que preferem mulheres como parceiras amorosas e sexuais e a recusa de conformidade aos papéis tradicionalmente reservados à mulher” (BRANDÃO, 2010, p. 320). A centralidade da *butch* nas práticas, movimentos e teorias lésbicas está relacionada a dois aspectos que a figura da mulher “não-feminilizada” evoca: a menor probabilidade de ser encarada como heterossexual e sua não conformidade à feminilidade hegemônica (BRANDÃO, 2010, p. 320).

Apesar dessa relevância para a construção de uma “cultura lésbica”, as noções de *butch* e *femme* são criticadas pelo feminismo desde a década de 1970, especialmente quando se trata de um relacionamento afetivo e sexual associado a categorias que podem ser lidas como binárias. Segundo a teórica Jules Falquet, a justificativa para a crítica a um casal lésbico composto por uma “masculina” e outra “feminina” era a reprodução da heterossexualidade. No entanto, nas décadas seguintes, esses “papéis” são novamente reivindicados, tanto no sul como no norte global, já que podem configurar

[...] uma forma de existência e visibilização bastante valente – as *butches* figuram como desafio evidente ao monopólio masculino sobre as mulheres e sobre certas maneiras de se comportar, se vestir, etc. Também insistem que se trata de uma forma deliberada de jogo, deboche e subversão dos códigos masculinos e femininos heterossexuais perfeitamente arbitrários. (FALQUET, 2004, p. 36)¹²

Tal noção de Falquet que associa a figura da lésbica masculina a uma ruptura das lógicas patriarcais é válida para este trabalho.

O termo “lésbica” é utilizado nesta pesquisa para se referir às mulheres que se afastam da heterossexualidade compulsória tanto no sentido sexual, ao se relacionar afetiva e sexualmente com outras mulheres, como no sentido estético, ao se afastar de uma noção de feminilidade hegemônica. No Brasil, como já citado, há outras palavras utilizadas tanto por

¹²No original: “[...] una forma de existencia y visibilización bastante valiente —siendo las *butches* un desafío evidente al monopolio masculino sobre las mujeres y sobre ciertas maneras de comportarse, vestirse etc. También insisten en que se trata de una forma deliberada de juego, burla y subversión de los códigos masculinos y femeninos heterossexuales, por demás perfectamente arbitrarios.” (FALQUET, 2004, p. 36) Todas as traduções são livres e realizadas pela autora da dissertação.

ativistas como pelas próprias lésbicas, como sapatão, fancha e caminhoeira. Da mesma forma que Falquet (2004, p. 36) exemplifica sobre o termo “*dyke*” reivindicado por lésbicas em países anglófonos, tais termos brasileiros deixam de ser somente depreciativos e passam a ser empregados como meio de escapar da imagem de lésbicas “aceitável” e normativa, associada à feminilidade dominante.

No artigo “Não somos mulheres gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras”, Gláucia Almeida e Maria Luiza Heilborn abordam a crescente autonomização de uma identidade lésbica em relação a outras identidades políticas. A frase que intitula o artigo foi adaptada de um postal da organização não governamental gaúcha Nuances, fundada em 1991: “não somos meninas gueis, somos lésbicas”. Segundo Almeida e Heilborn (2008, p. 225), “A escolha deve-se ao fato de condensar a afirmação de uma identidade lésbica, por meio de sua crescente autonomização, em relação a outras identidades políticas.”

No contexto brasileiro, tal processo afirmativo tem início na década de 1970, com o nascimento de ONGs lésbicas, compostas somente por mulheres lésbicas ou bissexuais e é intensificado a partir da década de 1990 (ALMEIDA; HEILBORN, 2008, p. 225). Ao delinear um percurso do feminismo lésbico latino americano, Ochy Curiel (2007, p. 2) aponta que a palavra lésbica aparece somente no ano de 1975, devido à criação do Ano Internacional da Mulher.

A utilização do termo “lésbica” em oposição ao de “mulher gay” ou “mulher homossexual” acentua as especificidades do grupo, ainda que não homogêneo, em divergência a outros como o de homens gays. Falquet indica que, na França, por exemplo, a palavra “lésbica” é corrente na linguagem coloquial em decorrência de reivindicações do movimento lésbico feminista. Segundo a autora, “Nesse contexto, a palavra lésbica se refere a um lesbianismo político, que se concebe como uma crítica em atos e um questionamento teórico ao sistema heterossexual de organização social”¹³ (FALQUET, 2004, p. 20). A autonomização da identidade lésbica se dá pelas diferenças entre o alcance político e as condições de (não) existência do afeto lésbico em relação aos privilégios dos homens, mesmo que sejam gays (FALQUET, 2004, p. 20).

Em quase todas as culturas que conhecemos, de acordo com Falquet, a opressão patriarcal faz com que as mulheres estejam em posições sociais muito diferentes das dos

¹³ No original: “En este contexto, la palabra lesbiana refiere a un lesbianismo político, que se plantea como una crítica en actos y un cuestionamiento teórico al sistema heterosexual de organización social” (FALQUET, 2004, p. 20).

homens. Ou seja, para as mulheres há um caminho mais árduo “[...] para viver seu corpo, exercer sua sexualidade e simplesmente viver [...]”¹⁴ (FALQUET, 2004, p. 20). A partir de uma análise lésbico-feminista, a autora descreve o sistema heterossexual como uma divisão da humanidade em dois sexos que servem de base para construir dois gêneros opostos (FALQUET, 2004, p. 20).

Dessa forma, seria justificada “[...] uma rígida divisão sexual do trabalho, que se baseia em uma exploração sem piedade das mulheres nas esferas doméstica, laboral, reprodutiva, sexual e psicoemocional”¹⁵ (FALQUET, 2004, p. 21). Portanto, o estabelecimento e crescimento de correntes políticas e teóricas que propõem o engajamento e a visibilidade de mulheres lésbicas, especialmente aquelas fora dos padrões estéticos hegemônicos são cruciais para este trabalho. Ao promover críticas ao sistema heterossexual, como pontua Falquet (2004, p.21), “[...] o feminismo lésbico em sua dimensão política, questiona profundamente o sistema dominante, representa uma ruptura epistemológica fundamental e convida para uma revolução cultural e social de grande alcance.”¹⁶

A organização lésbica no ocidente tem início “No calor das transformações políticas e culturais das décadas 1960 e 1970 e em estreita vinculação com movimentos feminista e homossexual, dentre outros movimentos chamados de novos movimentos sociais” (SOARES E COSTA p. 27). Assim, nasce o movimento lésbico: vinculado ao feminismo da segunda onda e ao movimento gay, especialmente depois de *Stonewall*, manifestação contra a ação policial em bares gays da cidade de Nova York em 1969 e que, atualmente, é celebrada como um marco do “orgulho lésbico e gay” (FALQUET, 2004, p. 23-24). Ao apontar uma trajetória das teorias lésbicas globais, Falquet observa que o desenvolvimento de tais pensamentos se dá

[...] em uma atmosfera de prosperidade econômica e de mudanças sociais e políticas profundas que envolvem tanto o desenvolvimento da sociedade de consumo e da ‘modernidade’ triunfante, como a descolonização e o auge das mais variadas perspectivas revolucionárias.¹⁷ (FALQUET, 2004, p. 23)

¹⁴ No original: “[...] para vivir su cuerpo, ejercer su sexualidad y simplemente, vivir [...]” (FALQUET, 2004, p. 20).

¹⁵ No original: “[...] una división sexual del trabajo rígida, que se basa en una despiadada explotación de las mujeres, en lo doméstico, en lo laboral, en lo reproductivo, en lo sexual y en lo psicoemocional” (FALQUET, 2004, p. 21).

¹⁶ No original: “[...] el lesbianismo en su dimensión política cuestiona profundamente el sistema dominante, representa una ruptura epistemológica fundamental e invita a una revolución cultural y social de gran alcance” (FALQUET, 2004, p. 21).

¹⁷ No original: “[...] en una atmosfera de prosperidad económica y de profundos cambios sociales y políticos que incluyen tanto el desarrollo de la sociedad de consumo y la "modernidad" triunfante, como la descolonización y un auge de las más variadas perspectivas revolucionarias” (FALQUET, 2004, p. 23).

Tanto na América Latina quanto no contexto internacional, o movimento lésbico é tido como um dos chamados “novos” movimentos sociais, ainda que menos estudado que outros grupos ativistas, como o negro, estudantil e o de mulheres, como indica Falquet (2004, p. 23). A autora afirma que tais movimentos promovem, em certa medida, superação das organizações de feição classista que dominavam até então. Segundo Almeida e Heilborn, o fortalecimento do movimento de lésbicas está associado a um aspecto da globalização:

o aumento do fluxo de informações e dos veículos de propagação do gosto e da cultura populares. O controle desse fluxo possibilitou uma melhoria da capacidade produtiva, cultural e do potencial de comunicação dos distintos movimentos sociais (ALMEIDA; HEILBORN, 2008, p. 227).

As primeiras tentativas de organização lésbica e homossexual na América Latina e Caribe estavam ligadas a grupos de esquerda. O primeiro movimento a aparecer foi o argentino *Grupo Nuestro Mundo*, criado em plena ditadura militar, em 1969. Em 1971, o Frente de Liberação Homossexual surge no México e na Argentina (CURIEL, 2007, p. 2). Contudo, de acordo com Curiel, é o impacto nos anos 1970 do feminismo da segunda onda, conhecido como o movimento de libertação das mulheres, que faz com que o feminismo lésbico comece a tomar forma (CURIEL, 2007, p. 2).

Segundo Curiel, entre as tendências do movimento feminista estava a reivindicação da diferença sexual. Dessa forma, as mulheres passam a se organizar, cada vez mais, em grupos e coletivos somente de mulheres, distanciando-se de partidos de esquerda (CURIEL, 2007, p.2). Logo, “Os grupos de autoajuda se converteram em cenários importantes para a política feminista, em que ‘o pessoal se fez político’, assim, o corpo, a sexualidade passam a ser centrais nas políticas daqueles anos”¹⁸ (CURIEL, 2007, p. 2).

A princípio, muitas lésbicas se sentiam totalmente parte do movimento feminista e chegam a contribuir ativamente para sua construção (FALQUET, 2004, p. 24). No entanto, apesar da proximidade com o feminismo, o socialismo e o movimento gay, as lésbicas, aos poucos, passam a se organizar de uma forma própria em busca de autonomia política e teórica. A partir de uma crítica feminista, as mulheres lésbicas questionam o funcionamento patriarcal e a misoginia do movimento homossexual, liderados por homens. Além disso, também há divergências com os movimentos feministas, já que, como relata Falquet, “[...] de

¹⁸ No original: “Los grupos de autoayuda se convirtieron en escenarios importantes de la política feminista donde “lo personal se hizo político”, así, el cuerpo, la sexualidad, pasan a ser centrales en la política de estos años” (CURIEL, 2007, p. 2).

forma mais ou menos simultânea, como mulheres homossexuais, muitas lésbicas não se sentem plenamente identificadas com o movimento feminista”¹⁹ (FALQUET, 2004, p. 24).

Assim, de acordo com as pesquisadoras Gilberta Santos Soares e Jussara Carneiro Costa, “Aos poucos, o movimento de mulheres lésbicas adquire autonomia, funda suas próprias organizações, [...] apoiadas nas argumentações feministas para propagar a insatisfação com a ausência de lugar nos movimentos feministas e homossexual” (SOARES; COSTA, 2011, p. 27). Nesse período, são fundados grupos como o criado em 1971, na França: *Gouines Rouges* - que poderia ser traduzido para o português como “sapatonas vermelhas” ou “caminhoneiras vermelhas”. Em 1974, aparece em Boston, nos Estados Unidos, o movimento *Combahee River Collective*, um dos primeiros grupos feministas negros (SOARES; COSTA, 2011, p. 28). As críticas propostas por esta última organização vão além do heterossexismo, são direcionadas ao

sexismo do movimento negro; o racismo e as perspectivas classistas do movimento feminista e lésbico; o caráter reformista da *National Black Feminist Organization* – primeira organização nacional norte-americana feminista negra – e a invisibilidade das questões de raça e orientação sexual entre as feministas socialistas. (SOARES E COSTA, 2011, p. 28)

O *Combahee River Collective* teve um papel fundamental para o desenvolvimento teórico e político de mulheres lésbicas tanto no contexto norte-americano quanto no global, pois provocou “[...] uma mudança radical nos paradigmas epistemológicos, teóricos e políticos feministas [...] A partir daí, foi evidenciada a inseparabilidade das lutas, criando condições para o surgimento de categorias como a interseccionalidade” (SOARES; COSTA, 2011, p. 28). O grupo desencadeia iniciativas como a das chicanas Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga, que, em 1979, organizam o livro *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color*²⁰ nos Estados Unidos com experiências e vozes de mulheres negras, indígenas, asiáticas, latinas e refugiadas. Segundo Falquet, elas “Denunciam o sexismo e a lesbofobia nos movimentos progressistas e antirracistas, mas também o racismo e o classismo que se manifestam no movimento feminista e lésbico”²¹ (FALQUET, 2004, p. 37).

¹⁹ No original: “[...] en forma más o menos simultânea, como mujeres homosexuales, muchas lesbianas no terminan de sentirse plenamente identificadas con el movimiento feminista” (FALQUET, 2004, p. 24).

²⁰ Traduzido e adaptado para espanhol como *Esta puente, mi espalda*, publicado em 1988 e editado por Cherrie Moraga e Ana Castillo.

²¹ No original: “Denuncian el sexismo y la lesbofobia de los movimientos progresistas y antirracistas, pero también el racismo y el clasismo que se manifiestan en el movimiento feminista y lésbico” (FALQUET, 2004, p. 37).

Falquet (2004, p. 38) indica que, aos poucos, várias mulheres não-brancas afirmam sua existência e suas lutas não só como feministas, mas especificamente como lésbicas negras, lésbicas asiáticas, lésbicas latinas, lésbicas indígenas ou lésbicas judias. As lutas políticas de muitas delas, ainda segundo a autora, não eram isoladas do contexto em que viviam, mas estavam relacionadas não só ao feminismo e à luta antirracista, como aos movimentos anti-imperialistas e aos grupos comunitários que criticam e “[...] combatem de forma concreta os efeitos conjuntos da opressão racista, de classe e de sexo”²² (FALQUET, 2004, p. 38).

Tais reflexões sobre as identidades culturais múltiplas das lésbicas ainda estão em evidência, principalmente por conta do marco do pós-modernismo, que critica o sujeito universal, e das correntes pós-coloniais. Ainda de acordo com o pensamento de Falquet (2004, p. 38), “Atualmente, em um mundo bastante ‘globalizado’, muitas lésbicas criticam certa tendência universalista que consiste em projetar sobre o conjunto das lesbianas uma leitura da lesbianidade e uns objetivos de luta bastante ocidentais e de classe média”²³. As diversas identidades lésbicas evocam a discussão sobre o rechaço da categoria e expressão de gênero *butch*.

Segundo Jack J. Halberstam, a repugnância direcionada à “masculinidade de mulheres” teve “[...] um infeliz efeito de patologizar o único significante visível do desejo sapatão *queer*. O rechaço da *femme* produziu uma limitação da expressão da feminilidade lésbica e levou o feminismo branco de classe média a adotar uma estética andrógina”²⁴ (HALBERSTAM, 2008, p. 146). Ainda segundo o autor (2008, p. 146), outra consequência da supressão dos papéis *butch* e *femme* no jogo sexual foi a eliminação de uma linguagem do desejo, elaborada e codificada cuidadosamente por sapatonas, tanto *butch* como *femme*, como resposta às tentativas da cultura dominante de fazê-las inexistentes. Há uma formulação teórica da década de 1970 que se insere nessa esteira e contribui para o desenvolvimento e autonomização do movimento lésbico contemporâneo. No artigo *The Butch/Femme Question*, publicado em 1971, Rita Laporte discute sobre a multiplicidade e variedade das “masculinidades” possíveis em mulheres lésbicas. Segundo Laporte,

²² No original: “[...] pelean de manera muy concreta contra los efectos conjuntos de la opresión racista, de clase y de sexo” (FALQUET, 2004, p. 38).

²³ No original: “Actualmente, en un mundo bastante ‘globalizado’, muchas lesbianas critican cierta tendencia universalista que consiste en proyectar sobre el conjunto de las lesbianas una lectura del lesbianismo y unos objetivos de lucha bastante occidentales y clasemedios” (FALQUET, 2004, p. 38).

²⁴ No original: “[...] el desgraciado efecto de patologizar al único significante visible del deseo bollero queer. El rechazo de la femme produjo una limitación de la expresión de la feminidad lesbiana y llevó al feminismo blanco de clase media a adoptar una estética andrógina” (HALBERSTAM, 2008, p. 146).

As características femininas e masculinas se distribuem em diferentes proporções entre todas as lésbicas... Uma *butch* é, simplesmente, uma lésbica que se sente atraída e complementada por uma lésbica mais feminina que ela. A *butch* em si pode ser muito ou pouco mais masculina que feminina. Felizmente para todas, há todo o tipo de pessoas entre nós.²⁵ (LAPORTE, 1971, p. 4 apud HALBERSTAM, 2008, p. 147)

É curioso como a autora, ao tentar delimitar tais categorias, demonstra como elas não são binárias, fixas ou excludentes. Halberstam (2008, p. 147) aponta o artigo de Laporte como um trabalho visionário, pois, mesmo décadas antes do surgimento da teoria *queer*, a autora já rechaça a hipótese reducionista de que as categorias *butch/femme* seriam uma simples imitação da heterossexualidade. A seguinte publicação a ser destacada se dá em 1973. Trata-se do livro *Lesbian Nation: the feminist solution*, uma compilação de artigos da norte-americana Jill Jonhston, que reforça as críticas ao movimento homossexual e feminista. A desnaturalização da heterossexualidade começa a ser abordada a partir da publicação do artigo *The traffic of woman: notes on the political economy*, escrito pela norte-americana Gayle Rubin, em 1975. A autora aponta o caráter social da heterossexualidade (SOARES; COSTA, 2011, p. 28).

As contribuições de duas pensadoras, escritoras, lésbicas, militantes e feministas brancas são essenciais para esta trajetória: Adrienne Rich e Monique Wittig. A primeira, poeta norte-americana, publicou o ensaio “Heterossexualidade compulsória e existência lésbica²⁶” em 1980, no qual propõe o conceito de heterossexualidade compulsória, um sistema de opressão que afeta as mulheres e por meio do qual “a experiência lésbica é percebida através de uma escala que parte do desviante ao odioso ou a ser simplesmente apresentada como invisível” (RICH, 2010, p. 21). Segundo Rich, a existência lésbica

inclui tanto a ruptura de um tabu quanto a rejeição de um modo compulsório de vida. É também um ataque direto e indireto ao direito masculino de ter acesso às mulheres. Mas é muito mais do que isso, de fato, embora possamos começar a percebê-la como uma forma de exprimir uma recusa ao patriarcado, um ato de resistência (RICH, 2010, p. 36)

A autora ainda aborda a noção de *continuum lésbico* e explora o caráter político da experiência lésbica, não necessariamente vinculada a uma determinada prática sexual. Dessa

²⁵ No original: “Las cualidades de feminidad y masculinidad se distribuyen en diferentes proporciones entre todas las lesbianas... Una butch es, simplemente, una lesbiana que se siente atraída y complementada por una lesbiana mas femenina que ella, pudiendo ser esta butch mucho mas masculina que femenina, o solo ligeramente. Afortunadamente para todas, hay todo tipo de personas entre nosotras” (LAPORTE, 1971, p. 4 apud HALBERSTAM, 2008, p. 147).

²⁶ O ensaio de Rich foi publicado em português em 2010 na *Revista Bagoas*.

forma, ela aponta a solidariedade e os vínculos entre mulheres que se afastam da heterossexualidade em uma posição de combate ao sistema patriarcal.

A francesa Monique Wittig, vinculada ao feminismo materialista francês e radicada no Estados Unidos, foi autora dos artigos *On ne naît pas femme* e *La pensée straight*²⁷, apresentados em uma conferência nos Estados Unidos em 1978 e publicados em francês pela revista *Questions Féministes* em 1980 (FALQUET, 2004, p. 28). Em tais trabalhos, Wittig define “[...] a heterossexualidade não como uma instituição, mas como um regime político que se baseia na submissão e na apropriação das mulheres”²⁸ (WITTIG, 2006, p. 15). A autora também aponta o caráter artificial e social de categorias tidas como naturais, como homem e mulher. Ela enfatiza que “O que constitui uma mulher é uma relação social específica com um homem, uma relação que chamamos de servidão, uma relação que implica obrigações pessoais e físicas e também econômicas”²⁹ (WITTIG, 2006, p. 43). A lésbica, segundo Wittig, escapa de tal relação por negar viver a heterossexualidade e as condições sociais que definem a categoria mulher (WITTIG, 2006, p. 43).

A forte influência que as ideias da pensadora francesa exercerão no movimento lésbico feminista latino-americano é apontada por Soares e Costa. Segundo as autoras, o autodenominado lesbofeminismo radical “incorporará a crítica à heterossexualidade obrigatória, a perspectiva teórica da práxis do feminismo materialista francês e as contribuições de feministas negras, mestiças, ‘de cor’ e pós-colonialistas” (SOARES; COSTA, 2011, p. 31). Elas ainda ressaltam a relação da crítica à heteronormatividade proposta por Monique Wittig com o que viria a ser a teoria *queer*, ainda que as abordagens epistemológicas sejam distintas (SOARES; COSTA, 2011, p. 31). De acordo com Falquet, o pensamento de Wittig também foi importante para estabelecer as bases de uma teoria lésbica autônoma, que combina análises e práticas políticas e que, em muitos casos, se separa do feminismo (FALQUET, 2004, p. 30). Segundo ela, “de maneira geral, o ‘lesbianismo político’ nasce em diferentes partes e épocas, das rupturas e, ao mesmo tempo, das tentativas de conciliação com o feminismo”³⁰ (FALQUET, 2004, p. 30).

²⁷ Em 2006, os artigos de Wittig foram compilados e publicados em espanhol no livro *El pensamiento Heterossexual y otros ensayos*, pela Editorial Egales da Espanha.

²⁸ No original: “[...] la heterossexualidad no como una institución sino como un régimen político que se basa en la sumisión y la apropiación de las mujeres” (WITTIG, 2006, p. 15).

²⁹ No original: “Lo que constituye a una mujer es una relación social específica con un hombre, una relación que hemos llamado servidumbre, una relación que implica obligaciones personales y físicas y también económicas [...]” (WITTIG, 2006, p. 43).

³⁰ No original: “De manera más general, el “lesbianismo político” nace en diferentes partes y épocas, de las rupturas y a la vez de los intentos de conciliación con el feminismo” (FALQUET, 2004, p. 30).

O surgimento de grupos de lésbicas feministas em diversos países latino-americanos, nas décadas de 1980 e 1990, segundo Curiel, fortalece e permite o movimento de “saída do armário” de cada vez mais lésbicas. As diversas formas de fazer política dessas mulheres incluíam a linguagem artística, produção de revistas e arquivos lésbicos, produção de festivais de cinema e a realização de Encontros latino-americanos e caribenhos, além da criação de diversas redes e articulações regionais (CURIEL, 2007, p. 3). Ao pensar sobre o contexto latino-americano, Ochy Curiel define:

O lesbianismo feminista para muitas de nós não é nem uma identidade, nem uma orientação, nem uma opção sexual; senão uma posição política, posição que implica entender a heterossexualidade como um sistema e um regime político, implica aspirar e construir a liberdade e autonomia das mulheres em todos os planos. É uma proposta transformadora que supõe não depender nem sexual, nem emocional, nem culturalmente dos homens. Significa entender que a sexualidade é muito mais que o coito, supõe criar laços e solidariedades entre mulheres, sem hierarquias nem relações de poder. Significa entender como o patriarcado afeta os corpos das mulheres, corpos históricos que são afetados de perto pela mundialização e transnacionalização do capital, o racismo, a pobreza, a guerra, mas também corpos que construíram a resistência e a oposição à desigualdade que produz o patriarcado, corpos que imaginaram e criaram outras relações sociais, outros paradigmas, outros mundos.³¹ (CURIEL, 2007, p. 6-7)

O pensamento de lésbicas negras dos Estados Unidos influenciou a América Latina e Caribe por proporem um feminismo que articula diversos sistemas de opressão (CURIEL, 2007, p. 4). Curiel destaca alguns nomes como Audre Lorde, Barbara Smith, Cheryl Clarke, além das já citadas Gloria Anzaldúa e Cherrie Moraga.

No contexto brasileiro, a relação entre o movimento lésbico e o feminismo é marcada por tensões e encontros (SOARES; COSTA, 2011 p. 1). Soares e Costa destacam que essa relação deve ser pensada em correlação com a conjuntura política e econômica na qual era feita a articulação dos movimentos sociais que atuaram pela redemocratização brasileira na década de 1970. E ressaltam ainda “a intersecção do movimento de mulheres lésbicas com o movimento feminista e o movimento homossexual, posteriormente LGBT, devido ao seu campo de atuação” (SOARES; COSTA, 2011, p. 41). A partir da década de 1980, as lésbicas

³¹ No original: “El lesbianismo feminista para muchas de nosotras no es ni una identidad, ni una orientación, ni una opción sexual; sino una posición política, posición que implica entender la heterossexualidad como un sistema y un régimen político, implica aspirar y construir la libertad y autonomía de las mujeres en todos los planos. Es una propuesta transformadora que supone no depender ni sexual, ni emocional, ni económica, ni culturalmente de los hombres. Significa entender que la sexualidad es mucho más allá que coito, supone crear lazos y solidariedades entre mujeres, sin jerarquías ni relaciones de poder. Significa entender como el patriarcado afecta los cuerpos de las mujeres, cuerpos históricos a los que les toca de cerca la mundialización y transnacionalización del capital, el racismo, la pobreza, la guerra, pero también, cuerpos que han construido la resistencia y la oposición a la desigualdad que produce el patriarcado, cuerpos que han imaginado y creado otras relaciones sociales, otros paradigmas, otros mundos” (CURIEL, 2007, p. 6-7).

brasileiras que faziam parte de organizações mistas do movimento homossexual brasileiro, formadas majoritariamente por homens gays e travestis, além de organizações feministas e do movimento negro, realizaram vários esforços de afirmação identitária, como indicam Gláucia Almeida e Maria Luiza Heilborn (2008, p. 226). De acordo com a análise das autoras, “os grupos lésbicos contemporâneos surgiram em decorrência desse movimento de afirmação” (ALMEIDA; HEILBORN, 2008, p. 226).

No auge dos encontros nacionais feministas nas décadas de 1980 e 1990, as lésbicas tiveram momentos importantes de visibilização dentro do feminismo. O campo feminista, na prática, é marcado pela presença de mulheres lésbicas e bissexuais, com vivências afetivas e sexuais entre mulheres (SOARES; COSTA, 2011, p. 12). No entanto, Soares e Costa apontam que a tendência do feminismo brasileiro foi “estabelecer a convivência com feministas lésbicas sem preocupar-se com a desconstrução da heteronormatividade na pauta política e teórica” (SOARES; COSTA, 2011, p. 13), pois houve resistência ao incorporar questões pertinentes às mulheres lésbicas. Foi priorizada a agenda relacionada à contracepção, ao aborto, à esterilização, à gravidez, ao parto, em detrimento do questionamento à heterossexualidade obrigatória.

Para Soares e Costa, “Sem dúvida, o tratamento conferido à lesbianidade no campo dos feminismos (menos diverso do que hoje) colaborou para a manutenção da invisibilidade lésbica” (SOARES; COSTA, 2011, p. 42). No “lesbianismo político” brasileiro, há a participação tanto de militância partidária, como de grupos de baixo grau de formalidade e ONGs. No entanto, as disputas de poder e de espaço de representação governamental entre as lideranças e a possibilidade de demarcação de fronteiras identitárias são motivos de divergências entre essas entidades. Segundo Patrícia Lessa, “Hoje cada vez mais grupos reclamam uma identidade, um local de fala, de pertencimento, um lugar de visibilidade e de inserção social: raça, etnias, sexualidade, gerações, filiações políticas, dentre outras” (LESSA, 2007, p. 48). Segundo ela, os feminismos e alguns movimentos sociais que explodiram nos anos 1970 e ganharam força nos anos 1980, em parte, questionaram a naturalização e a essencialização da identidade. Muitos desses movimentos, como os feministas, os das lésbicas e dos LGBTTs, nessa luta em torno de uma identidade uniforme, por meio da construção de uma política de identidade, buscam subverter as categorias biológicas e a fixidez da divisão binária (LESSA, 2007, p. 48-49).

Há limites para essa política identitária, já que, como aponta Judith Butler, “Se alguém ‘é’ uma mulher, isso certamente não é tudo que esse alguém é” (BUTLER, 2015, p. 21). A noção de “mulher” é ampla e, para que se reflita sobre a múltiplas identidades de um sujeito

mulher, deve-se olhar para as outras tantas identificações possíveis. A unidade da identidade não é suficiente, já que

aparato que constrói as identidades, as representações, que molda os corpos em corpos sexuados, ao mesmo tempo não consegue fixá-los, visto que há linhas de fuga que movem os sujeitos e os reacomodam em novas práticas sociais, desestabilizando suas identidades. (LESSA, 2007, p. 48)

Por tal motivo, percebe-se as tensões e as críticas internas à política de identidade praticada nos anos 1970.

Segundo Louro (2004, p. 32), gays e lésbicas eram representados como ‘um grupo minoritário, igual mas diferente’; um grupo que buscava alcançar igualdade de direitos no interior da ordem social existente. Afirmava-se, discursiva e praticamente, uma identidade homossexual. Tal afirmação da identidade envolvia não só a demarcação de fronteiras, mas uma disputa quanto às maneiras de representá-la. Dessa forma, enquanto há representações homofóbicas e estereotipadas na mídia, também são vistas representações “positivas” de gays e de lésbicas. Louro indica que “Reconhecer-se nesta identidade é questão pessoal e política. O dilema de ‘assumir-se’ ou ‘permanecer enrustido’ (no armário – closet) passa a ser considerado um divisor fundamental e um elemento indispensável para a comunidade” (LOURO, 2004, p. 32). Para fazer parte da comunidade gay, o sujeito deveria “se assumir”, ou seja, externar sua identidade gay ou lésbica.

A política da identidade, no entanto, era excludente e mantinha o privilégio masculino e a condição marginalizada das lésbicas, por exemplo, pois “Para muitos (especialmente para os grupos negros, latinos e jovens), as campanhas políticas estavam marcadas pelos valores brancos e de classe média” (LOURO, 2004, p. 34). Portanto, a política identitária unificadora começa a ser contestada. Subgrupos dentro da sigla LGBTTT (lésbicas, gays, bissexuais, travestis, transexuais, transgêneros/*queer*) questionam a unidade e “[...] o privilégio heterossexual e reivindicam um local de fala para suas experiências” (LESSA, 2007, p. 50). Almeida e Heilborn (2008, p. 229) indicam que as posições variam desde as totalmente a favor da articulação com gays, travestis e bissexuais por potencializar as ações políticas, até as que entendem que a articulação com outras demandas pode ser prejudicial para o reconhecimento público lésbico.

A teoria *queer* é uma das proposições teóricas pós-identitárias que surge como alternativa à “[...] política de identidade praticada durante os anos 70 [que] assumia caráter unificador e assimilacionista, buscando a aceitação e a integração dos/das homossexuais no sistema social” (LOURO, 2004, p. 34). *Queer*, de acordo com Louro, “[...] pode ser traduzido

por estranho, talvez ridículo, excêntrico, raro, extraordinário. Mas a expressão também se constitui na forma pejorativa com que são designados homens e mulheres homossexuais” (LOURO, 2004, p. 38). Butler (2002, p. 319) comenta que o termo *queer* como insulto operou como uma prática linguística para produzir sujeitos por meio dessa interpelação humilhante. Segundo ela, a palavra “[...] adquire força precisamente da invocação repetida que terminou vinculando-a com insulto e acusação patológica”³² (BUTLER, 2002, p. 318). A partir dessa repetição, o termo designa um lugar abjeto a quem é dirigido.

Uma vertente de movimentos gays assume o termo, “com toda sua carga de estranheza e de deboche precisamente para caracterizar sua perspectiva de oposição e de contestação. Para esse grupo, *queer* significa colocar-se contra a normalização - venha ela de onde vier” (LOURO, 2004, p. 38). Dessa forma, pretende-se atingir além da heteronormatividade compulsória da sociedade, mas também criticar a normalização que a política de identidade do movimento homossexual dominante propõe. Do mesmo modo, o termo “sapatão” citado anteriormente passa por um processo de subversão e começa a ser utilizado pelas próprias lésbicas com o intuito de desestabilizar as categorias tidas como abjetas. Para Louro (2004, p. 38-39), *queer* não deseja ser assimilado, é uma tentativa de marcar a diferença em uma ação transgressiva e perturbadora.

Ao pensar sobre o *queer*, Lessa verifica “que a atitude contestatória, a posição fora-do-centro, o estar à margem, assumidos na própria autodesignação performática, vêm conduzindo a uma criativa forma de lidar com as teorias” (LESSA, 2007, p. 52). Desse modo, a autora salienta que a teoria *queer* aponta para o caráter cultural e não-fixo de todas as identidades. A noção do *queer* provoca novas percepções, desestabiliza as lógicas binárias excludentes. Para esta pesquisa, a perspectiva *queer* é necessária para refletir sobre os gêneros possíveis entre as categorias *butch* e *femme*, ou seja, sobre gêneros dissidentes que não podem ser classificados dentro das possibilidades dominantes. Nesse sentido, é possível abordar gênero sapatão *queer*, por exemplo, que designa mulheres (cisgêneras ou trans) que se relacionam com outras mulheres e que desestabilizam as noções de gênero, estão “entre” o que se considera masculino e feminino. “Gênero sapatão”, quando citado, portanto, remete à ideia do *queer*, pois perturba as noções de gêneros e as sexualidades hegemônicas.

As pesquisadoras Soares e Costa destacam as contribuições *queer*, tanto teóricas, a partir de interseções com outras epistemologias, por exemplo, as feministas, como práticas e

³² No original: “La palabra ‘queer’ adquire su fuerza precisamente de la invocación repetida que terminó vinculándola con la acusación, la patologización y el insulto” (BUTLER, 2002, p. 318).

ativistas. As teorias funcionam como forma de ruptura ao criticar “o binarismo homem/mulher e o heterossexismo da classificação dessas próprias categorias” (SOARES; COSTA, 2011, p. 46). Além disso, de acordo com as autoras, tais teorias “parecem permitir um alcance maior das redes de significação - gênero, sexo, desejo, práticas sexuais, relações de poder, biopoder – e dispositivos relacionados com a sexualidade” (SOARES; COSTA, 2011, p. 46), não necessariamente ligados só a quem vivencia sexualidades dissidentes da heterossexualidade.

A perspectiva *queer* pode ser usada para refletir sobre um aspecto em relação ao gênero apontado na análise de Soares e Costa nas imbricações entre feminismo e movimento lésbico no Brasil. Sobressai um incômodo relacionado à lesbianidade que não foi enfrentado, e segundo elas, talvez ainda esteja longe de sê-lo: “Chama a atenção a preocupação feminista em não se tornar masculina ou serem vistas dessa forma, com isso, o medo de perder a feminilidade revela-se como o calcanhar de Aquiles do feminismo” (SOARES; COSTA, 2011, p. 43). A associação com a masculinidade (ainda) é utilizada como insulto, tentativa de afastar as mulheres do movimento feminista e, mais que isso, tornar as mulheres que se aproximam de uma noção hegemônica de masculinidade abjetas. Há termos para se referir a essas mulheres de forma pejorativa, tal qual o *queer* era utilizado.

Apesar dos esforços de lesbofeministas, trata-se de uma problemática que perdura. Soares e Costa são enfáticas ao escrever que

Passados quase 40 anos da história recente do feminismo, essa não é uma questão distante dos nossos dias, nem mesmo do horizonte das lésbicas (assim como o sexismo não está distante das vivências das mulheres, nem o racismo das pessoas racializadas), por isso, precisa ser analisada, dissecada e desconstruída. (SOARES; COSTA, 2011, p. 43).

Portanto, as “masculinidades femininas” e a violência sofrida por tais mulheres configuram pontos nevrálgicos quando tratamos das aproximações e afastamentos entre feminismos e movimentos lésbicos no Brasil. Ainda que nos dias de hoje alguns grupos, no rastro da teoria e movimento *queer*, já tenham promovido uma ressignificação de termos tidos como insultos como “sapatão”, tais palavras utilizadas de forma pejorativa ainda fazem parte do cotidiano tanto de mulheres heterossexuais como de lésbicas.

Almeida e Heilborn demonstram que a lésbica masculinizada, que se referem como fancha, foi a “personagem-chave na construção do movimento de lésbicas brasileiro, em função do destemor que sua quase involuntária visibilidade pública parece caracterizar” (ALMEIDA; HEILBORN, 2008, p. 240). De acordo com as pesquisadoras, é por meio do arquétipo da fancha que parte das lésbicas ainda é percebida como uma “imitação” da

masculinidade hegemônica, ou seja, aquela encontrada em corpos de “homens”. Além disso, a fancha “foi a solitária encarnação da identidade lésbica hoje questionada – com agressividade – pelos novos corpos feminilizados, portadores do desejo de indiferenciação cotidiana, inclusive quando estes ‘novos corpos’ integram o movimento de lésbicas” (ALMEIDA; HEILBORN, 2008, p. 240).

As possíveis estéticas lésbicas que se aproximam da masculinidade, entendida de forma hegemônica, são vistas como atos ousados: “As lésbicas são enquadradas como mulheres que não possuem sequer o lugar do feminino. Sua ousadia é maior porque querem ascender a um campo que supostamente não existe para elas (o campo da masculinidade) (SOARES; COSTA, 2011, p. 45-46). As masculinidades femininas, portanto, podem ser lidas não como simples imitação dos homens, mas como outras masculinidades possíveis. Ao tentar criar suas próprias masculinidades, elas esbarram em violência e abjeção, por não se adequarem aos padrões esperados e por almejarem noções estéticas e corporais que não são reservadas a elas. Soares e Costa indicam que tanto as lésbicas masculinizadas como as feministas, em associação à lesbianidade, estão sujeitas às reações negativas, já que negam a feminilidade e ameaçam o *status quo* masculino (SOARES; COSTA, 2011, p. 46).

Se, como indica Jack J. Halberstam por meio de uma perspectiva *queer*, “As feminilidades e as masculinidades minoritárias desestabilizam os sistemas de gênero em muitos lugares”³³ (HALBERSTAM, 2008, p. 52), os corpos das sapatonas, das caminhoneiras, das fanchas, a partir do lesbofeminismo, acabam por cumprir uma função penosa. Justamente ao ter destaque e contribuir para o crescimento do feminismo lésbico, propondo uma desestabilização da heterossexualidade compulsória e as noções de gênero que pairam sobre corpos brancos e heterossexuais, as sapatonas estão sujeitas às mais pesadas violências físicas e emocionais: nos movimentos sociais, nas ruas e nas obras de arte. Nas próximas páginas, reflete-se sobre as diversas configurações de gênero possíveis de lésbicas “não-feminilizadas”.

1.2 Em busca do “gênero sapatão”

³³ No original: “Las feminidades y las masculinidades minoritarias desestabilizan los sistemas de género en muchos lugares” (HALBERSTAM, 2008, p. 52).

Sweetheart, this is how it is:
 when you emerge from the bedroom
 in a clean cotton shirt, sleeves pushed back
 over forearms, scented with cologne
 from an amber bottle—I want to open
 my heart, the brightest aching slit
 of my soul, receive your pearl.

Deborah A. Miranda (2005)³⁴

Os estudos de masculinidades não são um bloco homogêneo (COSTA, 2002, p. 213). Nesse sentido, é necessário pensar sobre as múltiplas masculinidades, como as femininas. Segundo Rosely Gomes Costa, “as histórias têm sido contadas sob *uma* perspectiva masculina, por *uma parte* dos homens” (COSTA, 2002, p. 220, grifos da autora). As outras masculinidades estariam para além do que ela chama de masculinidade hegemônica, ou seja, aquela composta pelo homem cisgênero, branco e heterossexual, já que “O patriarcado seria uma ordem de gênero específica na qual a masculinidade hegemônica define a inferioridade do feminino e das masculinidades subordinadas” (COSTA, 2002, p. 216).

Para Costa (2002, p. 220), os estudos de masculinidades se apoiam nas relações entre homens e mulheres e mediações masculino-feminino. Ela aponta, ainda, que tais estudos devem fazer parte dos estudos de gênero, para que seja possível enxergar tanto homem-masculino como mulher-feminino como categorias fluidas. Tais estudos podem servir para demonstrar *outras* perspectivas masculinas. Antes mesmo dos estudos de gênero, o papel do feminismo foi crucial para desestabilizar as estruturas de gênero, como indica Mariana Petersen. Apesar do enfoque ser nas mulheres, os homens também eram levados relacionalmente em conta. Segundo ela, “Os estudos de gênero complexificaram essa discussão, desessencializando ‘feminino’ e ‘masculino’ como pertencentes às categorias ‘mulher’ e ‘homem’” (PETERSEN, 2016, p. 92). Para refletir sobre as possibilidades de gênero e as masculinidades dissidentes, são apontadas contribuições teóricas como as de Teresa De Lauretis.

³⁴ MIRANDA, Deborah A. Love Poem to a Butch Woman. In: *The Zen of La Llorona*. Salt Publishing, 2005.

No texto “A tecnologia do gênero”, publicado em 1987, a autora propõe pensar o gênero a partir do pensamento de Foucault, que descreve a sexualidade como uma “tecnologia sexual”, um conjunto de técnicas com a finalidade de maximizar a vida, criadas pela burguesia a partir do final do século XVIII para garantir a continuidade da hegemonia da classe (DE LAURETIS, 1994, p. 220). Dessa forma, a sexualidade, que era considerada como natural, particular e íntima, “é de fato totalmente construída na cultura de acordo com os objetivos políticos da classe dominante” (DE LAURETIS, 1994, p. 220). Nesse sentido, a ideia da naturalidade dos gêneros também é construída, pois não se trata de um atributo natural do indivíduo.

De Lauretis parte da concepção de Foucault para refletir sobre o sexo, o gênero e o sistema sexo-gênero³⁵. Segundo a autora,

[...] gênero não é sexo, uma condição natural, e sim a representação de cada indivíduo em termos de uma relação social preexistente ao próprio indivíduo e predicado sobre a oposição “conceitual” e rígida (estrutural) dos dois sexos biológicos. Esta estrutura conceitual é o que cientistas sociais feministas denominaram ‘o sistema sexo-gênero’. (DE LAURETIS, 1994, p. 211)

Nessa estrutura, portanto, o gênero é construído de forma contínua de acordo com o “sexo” definido no nascimento. O gênero seria, portanto, não uma propriedade dos corpos, mas “o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’” (FOUCAULT, 1980, p. 127 apud DE LAURETIS, 1994, p. 208). Qualquer sistema sexo-gênero sempre é interligado a fatores políticos e econômicos da sociedade na qual está inserido. Tal sistema não constitui somente uma construção sociocultural, mas também “[...] um aparato semiótico, um sistema de representação que atribui significado (identidade, valor, prestígio, posição de parentesco, status dentro da hierarquia social etc.) a indivíduos dentro da sociedade” (DE LAURETIS, 1994, p. 212). Para masculinidade ou feminilidade, há todo um conjunto específico de atributos sociais fixados os quais espera-se que sejam encontrados em alguém que é representado ou se representa como masculino ou feminino.

Apesar de De Lauretis tratar os gêneros como construtos sociais, ela não aponta a possibilidade de existência de outros para além do masculino e feminino. Esse tema está entre as discussões propostas por Judith Butler em *Problemas de Gênero*, publicado em 1990. A filósofa questiona a suposta conformidade entre sexo/gênero/desejo, o binarismo do gênero e

³⁵ A expressão “sistema sexo/gênero” foi utilizada pela primeira vez por Gayle Rubin em seu artigo “The Traffic in Women” in *Towards an Anthropology of Women* (1975).

a naturalização do sexo, que é tido como indiscutível no sistema sexo-gênero. Nele, o gênero seria o efeito e o sexo seria a origem.

Segundo Butler, o caráter imutável do sexo é contestável. Assim como o gênero, o próprio sexo também pode ser culturalmente definido, já que “[...] talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula” (BUTLER, 2015, p. 27). Para a filósofa, se o construto do gênero independe da noção do sexo, “o próprio gênero se torna um artifício flutuante, com a consequência de que *homem* e *masculino* podem, com igual facilidade, significar tanto um corpo feminino como um masculino, e *mulher* e *feminino*, tanto um corpo masculino como um feminino” (BUTLER, 2015, p. 26).

Ao citar exemplos de estudos médicos, Butler constata que o sexo não é facilmente divisível em dois; portanto, a existência de somente dois gêneros (vinculados ou não ao sexo biológico) seria também contestável. Segundo ela, “A ‘unidade’ do gênero é o efeito de uma prática reguladora que busca uniformizar a identidade do gênero por via da heterossexualidade compulsória” (BUTLER, 2015, p. 67). O efeito de naturalidade do gênero é totalmente produzido, pois “O gênero é a estilização repetida no corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser” (BUTLER, 2015, p. 69). Dessa forma, temos a sensação de que nascemos para ser exclusivamente mulheres ou homens e nos adequamos aos padrões de gênero, de acordo com as práticas reguladoras e a heterossexualidade compulsória que fazem do gênero um efeito.

Outro ponto-chave do pensamento de Butler é a performatividade, conceito utilizado pela pensadora para se referir ao gênero como uma repetição com efeito de “natural”. Segundo ela,

[...] o gênero não é um substantivo, mas tampouco é um conjunto de atributos flutuantes, pois vimos que seu efeito substantivo é *performativamente* produzido e imposto pelas práticas reguladoras da coerência do gênero. [...] o gênero é sempre um efeito, ainda que não seja obra de um sujeito tido como preexistente à obra. [...] não há identidade de gênero por trás das expressões do gênero; essa identidade é *performativamente* constituída, pelas próprias “expressões” tidas como seus resultados. (BUTLER, 2015, p. 56, grifos da autora)

A performatividade do gênero, portanto, pode ser relacionada às masculinidades de mulheres lésbicas, expressões do gênero que desestabilizam a suposta coerência entre sexo, gênero e práticas sexuais. Elas são corpos que causam “problemas de gênero”.

Tania Navarro Swain indica que “A aparência ‘masculinizada’ de uma *butch* aponta para o processo performativo da formação dos gêneros” (SWAIN, 2004, s/p., grifo nosso). A

aparência e a estética da mulher que é classificada como “masculinizada”, suas vestimentas, cortes de cabelo e comportamento desestabilizam o sentido unívoco do masculino. De tal maneira que se percebe “como o gênero pode se desvincular do sexo biológico e neste sentido, todos somos fruto de uma manipulação social que nos construiu em corpos sexuais, dotados de características ditas ‘biológicas’” (SWAIN, 2004, s/p.).

Gayle Rubin, em artigo publicado em 1992, reflete sobre os termos *butch* e *femme*, que ela descreve como categorias importantes dentro da experiência lésbica (RUBIN, 1992, p. 471). Inicialmente, tais categorias estavam relacionadas aos papéis sexuais e à aparência dessas mulheres. Rubin cita os estudos de Elizabeth Kennedy e Madeline Davis para descrever a comunidade lésbica em Buffalo entre 1930 e 1950 e as diferenças entre lésbicas masculinas, chamadas de *butches* e as lésbicas femininas, chamadas de *femmes*. Segundo as autoras, nessa divisão, as lésbicas também se complementariam em um sistema erótico, no qual a masculina supostamente deveria ter um papel ativo e passivo (RUBIN, 1992, p. 471-472).

No entanto, para Rubin, é mais produtivo pensar nos seguintes termos:

Butch deve ser entendida, de uma maneira pragmática, como uma categoria de gênero lésbico que é construída a partir do uso e da manipulação de códigos e símbolos masculinos de gênero. Butch e femme são maneiras de decodificar identidades e comportamentos que são, ao mesmo tempo, conectados e distintos dos papéis de gênero padrões atribuídos a homens e mulheres.³⁶ (RUBIN, 1992, p. 471)

Dessa forma, tais categorias se afastam do que se entende como homem e mulher no sistema sexo-gênero. Em *Female Masculinity* (1998), Jack J. Halberstam³⁷ indica que, como a *butch* tem uma tendência a se ver como algo distinto de “uma mulher identificada como mulher”, e que poderia ser interessante “[...] reservar a etiqueta ‘lésbica’ para mulheres que se identificam como mulheres e que desejam outras mulheres e criar um terreno sexual e semiótico diferente para as butches”³⁸ (HALBERSTAM, 2008, p. 145).

³⁶ No original: “Butch is most usefully understood as a category of lesbian gender that is constituted through the deployment and manipulation of masculine gender codes and symbols. Butch and femme are ways of coding identities and behaviors that are both connected to and distinct from standard societal roles for men and women” (RUBIN, 1992, p. 471).

³⁷ Nas referências, o autor consta como Judith, mas posteriormente ele adotou o nome Jack J. Halberstam. Com esse nome nos referimos ao autor ao longo da pesquisa.

³⁸ No original: “[...] reservar la etiqueta de ‘lésbica’ para mujeres que se identifican con mujeres y desean a otras mujeres, y crear un terreno sexual y semiótico diferente para las butches” (HALBERSTAM, 2008, p. 145).

Contudo, o autor utiliza o termo “masculinidade lésbica” para se referir “[...] a mulheres que vivem sua masculinidade dentro de relacionamentos lésbicos”³⁹ (HALBERSTAM, 2008, p. 145). Nesta pesquisa, utilizamos o termo “masculinidades femininas”, de acordo com o pensamento de Halberstam, ou “masculinidades de mulheres”, de acordo com o pensamento de Lacombe, para fazer referência a lésbicas que não se adequam a um ideal de mulher hegemônico e feminino, e que se relacionam com outras mulheres. Vale frisar que as masculinidades femininas não estão exclusivamente presentes em lésbicas e que há diversas possibilidades de criação de masculinidades de mulheres, inclusive em corpos de homens trans.

Apesar de lesbianidade não ser sinônimo de masculinidades femininas e vice-versa, segundo Halberstam, historicamente as masculinidades femininas desempenharam um papel importante no desenvolvimento dos movimentos e culturas lésbicas. Em primeiro lugar, é frequente a associação da imagem da mulher masculinizada com a ideia de lesbianidade. Este estereótipo pode soar raso, mas garantiu a visibilidade de mulheres lésbicas. Além disso, de acordo com o autor, a sapatão masculina “[...] conseguiu fazer com que fosse interpretada como uma espécie de confluência entre um gênero subversivo e uma orientação sexual”⁴⁰ (HALBERSTAM, 2008, p. 144-145).

Por outro lado, como citado no capítulo anterior, com o desenvolvimento dos feminismos e o crescimento dos lesbofeminismos, travam-se debates sobre os termos *butch* e *femme*. Muitas mulheres rechaçam o binômio e seus papéis no jogo sexual por considerarem uma mera cópia da heterossexualidade (HALBERSTAM, 2008, p. 146). No mesmo sentido de Rubin e Halberstam, Butler desmistifica a crítica feminista às estéticas lésbicas como imitação dos padrões heteronormativos. De acordo com a autora, “Nos contextos lésbicos, a identificação com a masculinidade que se manifesta na identidade *butch* não é uma simples assimilação do retorno do lesbianismo aos termos da heterossexualidade” (BUTLER, 2015, p. 213).

Butler exemplifica, citando uma lésbica *femme* que deseja “garotos que sejam garotas”, “[...] significando que ‘ser garota’ contextualiza a “masculinidade” numa identidade *butch*. Como resultado, essa masculinidade, se é que podemos chamá-la assim, é sempre salientada em contraste com um ‘corpo feminino’ culturalmente inteligível” (BUTLER, 2015,

³⁹ No original: “[...] a mujeres que viven su masculinidad dentro de relaciones lesbianas reconocibles” (HALBERSTAM, 2008, p. 145).

⁴⁰ No original: “[...] ha logrado que se interprete como una especie de confluencia entre un género subversivo y una orientación sexual” (HALBERSTAM, 2008, p. 144-145).

p. 213). Tal quebra de padrões gera tensão e transgressão no que se considera objetos do desejo. O que a lésbica *femme* do exemplo de Butler deseja não é definido por somente um único objeto. Mas, segundo a autora, claramente “não é nem um corpo de mulher descontextualizado, nem uma identidade masculina distinta, ainda que sobreposta, mas sim a desestabilização de ambos os termos, quando eles entram em interação erótica” (BUTLER, 2015, p. 213). As lésbicas masculinas e femininas podem fazer menção e evocar o cenário heterossexual, mas elas o deslocam ao mesmo tempo.

Ambas as possibilidades identitárias, *butch* e *femme*, colocam em questão as próprias noções de identidades naturais e originais. Butler indica que definir *butch/ femme* como réplicas ou cópias da interação heterossexual é subestimar “a significância erótica dessas identidades, que são internamente dissonantes e complexas em sua ressignificação das categorias hegemônicas pelas quais elas são possibilitadas” (BUTLER, 2015, p. 214). Dessa forma, as identidades heterossexuais tidas como naturais são subvertidas e se tornam fonte da significação erótica para outras identidades dissidentes, como as lésbicas “não-feminilizadas”.

Ao refletir sobre as “masculinidades de mulheres”, não necessariamente estamos tentando delimitar o que é homem, masculinidade, mulher ou feminilidade. Pensar em mulheres masculinas é “[...] estabelecer modos alternativos de masculinidade que não estejam necessariamente inscritos em um corpo social e biológico de homem ou, de outro lado, modos de ser mulher que não correspondam àqueles estipulados como papéis femininos” (LACOMBE, 2007, p. 223-224). Halberstam propõe que a masculinidade não deve ser reduzida ao corpo de homens. Segundo o autor,

Diferente da feminilidade dos homens, que cumpre uma espécie de função ritual nas culturas gays masculinas, a masculinidade das mulheres em geral é vista pelas culturas normativas héteros e gays como um sinal patológico de identificação equivocada, como uma inadaptação, uma aspiração a ser e ter um poder que está sempre fora de seu alcance.⁴¹ (HALBERSTAM, 2008, p. 31)

É como se a masculinidade fosse algo inalcançável para as mulheres, como se elas não tivessem “direito” ao que está associado à noção de masculinidade recorrente. As lésbicas masculinas incomodam por almejar acessar um campo que seria, de uma perspectiva heterocentrada, restrito aos homens. Swain questiona sobre o que seria o masculino em um corpo feminino. Ela afirma que não se trata somente da subversão das normas de gênero,

⁴¹ No original: “A diferencia de la feminidad de los hombres, que cumple una especie de función ritual en las culturas de los homosexuales varones, la masculinidad de las mujeres en general es percibida por las culturas normativas heteros y gays como un signo patológico de identificación equivocada, como una inadaptación, como una aspiración a ser y tener un poder que está siempre fuera de su alcance” (HALBERSTAM, 2008, p. 31).

“mas igualmente a revolução da ordem heterossexual que exige a dominação das mulheres” (SWAIN, 2004, s/p.). A autora ainda aponta que, na ordem binária e excludente, uma mulher “masculinizada” pode ser significativo somente de que ela não adota os aspectos atribuídos ao feminino e não necessariamente que ela deseja “ser homem”, como um homem trans. Nesse sentido, Lacombe assegura que somente a existência de uma masculinidade de mulheres “implica previamente desconsiderar a masculinidade como incindível da estrutura biológica do homem e desenhá-la como uma ficção que se constrói performática e socialmente” (LACOMBE, 2007, p. 215). Esta pesquisa se encaminha na direção do pensamento de Lacombe.

Ainda que os termos como “masculinidades em mulheres” evoquem categorias tomadas como naturais e fixas, entre as brechas é possível navegar em busca de deslocamentos dessas mesmas categorias. Swain indica que “O sistema de pensamento binário exige que se não for um, tem que ser o outro. Ou então, passa a fazer [parte] dos abjetos, dos excluídos, do mundo dos sem rosto, sem sentido, sem lugar, sem presença” (SWAIN, 2004, s/p.). As mulheres lésbicas *butch* que não se inserem no que se entende como feminino, na noção estereotipada de mulher, mas também não se inserem na noção estereotipada de homem, a partir de tal perspectiva,

não são caricaturas de homens, nem se voltam para as mulheres pela rejeição ou pelo abuso sofridos. Não desejam tampouco, ser homens, como muitos querem afirmar, pois não conseguem pensar o relacionamento humano senão em termos de feminino / masculino. (SWAIN, 2004, s/p.)

Há espaços entre uma coisa e outra, entre o que se entende como masculino e feminino; é nesse espaço *entre* que se encontram, na falta de um termo mais adequado, as “masculinidades” femininas. Apesar dessa possível fluidez, historicamente a figura da *butch* tem sido associada à imagem da masculinidade jovial, rebelde e sensual da classe operária branca. No artigo publicado em 1992, Rubin traça uma iconografia das lésbicas masculinas e observa alguns aspectos relevantes como: cabelos curtos, jaquetas de couro, motos *Harley* e trabalho braçal. Além disso, a *butch* teria um jeito monossilábico, mas sensível, que soaria irresistível para mulheres. A partir de um olhar semiótico, estes estereótipos estão relacionados a imagens de atores homens famosos, como Marlon Brando em *The Wild One* (1954) e o personagem James Hurley em *Twin Peaks* (1990) (RUBIN, 1992, p. 472).

Podemos citar um exemplo inusitado da década de 2010 que se insere nessa esteira iconográfica de corpos homens associados à masculinidade feminina: o cantor inglês Harry Styles. Apesar de, em partes, divergir do modelo apontado por Rubin em 1992, Styles é

considerado um artista com estilo andrógino e sexualidade ambígua. No artigo *Por que tantas mulheres queer são obcecadas por Harry Styles?*⁴², publicado em novembro de 2017 pelo portal *BuzzFeed*, compara-se o cantor com Shane McCutcheon, personagem interpretada pela atriz Katherine Moening na série televisiva *The L Word* (2004-2009). Shane é uma mulher lésbica que se aproxima do modelo de *butch* descrito por Rubin, tanto estético quanto comportamental, com exceção da atividade laboral. Assim como Shane, Styles se insere numa possível estética *butch* e caminha entre o que se considera masculino e feminino hegemônicos: seus cortes de cabelo, acessórios, jaquetas e blusas floridas podem ser usados tanto por homens masculinos ou femininos como por mulheres que se afastam da feminilidade estereotipada.

Rubin assinala que a maior parte das lésbicas masculinas combinam expressões da masculinidade com um corpo de mulher. Ao definir uma *butch*, a autora indica que “A coexistência de traços masculinos com uma anatomia feminina é uma característica fundamental”⁴³ (RUBIN, 1992, p. 473). Nesse caso, vale o adendo, a partir da visão teórica dos transfeminismos, que contestam a noção de uma anatomia especificamente feminina e uma masculina: a estética *butch* pode estar presente tanto em corpos de mulheres cisgêneras como de mulheres trans.

Em todo caso, como Rubin afirma, “A categoria da *butch* inclui a vasta gama de variações de gênero dentro das culturas lésbicas”⁴⁴ (RUBIN, 1992, p. 473). Halberstam também aponta a *butch* como categoria que muda de acordo com o momento e os corpos, além de variar em decorrência das classes sociais e raça (HALBERSTAM, 2008, p. 148). O autor descreve o que chama de *stone butch*, uma lésbica masculina que não deixa que a parceira sexual a toque. Segundo ele, é esse modelo de lésbica masculina que faz com que seja possível a masculinidade feminina, porque

Representa uma inconsistência funcional ou uma contradição produtiva entre o sexo biológico e o gênero social. Em outras palavras, a *stone butch* representa a discordância entre ser uma mulher e se sentir como masculina criando uma

⁴² No original: *Why Are So Many Queer Women Obsessed With Harry Styles?* Artigo disponível em: www.buzzfeed.com/graceperry/why-are-so-many-queer-women-obsessed-with-harry-styles. Data de acesso: 06 fev. 2018.

⁴³ No original: “The coexistence of masculine traits with a female anatomy is a fundamental characteristic of ‘butch’” (RUBIN, 1992, p. 473).

⁴⁴ No original: “The category of butch encompasses a wide range of gender variation within lesbian cultures” (RUBIN, 1992, p. 473).

identidade sexual e um conjunto de práticas sexuais que correspondem e se acomodam nessa incoerência.⁴⁵ (HALBERSTAM, 2008, p. 151)

Nesse sentido, a *stone butch*, como caracteriza Halberstam, aponta para novas possibilidades de práticas sexuais e expressões de gênero, que deslocam a matriz heterossexual, a “grade de inteligibilidade cultural por meio da qual os corpos, gêneros e desejos são naturalizados” (BUTLER, 2015, p. 258). Com base nas noções de “contrato heterossexual” de Monique Wittig e “heterossexualidade compulsória” de Adrienne Rich, Judith Butler designa a matriz heterossexual como

[...] o modelo discursivo/epistemológico hegemônico da inteligibilidade do gênero, o qual presume que, para os corpos serem coerentes e fazerem sentido (masculino expressa macho, feminino expressa fêmea), é necessário haver um sexo estável, expresso por um gênero estável, que é definido oposicional e hierarquicamente por meio da prática compulsória da heterossexualidade. (BUTLER, 2015, p. 258)

A *stone butch*, portanto, seria exemplo de um “corpo fechado para a penetração, mas aberto ao atrito ou à fricção, avesso à feminilidade convencional, mas evocador de uma masculinidade *queer*”⁴⁶ (HALBERSTAM, 2008, p. 154). Esse corpo aponta para outras configurações de sexo, gênero e sexualidade possíveis, “escapando” da suposta coerência no interior da matriz heterossexual.

Ao não permitir o “toque genital” de sua parceira sexual (uma *femme* ou não), a *stone butch* promove a criação de outras formas de tato e de desejo (HALBERSTAM, 2008, p. 154). Em um primeiro momento, podemos questionar as (não)práticas sexuais de tal modelo apontado por Halberstam, como uma homogeneização da lésbica masculina. No entanto, percebe-se que ele desempenha historicamente um papel central tanto na vida dos bares butch/femme como nas subculturas sexuais *queer* (HALBERSTAM, 2008, p. 154), como já citado no capítulo anterior. Além disso, a partir da perspectiva da Halberstam e Butler, a figura da *stone butch*, ou simplesmente a da sapatão, é significativa para entendermos a desestabilização de categorias de gênero, sexualidade e desejo antes tidas como fixas e “naturais”.

⁴⁵ No original: “[...] representa una inconsistencia funcional o una contradicción productiva entre el sexo biológico y el género social. En otras palabras, la stone butch representa la discordancia entre ser una mujer y sentirse a sí misma como masculina creando una identidad sexual y un conjunto de prácticas sexuales que se corresponden con esta incoherencia y se acomodan a ella” (HALBERSTAM, 2008, p. 151)

⁴⁶ No original: “La stone butch es un cuerpo cerrado ala penetración pero abierto al frotamiento o a la fricción, cerrado a la feminidad convencional pero evocador de una masculinidad queer” (HALBERSTAM, 2008, p. 154).

Vale frisar que termos como “mulher”, “lésbica”, “*butch*” (e suas variações em português) são categorias arbitrárias. Segundo Rubin, elas são imperfeitas, históricas e temporárias: “Nós fazemos uso delas e elas também nos usam”⁴⁷ (RUBIN, 1992, p. 479). Dessa forma, acionamos tais nomes para construir vidas significativas e elas nos moldam como formas históricas específicas de personalidade. Podemos (e devemos) duvidar de tais categorias e abraçar a multiplicidade de pessoas, gêneros e sexualidade.

Rubin é enfática ao defender a ideia de que em vez de lutarmos por classificações impecáveis e fronteiras estáticas e impenetráveis, “[...] podemos nos esforçar para manter uma comunidade que entenda a diversidade como uma dádiva, que enxergue as anomalias preciosas e trate todos os princípios básicos com uma grande dose de ceticismo”⁴⁸ (RUBIN, 1992, p. 479). Neste trabalho sobre uma estética sapatão ou a estética *butch* em corpos lésbicos é necessário ter em mente que tais categorias não são as mesmas para todas as pessoas. É preciso destacar também que ainda há divergências mesmo entre as lésbicas em relação às expressões de gênero que se afastam da feminilidade hegemônica, que não necessariamente podem ou devem ser chamadas de masculinidades. Apesar disso, para esta pesquisa, a relevância da *butch* é fundamental não só por sua importância histórica, mas para apontar a função criativa que as masculinidades de mulheres podem promover.

Ao tratar das masculinidades lésbicas ou das *butches* e do afastamento lésbico das noções de feminilidade, pensamos em noções de “masculinidades” sem homens. Butler indica que “o desejo *butch* pode, como alguns dizem, ser experimentado como parte do ‘desejo de mulheres’, mas também pode ser experimentado, isto é, nomeado e interpretado, como um tipo de masculinidade, um tipo que não pode ser encontrado em homens”⁴⁹ (BUTLER, 2004, p. 197) Há muitos jeitos de se afastar da feminilidade, há muitos jeitos de ser masculino ou masculina. Assim como a masculinidade pode emergir em mulheres, a feminilidade e a masculinidade não pertencem a corpos sexuais distintos (BUTLER, 2004, p. 197).

Segundo Rubin, “Homens podem expressar a masculinidade por meio de numerosos e diversos códigos culturais e não há razão para crer que mulheres estão limitadas a menos

⁴⁷ No original: “We use them, and they use us” (RUBIN, 1992, p. 479).

⁴⁸ No original: “[...] let us strive to maintain a community that understands diversity as a gift, sees anomalies as precious, and treats all basic principles with a hefty dose of skepticism” (RUBIN, 1992, p. 479).

⁴⁹ No original: “Butch desire may, as some say, be experienced as part of “women’s desire,” but it can also be experienced, that is, named and interpreted, as a kind of masculinity, one that is not to be found in men” (BUTLER, 2004, p. 197).

opções de expressão”⁵⁰ (RUBIN, 1992, p. 474). Tais masculinidades sem homens configuram um conjunto de *novas* masculinidades, já que, para Halberstam, “[...] os intercâmbios entre as masculinidades dos homens e das mulheres têm o potencial de ir em ambas as direções”⁵¹ (HALBERSTAM, 2008, p. 304). As multiplicidades de masculinidades de mulheres também são criadoras, não uma cópia das expressões de gênero de homens cisgêneros.

Dessa forma, existem mais modos de mulheres serem *butch* do que para “homens serem homens” (RUBIN, 1992, p. 474), já que “[...] quando mulheres se apropriam de estilos masculinos, o elemento da paródia produz nova significância e significado. *Butches* adotam e transmutam os muitos códigos da masculinidade disponíveis”⁵² (RUBIN, 1992, p. 474). Gayle Rubin ainda salienta que “formas de masculinidade são moldadas por experiências e expectativas de classe, raça, etnia, religião, ocupação, idade, subcultura e personalidade individual”⁵³ (RUBIN, 1992, p. 474).

Há muitas variações em relação a diferentes modos e percepções de uma possível masculinidade. Em estudo sobre comunidades lésbicas na França e na Suíça, Perrin e Chetcuti (2002) fazem referência ao “valor negativo” associado à lésbica “masculina”, tanto por lésbicas engajadas em movimentos políticos, como por frequentadoras de bares. As masculinidades mal vistas são aquelas muitas vezes associadas a um tipo de “masculinidade operária”. Segundo as autoras, a aversão também está direcionada ao componente da classe social (PERRIN; CHETCUTI, 2002, s/p.). Há similaridades no contexto brasileiro.

Na tese *Sapatos tem sexo? Metáforas de gênero em lésbicas de baixa renda, negras, no nordeste do Brasil* (2016), Gilberta Santos Soares indica que, geralmente associada às classes trabalhadoras, a *butch* ou caminhoneira “é percebida como pesada, vulgar, malcuidada, machista, enquanto que as lésbicas masculinizadas de outros extratos sociais são vistas como andróginas, com elegância, zelo, bom gosto e autocuidado” (SOARES, 2016, p. 191). Apesar disso, podemos encontrar masculinidades em diferentes camadas sociais, já que para a autora, a produção de masculinidade extrapola a dimensão de classe (SOARES, 2016, p. 191).

⁵⁰ No original: “Men get to express masculinity with numerous and diverse cultural codes, and there is no reason to assume that women are limited to a narrower choice of idioms” (RUBIN, 1992, p. 474).

⁵¹ No original: “[...] los intercambios entre las masculinidades de los hombres y las de las mujeres tienen el potencial de ir en ambas direcciones” (HALBERSTAM, 2008, p. 304).

⁵² No original: “[...] when women appropriate masculine styles the element of travesty produces new significance and meaning. *Butches* adopt and transmute the many available codes of masculinity” (RUBIN, 1992, p. 474).

⁵³ No original: “Forms of masculinity are molded by the experiences and expectations of class, race, ethnicity, religion, occupation, age, subculture, and individual personality” (RUBIN, 1992, p. 474).

Nesse sentido, além de a identidade de gênero não corresponder ao sexo biológico e nem se enquadrar no que é pré-estabelecido como masculino ou feminino, “A inscrição dos gêneros — feminino ou masculino — nos corpos é feita, sempre, no contexto de uma determinada cultura e, portanto, com as marcas dessa cultura” (LOURO, 2000, s/p). Segundo Louro, tanto a sexualidade como o gênero envolvem processos culturais e plurais, rituais, linguagens, fantasias, símbolos, convenções. É por meio de relações culturais que são definidas as identidades de gênero e sexuais, além do que é considerado natural e “normal” em um determinado contexto. São as relações de poder de uma sociedade que moldam as identidades (LOUROS, 2000, s/p.). No Brasil, as “masculinidades de mulheres” são vistas como antinaturais, pois quebram a esperada coerência entre sexo e gênero. As lésbicas não-feminilizadas, portanto, rompem com as convenções de gênero e sexuais.

Almeida e Heilborn demonstram que o processo de construção da identidade lésbica está relacionado a mudanças no corpo e ritos de passagem, que constituem uma “nova” gramática corporal. De acordo com as autoras, essa gramática corporal “é, em alguma medida, (re) modelada pela identidade” (ALMEIDA; HEILBORN, 2008, p. 233), já que há rupturas em relação aos signos tradicionalmente associados ao feminino. Elas ilustram com o corte de cabelo curto no relato de uma entrevistada. A identidade lésbica está relacionada a aspectos culturais, pois também envolvem rituais, linguagens, símbolos partilhados por uma comunidade.

Outras pesquisadoras brasileiras se inserem nessa esteira de discussões sobre as expressões de “masculinidade” em pessoas que se identificam como mulheres, entre elas Gilberta Soares. A autora escreve sobre o que chama de “estilo bofe” de tais mulheres, muito relacionado ao modo de se vestir delas que se afasta da ideia dominante de um guarda-roupa feminino. Soares indica roupas “não-femininas” configuram ferramentas da composição da masculinidade, de tal forma que “As vestimentas tomam parte da vida dessas mulheres e de seus discursos de forma muito significativa. Ao vestir roupas masculinas, elas compõem o masculino, performatizando um gênero que transgride as normas pré-estabelecidas” (SOARES, 2016, p. 175).

Em sua tese de doutorado, intitulada *Sapatos têm sexo? Metáforas de gênero em lésbicas de baixa renda, negras, no Nordeste do Brasil*, Soares realizou uma pesquisa de campo com o objetivo de compreender a produção de sentidos e subjetividades na vivência da lesbianidade de mulheres de baixa renda na zona norte de Natal. A categoria “bofe”, segundo a pesquisadora, atende às necessidades da maior parte das interlocutoras, pois associa comodidade e conforto das roupas “masculinas” com o tipo de trabalho e lazer. Nota-se a

performatividade do gênero na repetição de atos instituintes da masculinidade, não somente em relação ao vestuário, mas em posturas e práticas esportivas. O manejo de tais tecnologias do gênero é suficiente na produção do masculino para as entrevistadas (SOARES, 2016, p. 186).

Já na tese *Mulheres e masculinidades: etnografia sobre afinidades de gênero no contexto de parceiras homoeróticas entre mulheres de grupos populares em Porto Alegre* (2011), Nádia Elisa Meinerz aponta a categoria *jeitão* em que, diferente de *bofe*, a ideia da masculinidade “é percebida muito mais como uma atribuição exterior do que como uma mensagem que elas quisessem transmitir sobre si mesmas” (MEINERZ, 2011, p. 178). As interlocutoras de Meinerz não gostam de ser associadas ao “jeito masculino”, ainda que signos da masculinidade como o vestuário cômodo e a presença do esporte na vida de tais mulheres sejam muito similares aos da categoria “bofe”. A autora observa que há uma preocupação por parte das entrevistadas com os limites da “[...] apropriação porque um *jeito muito masculino* também pode ser considerado excessivamente *artificial*” (MEINERZ, 2011, p. 178, grifos da autora).

Outro termo presente em estudos brasileiros é “entendida”, que tem sido empregado como código entre gays e lésbicas desde os anos 1980 em várias regiões do Brasil (SOARES, 2016, p. 102). Andrea Lacombe (2007), em sua pesquisa sobre masculinidades de mulheres, reflete sobre o significado do termo para frequentadoras de um bar no centro do Rio de Janeiro. Lacombe relata que “entendida”, como autorreferencial, é o termo mais utilizado no lugar. Segundo a autora, “Entender se transforma em um modo de cumplicidade, de compartilhar um segredo que, apesar de público, não implica a ausência de intimidade” (LACOMBE, 2007, p. 212).

Além disso, “ser do babado” e as palavras “sapatona” e “sapatão” também aparecem, no entanto, com menos frequência. Soares indica que termos como “do sistema” e “entendida” são utilizados pelas interlocutoras como forma de cumplicidade, pertencimento e compartilhamento dos mesmos códigos” (SOARES, 2016, p. 103). No Brasil, ainda há os termos *bofe*, *maria-homem*, *macho-fêmea*, *caminhoneira* e *bombeira* que são atribuídos a lésbicas masculinas. O uso deles varia de acordo com a região do país (SOARES, 2016, p. 160). São as expressões de gênero que caracterizam tais termos, constantemente utilizados como xingamentos, como modo de atingir as “masculinidades de mulheres”.

Apesar dos riscos de homogeneizar os sujeitos por meio de categorias identitárias, Soares indica que se tem “reconhecido a importância destas para a construção de uma resistência coletiva aos discursos homofóbicos, assim como o fortalecimento subjetivo para a

oposição nos contextos pessoais” (SOARES, 2016, p. 105). Alguns dos termos citados são rechaçados pelas próprias lésbicas, mas outros, como “sapatão”, são utilizados e ressignificados por essas mulheres em um movimento muito similar ao passado pelo termo *queer*, como citado. Os padrões de gênero, os signos masculinos e femininos se emaranham e são criadas diversas possibilidades de “gêneros sapatão”.

Como aponta Lacombe (2013, p. 67), não existe uma única feminilidade ou uma única masculinidade com a qual se identificar e, podemos adicionar, também não há um modo único de masculinidades em mulheres - se é que podem ser chamadas de masculinidades. Segundo a autora, existe “[...] uma variedade de sítios identificatórios que dão conta da complexidade de negociação que tem na habitação da prática seu maior poder e eficácia” (LACOMBE, 2013, p. 67). Ela ainda salienta a necessidade de reinventar o significado das categorias já existentes, “simplesmente habitando-as, negociando os espaços através das práticas e diluindo as fronteiras que separam feminino de masculino, mulher de homem ou, em termos mais abrangentes, natureza de cultura” (LACOMBE, 2007, p. 223). As masculinidades femininas, em muitos casos, apontam para uma diluição dos termos binários homem e mulher, masculino e feminino e até mesmo *butch* e *femme*, pois representam possibilidades criativas de novas configurações de gênero.

Portanto, “Os gêneros, face à realidade das práticas, não são apenas dois, são legião, e na pluralidade reside sua força de impacto, sua força de mudança, o ímpeto inovador de modificar o mundo, como querem também os feminismos” (SWAIN, 2004, s/p.). Navarro-Swain aponta a multiplicidade de gêneros possíveis, na qual podemos ter o gênero *butch*, o gênero lésbica, além de “possibilidades da expressão afetiva, da comunicação erótica, da passagem do unívoco para a diversidade, gêneros múltiplos que abalam as estruturas” (SWAIN, 2004, s/p.). A autora assegura não ser possível analisar de uma vez toda a materialidade das práticas e expressões humanas; no entanto, “mulheres feministas, lesbianas, *butchs* e outros gêneros, para além do sexo biológico, estão explodindo limites, abrindo espaços, em esboços do humano que recusam a diferença / desigualdades para afirmar a diversidade” (SWAIN, 2004, s/p.).

Tais mulheres, especialmente as lésbicas tidas como masculinas, são alvo de rechaço e preconceito. Swain afirma que a negação social da própria existência lésbica e a rejeição contra as mulheres que se afastam dos modelos do feminino são sinais positivos de subversão, pois “Quem não incomoda, não existe” (SWAIN, 2004, s/p.). E, pode-se afirmar que essas mulheres existem. Elas incomodam, sofrem, mas não se calam, ao menos na literatura: elas

vivem e, pasmem, chegam a ter finais felizes. Mas essas histórias ficam para os próximos capítulos.

2 “EM NOME DE DEUS, O QUE SOU? ALGUM TIPO DE ABOMINAÇÃO?”⁵⁴

a moça de cabelos curtos
do outro lado do vagão
não deixa dúvidas:
gesticula em demasia
teve muitas, muitas amantes
a mulher atrás do livro
No bosque da noite

Cecília Floresta⁵⁵

Há relatos sobre masculinidades em mulheres no Brasil desde quando os portugueses desembarcaram na Terra de Santa Cruz (MOTT, 1987, p. 7). Os colonizadores ficaram impactados com a presença de “aberrações” entre os indígenas, especialmente nas aldeias Tupinambá. Eram as amazonas chamadas de Çacoimbeguiras, descritas como

[...] mulheres ultramasculinizadas que em tudo copiavam a maneira de ser dos homens: musculosas, manejavam corajosamente o arco e a flecha, tinham outra mulher com quem viviam casadas, e segundo os primeiros cronistas, ‘a maior injúria que podiam fazer era chamá-las de mulher’. (MOTT, 1987, p. 7)

Mott indica que, já em 1621, o *Vocabulário da Língua Basílica*, dos Jesuítas, “traduzia o tupi *çacoaimbeguira* como ‘machão, mulher que não conhece homem e tem mulher, falando e pelejando como homem’” (MOTT, 1987, p. 11).

Apesar disso, é somente no século XVII que as lésbicas aparecem em páginas literárias. O poeta Gregório de Matos (1636-1695), “irreverente em matéria de religião e moral” (MOTT, 1987, p. 66) dedica o poema “A uma dama que macheava outras damas” a Nise, uma mulher lésbica. Matos questiona:

⁵⁴ O título deste capítulo é extraído de uma frase do livro *O poço da solidão*, da escritora inglesa John Radclyffe Hall (1998, p. 183).

⁵⁵ FLORESTA, Cecília. *Cunilíngua*. 2018. *No prelo*.

Que rendidos homens queres,
 que por amores te tomem?
 se és mulher, não para homem,
 e és homem para mulheres?
 Qual homem, ó Nise, inferes,
 que possa, senão eu, ter
 valor para te querer?
 se por amor nem por arte
 de nenhum deixas tomar-te
 E tomas toda a mulher!
 (MATOS GUERRA, 1965 apud MOTT, 1987, p. 67)

Para Mariana Paim, “Esse poema é um testemunho literário do período, pois assinala uma possível prática erótica de uma mulher na sociedade brasileira do início da colonização” (PAIM, 2014, p. 17). O verbo machear não consta em dicionários antigos (MOTT, 1987, p. 66); no entanto, ao consultar o dicionário virtual Michaelis, lê-se o significado de machear como “Sobrepor-se o macho à fêmea (animal) para a cópula; cobrir”⁵⁶. Conforme Mott, Gregório de Matos aplicou o termo nesse sentido (MOTT, 1987, p. 66). O verbo pode também ter relação com o termo “mulher-macho”, utilizado para se referir às mulheres lésbicas ou masculinizadas.

O nome Nise, segundo Mott, “com certeza é um nome fictício, inspirado na mitologia grega (‘Niké’ = vitória), usado igualmente por outros poetas do período colonial sem a conotação lesbiana” (MOTT, 1987, p. 67). O autor lamenta que Nise seja “a primeira e talvez única página literária consagrada totalmente a uma lésbica no nosso período antigo” (MOTT, 1987, p. 69), já que a Inquisição censurou até sua extinção, em 1821, qualquer referência à lesbianidade, tida como pecado da Sodomia e tribadismo, “chamado pelos teólogos de *sodomia foeminarum*” (MOTT, 1987, p. 69).

O próprio Gregório de Matos escreveu outros poemas em que fazia referência a mulheres que se relacionavam sexualmente com outras mulheres. Ele descreve uma cena que sugere práticas sexuais entre mulheres na festa da Virgem Maria:

“Marimbonda, minha ingrata, tão pesada ali se viu,
 Que desmaiada caiu, sobre Luiza Sapata:
 Viu-se uma e outra mulata em forma de sodomia,
 E como na casa havia tal grita e confusão
 Não se advertiu por então o ferrão que lhe metia”
 (MATOS E GUERRA, 1965 apud MOTT, 1987, p. 67)

⁵⁶ Disponível em: <<http://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/busca/portugues-brasileiro/machear>> Data de acesso: 09 fev. 2018.

O emprego do termo “sapata” estaria associado a termos de uso mais recente, como sapatona e sapatão (MOTT, 1987, p. 69). Mott aponta que lésbicas como tema literário são encontradas novamente no romance *As mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manoel Macedo (1820-1882), publicado em formato de folhetim entre 1870 e 1871 (MOTT, 1987, p. 70). A história transcorre entre 1763 e 1767 e trata dos conflitos de uma família brasileira burguesa.

Macedo atenua o suposto envolvimento lésbico presente no livro ao revelar que uma das moças era, na verdade, um rapaz que havia se travestido de donzela para fugir do recrutamento militar. Dessa forma, “Com esse passe de mágica, salva-se a moral cristã e repudia-se a paixão homoerótica” (MOTT, 1987, p. 73). Segundo Paim, a paixão das personagens nessa obra “só pode ser antevista através de meias palavras e reticências, esse enviesamento de dizer sobre o amor entre mulheres pode ser configurativo dos interditos sobre essas relações” (PAIM, 2014, p. 18).

Apesar de nesta época, escritores como Zóla já “fizessem escola” na França com seus romances naturalistas com a presença do amor entre mulheres, na trilha de Marquês de Sade e Balzac, “o Brasil ainda vivia mergulhado em lânguido puritanismo e somente com a publicação de *O cortiço* é que nossa literatura se emanciparia do moralismo vitoriano” (MOTT, 1987, p. 70). É na última década do século XIX que Aluísio Azevedo (1859-1913) descreve com realismo uma relação sexual entre duas mulheres em *O cortiço*, “considerado como uma de nossas principais criações do naturalismo e cientificismo literários [...]” (MOTT, 1987, p. 73). Dessa forma, a estética naturalista influencia a descrição de cenas lésbicas de forma menos contida na literatura brasileira.

Nesse mesmo período, é publicado o livro *Lésbia* (1890), de Maria Benedita Bormann sob o pseudônimo Délia. Lúcia Facco (2004, p. 72) afirma que obteve um exemplar “emprestado como sendo o primeiro livro lésbico publicado no Brasil” e observa “Pelo título jurei que se tratava de um livro sobre relações lésbicas, sobre transgressão” (FACCO, 2004, p. 72). Apesar de não haver a presença de práticas sexuais lésbicas, segundo Facco, o livro pode ser considerado uma “narrativa lésbica” (FACCO, 2004, p. 72). Para Barbara Smith, o conceito de tal narrativa é caracterizado pela crítica textual das instituições heterossexuais (SMITH, 1979, p. 188 apud BAILEY, 2004, s/p.).

Lésbia trata da história de uma mulher que sofre desilusões amorosas e decide escrever. Para Facco (2004), a intenção de fazer uma crítica a instituições patriarcais “fica clara no título. Lésbia, lésbica, mulher transgressora dos códigos vigentes ainda hoje, imagina no século XIX” (FACCO, 2004, p. 72). Ao refletir sobre o desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas, Cristina Ferreira-Pinto Bailey descreve o “sujeito

lesbiano” como aquele que “foge à definição aceita de ‘feminino’, rompe radicalmente com os padrões de gênero estabelecidos, ao não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos” (BAILEY, 2004, s/p.).

No romance escrito por Maria Benedita Bormann, *Lésbia* é o pseudônimo da personagem escritora que consegue alcançar sucesso e independência financeira por meio da literatura. Facco observa que “isso para a época era ousadíssimo” (FACCO, 2004, p. 72). Na primeira obra de *Lésbia*, segundo o narrador, notava-se “[...] um espírito másculo [...]” (BORMANN, 1998, p.75). Bormann é, portanto, irônica ao apontar o conceito vigente de que a literatura para ser boa, deveria ter um “espírito másculo”. Apesar de não ter referências sobre a sexualidade da personagem, ela transgride os padrões femininos da época.

Paim indica que “o enredo se restringe ao combate da posição submissa da mulher, tomando como referência a ilha em que Safo viveu enquanto metáfora da libertação da mulher” (PAIM, 2014, p. 22). A autora ainda destaca que o uso dos termos Lesbos/*Lésbia* iguala a condição de pouca visibilidade da mulher, fosse ela heterossexual, bissexual ou lésbica naquele período, além de ressaltar a repressão à sexualidade e o controle do papel sociocultural. Vale lembrar que no Brasil, desde 1894⁵⁷, o criminalista Viveiros de Castro utiliza o termo lésbica como sinônimo de ‘invertida sexual’ (MOTT, 1987, p. 11), o que dá uma conotação patológica às relações lésbicas e às mulheres que não se adequavam aos padrões sociais e estéticos.

Alguns anos após a publicação de *Lésbia*, em 1895, é lançado o romance *Bom Crioulo*, de Adolfo Caminha. Para Denilson Lopes, a obra é pioneira, pois a representação da homossexualidade masculina “adquire um elemento central na narrativa e não só como um dado circunstancial ou estereotipado como vamos ver em tantas outras obras na literatura brasileira pelo século XX a dentro” (LOPES, s/d). As figuras homoidentitárias presentes no livro, cujo espaço central é um navio, são marcadas pela ambiguidade: “o macho gay, o adolescente e a mulher masculinizada” (LOPES, s/d). D. Carolina é a personagem “mulher-homem” que queria deflorar “torpemente, como um animal” (CAMINHA, s/d, p. 67) o personagem Aleixo.

Para Lopes, na figura dessa mulher-homem “se cristaliza uma proto-imagem da lésbica enquanto mulher forte, ativa [...]” (LOPES, s/d), tanto pela ideia da liberdade sexual,

⁵⁷ CASTRO, Viveiro de. *Atentado ao Pudor*. 1894.

como a prostituta que seduz a personagem Pombinha em *O Cortiço* (1980), de Aluísio de Azevedo, mas também “por ser associada ao mundo tradicionalmente masculino do trabalho e do poder, na tradição das donzelas guerreiras, de Luzia-Homem, de Domingos Olímpio (1903) a Diadorim do *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa (1956)” (LOPES, s/d). *Luzia Homem*, publicado em 1903, expõe as “peripécias da bizarra mulher” (MOTT, 1987, p. 78) orgulhosa e seca, da qual muitos se afastavam (OLÍMPIO, s/d, p. 10). Tratava-se de uma mulher com “sintomas de invertida” (MOTT, 1987, p. 78), descrita por Domingos Olímpio como

Mulher que tinha buço de rapaz, pernas e braços forrados de pelúcia crespa e entonos de força, com ares varonis, uma virago, avessa a homens, devera ser um desses erros da natureza, marcados com o estigma dos desvios monstruosos do ventre maldito que os concebera. Desgraça que lhe acontecesse não seria lamentada; ninguém se apiedaria dela [...] (OLÍMPIO, s/d, p. 10)

A masculinidade de mulheres era, portanto, vista com rechaço em obras que são tidas como referências da literatura brasileira escrita por homens. Havia um moralismo e pudor extremos impostos pelo clero, censura e “controladores dos editores que ousassem divulgar literatura ‘libertina’” (MOTT, 1987, p. 78). Uma prova desse contexto repressor, segundo Mott, é que até os anos 1930, algumas obras “mais ousadas” de autores nacionais que tratassem sobre sexualidade eram editadas no exterior (MOTT, 1987, p. 78). No início do século XX, com os crescentes processos de urbanização e industrialização em nossa sociedade, as relações homoeróticas ganham uma proporção maior (PAIM, 2014, p. 23). No Modernismo e na chamada alta Modernidade, segundo Lopes, é possível encontrar na literatura de tema gay um predomínio de homotextos breves, como contos. O autor ainda observa que “Predominam o silêncio e, quando visíveis, a afirmação de estereótipos risíveis ou imagens de desejo homoerótico como algo impossível, destinado ao fracasso, com poucas exceções de qualidade” (LOPES, s/d).

Há um destaque entre as publicações nacionais da segunda década do século XX: *Vertigem* publicado em 1926, de Laura Villares, “escritora hoje pouco conhecida” (BAILEY, 2004, s/p.). O romance teria sido um dos primeiros no Brasil a abordar o desejo lesbiano escrito por uma autora mulher (MOTT, 1987, p. 85). Mott indica que há semelhanças entre o enredo de *O Cortiço* e *Vertigem*, mas que o escrito por Laura Villares é “[...] menos *violento* e *carnal* do que Aluísio de Azevedo descrevera há meio século. Talvez, por se tratar de uma escritora mulher, a autocensura tenha sido mais forte” (MOTT, 1987, p. 85, grifo nosso).

É necessário salientar que o desejo lésbico está presente na literatura brasileira escrita por mulheres desde as primeiras décadas do século XX (BAILEY, 2004, s/p.). A obra de

Cassandra Rios, que será estudada nas próximas páginas, se insere em uma esteira de publicações brasileiras de autoria feminina (e/ou lésbica). Bailey aponta que “é possível verificar a representação do desejo lesbiano em obras, por exemplo, da poeta Gilka Machado, de Raquel de Queiroz ou de Clarice Lispector” (BAILEY, 2004, s/p.). Dessa forma, é curioso refletir, no entanto, sobre o apagamento de tais escritoras e das escritas que optam por um “conteúdo submerso” (VARGAS, 1995, p. 12 apud FACCO, 2004, p. 73), ou seja, menos “explícito” e “carnal” que os livros escritos por homens.

A autocensura, que pode ser considerada como uma das responsáveis por calar a expressão erótica feminina “encontra-se obviamente enraizada nas práticas sociais vigentes, que tanto procuram controlar a sexualidade feminina, como restringir o acesso da mulher a uma linguagem adequada à representação de sua sexualidade” (BAILEY, 2004, s/p.). Portanto, mulheres lésbicas estavam “acostumadas à não-existência, por ter sido esse conceito fortemente fixado em suas mentes” (FACCO, 2004, p. 73). Escritoras brasileiras e estrangeiras vêm, ao longo dos anos, tentando driblar as adversidades e promover a existência de mulheres lésbicas e bissexuais em narrativas literárias. A partir de esforços de nomes como John Radclyffe Hall e Cassandra Rios, mas também Adelaide Carraro, Nélida Piñon, Myriam Campello, Márcia Denser e outras escritoras, a presença na literatura de mulheres que fogem das normas de gênero e sexuais torna-se mais frequente, como será visto a seguir. O papel de Rios nesta trajetória deixou um legado para as autoras contemporâneas, que criam as mais diversas propostas políticas e estéticas de representação lésbica.

2.1 Literatura invertida

Nosso percurso tem início no ano de 1928, com o livro tido como fundamental para quebrar com a noção de “não-existência” de mulheres lésbicas: *The Well of Loneliness*, traduzido como *O poço da solidão*. O romance da escritora John Radclyffe Hall (1880-1943) foi um sucesso imediato de vendas, antes mesmo de a autora ser alvo de um julgamento por obscenidade (KRAINITZKI, 2013, p. 12). Esta publicação configura um divisor de águas quando tratamos da representação lésbica na literatura, pois, segundo Eva Krainitzki, “Ao longo dos anos, *The Well* permitiu articular interessantes debates sobre a identidade lésbica e a questão da representação cultural da mesma” (KRAINITZKI, 2013, p. 12).

A obra trata da história de Stephen Gordon, uma mulher que recebeu nome de um rapaz e foi criada pelos pais como se fosse homem. A própria Radclyffe Hall se denominava como “invertida”, era lésbica militante e se vestia com roupas masculinas (FACCO, 2004, p. 55); portanto, a personagem criada por ela tinha um objetivo certo: “combater o preconceito contra homossexuais”, já que “foi o primeiro romance a apresentar uma heroína lésbica de bom caráter” (LEONEL, 2001, p. 1 apud FACCO, 2004, p. 56). A escritora se apropriou do discurso médico e masculino - a ideia da “inversão” - para torná-lo um argumento a favor do direito à existência de pessoas “invertidas”.

Dessa forma, “Hall possibilita a formação discursiva da identidade da ‘invertida’” (KRAINITZKI, 2013, p. 14). A obra da escritora influenciou a articulação de conceitos e definições de homossexualidade e lesbianidade necessários para a criação do que viria a ser o movimento gay e lésbico contemporâneo. Além disso, *O poço da solidão* é descrito por Krainitzki como “o romance de formação da primeira lésbica máscula, identidade que pode ser considerada a expressão mais visível de uma sexualidade lésbica e a que garante um elemento de autenticidade” (KRAINITZKI, 2013, p. 14). Segundo a teórica, Stephen é uma pioneira, ela precede à *butch*. A criação dela foi importante para a construção de uma identidade lésbica moderna.

Assim como há críticas em relação aos papéis de gênero *butch* e *femme*, há posicionamentos críticos que apontam que Hall escreveu estereótipos de gênero e uma reprodução do modelo patriarcal no relacionamento de Stephen e Mary, seu par amoroso no romance. Facco aborda o binarismo das atividades atribuídas a homens e mulheres presentes no livro: “Enquanto ela, Stephen, a invertida, possui características consideradas masculinas, como força física, corpo másculo, raciocínio lógico, etc., Mary é a mulher ‘verdadeira’, que cuida da casa, cerze as meias, cuida das roupas de Stephen, possui instinto maternal, etc.” (FACCO, 2004, p. 58). Para a pesquisadora, a “inversão” seria confirmada na medida em que Stephen seria “mulher/masculino”, associando a personagem à noção patológica que o termo implicava na época. Krainitzki aponta que havia críticas em relação à representação de Stephen, que consistiria “[...] numa representação negativa da figura lésbica, por manter ou mesmo reforçar o estereótipo social da lésbica com características tradicionalmente codificadas como masculinas” (KRAINITZKI, 2013, p. 14).

Apesar disso, Facco nos lembra que, naquele contexto de Hall, a homossexualidade era considerada um “defeito de fabricação” (FACCO, 2004, p. 58). O próprio discurso médico da inversão acreditava em uma identidade fixa, que deveria ser compreendida e aceita. No entanto, para Krainitzki, a partir de uma perspectiva *queer*, devemos pensar sobre tal conceito

para além do entendimento binário da feminilidade e masculinidade (KRAINITZKI, 2013, p. 15) e da rigidez identitária. Ao buscar por uma identidade não heterossexual, a personagem questiona sobre o que ela é e o porquê de ela ser como é. Ela, então, rejeita as únicas respostas possíveis na época, baseadas nos discursos religioso e médico e opta pela “proto-identidade sexual da inversão congênita” (KRAINITZKI, 2013, p. 16).

Dessa forma, “Stephen surge como um sujeito ambíguo, discordante com qualquer um dos papéis de gênero estabelecidos” (KRAINITZKI, 2013, p. 16), como as *butches*, as caminhoneiras, as fanchas. Stephen está, portanto, no princípio das possibilidades de existência dos “gêneros sapatão”. Apesar das justificáveis críticas, é inegável a contribuição de Hall para a visibilidade lésbica na literatura de autoria lésbica. *O poço da solidão* ficou conhecido como “Bíblia do lesbianismo”, “por trazer alívio a muitas mulheres que se consideravam verdadeiras aberrações, seres monstruosos, por sentirem desejo por outras mulheres” (FACCO, 2004, p. 73). Assim, “O derradeiro valor de *The Well* prende-se à centralidade de uma personagem *queer*, que é representada de forma visível através de uma masculinidade feminina e uma identidade não-heterossexual” (KRAINITZKI, 2013, p. 17). Outras mulheres que não se adequam aos padrões de gênero, a partir da leitura de Hall, poderiam se permitir transcender tais normas.

A obra de “John” Radclyffe Hall foi “julgada” e “condenada” por ser considerada obscena em 1928, o mesmo ano em que foi publicada. A proibição durou até 1948 no Reino Unido (FACCO, 2004, p. 57). Ao pensarmos nas publicações brasileiras nesses 20 anos de censura de *O poço da solidão*, podemos apontar algumas obras, majoritariamente produzidas por homens, que retratam a masculinidade de mulheres. Em 1930, na vigência do Estado Novo, é publicado *O 3º sexo*, de Odilon Azevedo. Nele, há uma descrição da personagem Inácia, chamada de Alemão. O autor trata a “masculinidade” da personagem em um tom pejorativo: “O seu cabelo era de homem. O seu corpo abrutalhado, de seios completamente atrofiados, o seu rosto feio, de um feio masculino, os seus braços longos, as mãos grandes, os seus sapatões, tudo isso, aureolado pela gravata, chapéu e paletó de homem [...]” (AZEVEDO, 1930, p. 17 apud MOTT, 1987, p. 95).

Ressaltamos que das obras brasileiras citadas até aqui, a maior parte trata os relacionamentos lésbicos e as masculinidades de mulheres de uma forma heteronormativa. Ao elencar representações literárias de relações lésbicas no contexto brasileiro até os anos 1950, Paim indica que “[...] os livros buscavam demonstrar a antinaturalidade destas práticas, reproduzindo uma voz normativa e androcêntrica. Assim, as narrativas inseriam as relações sexuais entre mulheres dentro da dimensão do desvio patológico, do pecado e do crime”

(PAIM, 2014, p. 26). Por tal motivo, faremos um salto para 1948, não só porque foi o ano do fim da proibição do *O poço da solidão* no Reino Unido, mas também quando foi lançado *A volúpia do pecado*, primeiro livro da escritora que mudou a forma como as lésbicas são representadas na cultura brasileira: Cassandra Rios (1932-2002).

A escrita de Rios é peça-chave para o desenvolvimento de uma literatura lésbica no Brasil. Segundo Paim (2014, p. 26), a escritora rompe com a tradição da representação lésbica moralizante e faz com que as lésbicas estejam inseridas dentro do campo da existência. Adriane Piovezan assinala que “A tentativa de inscrever personagens ficcionais como outros quaisquer, com uma linguagem direta e sem se prender a nenhuma lição de moral, aparece pela primeira vez com Cassandra Rios” (PIOVEZAN, 2005, p. 47). Ela é considerada a primeira autora no Brasil a criar romances nos quais as personagens são identificadas como lésbicas – aspecto que ainda é raro na televisão, por exemplo. Além disso, as lésbicas são protagonistas das obras de Rios, “Elas não apenas são nomeadas, descritas, mas, também, são o foco das histórias e suas narrativas se desenvolvem através das falas dessas personagens” (PAIM, 2014, p. 26).

Quando *A volúpia do pecado* foi lançado em 1948, “fez muito sucesso, sendo esgotado na primeira tiragem” (PAIM, 2014, p. 28). Rios conta a história de amor entre duas jovens, Irez e Lyeth. Trata-se, para Piovezan, “[...] de uma história de amor tão romântica como uma história de amor heterossexual poderia ser”, já que o amor lésbico é representado como natural e possível e as lésbicas podem ser quaisquer mulheres, de qualquer grupo social (PIOVEZAN, 2005, p.49).

Rios escreve sobre o desejo lésbico na década de 1940 em um contexto patriarcal e heteronormativo. No entanto, diferente das outras obras citadas, as mulheres lésbicas na narrativa da autora podem exercer sua subjetividade. Ao analisar *A volúpia do pecado*, Piovezan observa que a mulher abandona a posição de objeto passivo ao qual era relegada dentro do sistema de gênero dominante. A pesquisadora também afirma que, a partir da escrita de Rios, a lesbianidade “não só abre um canal para a expressão autêntica do erotismo feminino como serve também para realizar uma crítica às relações heterossexuais hierárquicas e, naquele contexto, sob plena influência do patriarcalismo” (PIOVEZAN, 2005, p. 49-50).

Piovezan registra a construção de um espaço literário com lugar para a subjetividade lésbica em *A volúpia do pecado*. As personagens lésbicas sem as características de invertidas, como era visto na tradição anglo-saxã, aparecem em espaços como outros personagens femininos, “Podendo vivenciar ativamente sua sexualidade e seu desejo” (PIOVEZAN, 2005, p. 71). No livro, há menção a termos como homossexuais, trébuchas e lesbianas:

Vinha-lhe à mente os nomes proferidos por dona Margot, agora lembrados por Mônica, atribuídos às mulheres que se amavam como elas. Curiosas consultaram o dicionário: Homossexuais, Tríbadas, Lesbianas! Seriam elas? Fitaram-se curiosas. As curtas (sic) explicações não as satisfizeram. Deixaram passar os dias alimentando o desejo de desvendar o tormentoso mistério com auxílio de melhores livros. Queriam saber o porque de um amor tão desnatural. (RIOS, 1955, p. 175 apud PIOVEZAN, 2005, p. 46)

Ao citar tais termos, ao escrever com todas as letras os nomes atribuídos às mulheres que se amam, Rios quebra tanto a tradição masculina de dizer de forma pejorativa ou de forma meramente “carnal”, como a feminina do não dizer ou dizer nas entrelinhas. Segundo Piovezan, “A questão do não-dito, devido ao tabu existente nas relações homoeróticas femininas, aparece de forma a consolidar a ideia de que elas não existem” (PIOVEZAN, 2005, p. 60). Rios, portanto, afirma a existência das homossexuais, tríbadas e lesbianas.

Rios também se afasta das obras descritas anteriormente que enfatizam o sentido patológico da “inversão” e uma “coerência” entre sexualidade e gênero: mulheres lésbicas são exclusivamente masculinas. Este trabalho busca não só representações de mulheres que não se adequam aos padrões da feminilidade hegemônica, mas também representações que rompem com noções estereotipadas em relação a mulheres lésbicas. No primeiro livro publicado de Cassandra Rios, as personagens lésbicas são moças jovens com vestuário feminino, batom e cosméticos. Ao escrever sobre “meninas comuns”, femininas e lésbicas, Rios desestabiliza os padrões estabelecidos e, mais que isso, começa a promover a ideia de que as identidades lésbicas são múltiplas.

Dessa forma, com a criação de um espaço para as subjetividades lésbicas diversas e a centralidade do desejo lésbico, o pioneirismo de Rios é inegável. Por conta de tais aspectos, a escritora é descrita como “fundadora de uma nova tradição lesbiana na literatura brasileira de autoria feminina” (PIOVEZAN, 2005 p. 72). A temática lésbica foi uma constante na produção literária da autora. Ao refletir sobre literatura lésbica nacional, Paim demonstra que Cassandra Rios foi “a principal escritora que se destaca no Brasil, não só pelo número de obras, mas também pela diversidade de abordagens dedicada ao tema” (PAIM, 2014, p. 27), já que relacionamentos afetivos e sexuais entre mulheres estão presentes em quase todos os seus 52 romances publicados.

Segundo a pesquisadora, ao escrever sobre práticas e vivências lésbicas, Cassandra Rios “[...] revela a vivência homossexual feminina no meio literário, em vez de negá-la. Sua produção literária se constitui, pois, numa fonte possível de análise histórica sobre um assunto quase sempre velado, que é o das relações afetivas e eróticas entre mulheres” (PAIM, 2014, p.

27). Apesar disso, Rick Santos, no artigo “Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil”, aponta que a elite literária brasileira, “[...] em grande parte ficou ‘perplexa e incapaz de entender’ as maneiras explícitas de Cassandra falar sobre ‘resistências camufladas’ e, do mesmo modo, rejeitou sua crítica e seu valor literário” (SANTOS, 2003, p. 19).

Em uma entrevista, a própria escritora relata que sua família lia suas primeiras histórias publicadas em revistas, como a *Revista Capricho*, mas quando ela lançou *A volúpia do pecado* “surgiram as perseguições e as críticas terríveis em jornais e revistas. Aí comecei a maliciar meus livros, a achar que eles iriam chocar minha mãe, ferir a visão que ela tinha da vida” (RIOS, 2001). A trajetória literária de Rios foi turbulenta por conta da censura pesada que sofreu. No entanto, ela desempenhou um papel importante para o surgimento de uma literatura lésbica brasileira.

Cassandra Rios nasceu em 1932 em São Paulo e foi criada no bairro de Perdizes. Como ela mesma conta, iniciou sua carreira de escritora muito cedo. Aos 13 anos de idade já publicava contos como “Tião, o Engraxate”, ganhador do concurso O Conto do Dia promovido pelo jornal *O Tempo*. Aos 15 anos, ela escrevia contos e poemas para a coluna “Coisas de Cassandra” na *Revista Capricho*. Como nenhuma editora fechou a publicação de um livro, Rios começa a trabalhar para custear as despesas de seu primeiro romance. Com ajuda financeira da mãe, ela publica em 1948, aos 16 anos, *A volúpia do pecado*.

A condição da mãe, uma espanhola religiosa, para ajudar a filha era não ler sequer uma linha de seus livros. Piovezan indica que o motivo para tal era a temática dos livros, a maioria relacionada a lésbicas, “com relatos picantes” (PIOVEZAN, 2005 p. 22). Cassandra Rios, nascida Odete Rios, também escolheu assinar seus livros com um nome diferente do dado por sua mãe. Na mitologia clássica, Cassandra, nome pelo qual Rios é reconhecida até os dias atuais como escritora, era filha do Rei de Tróia. Ela era amada por Apolo, de quem recebe o dom da profecia. No entanto, após Cassandra recusar os avanços sexuais da divindade, ele a amaldiçoa. Com isso, ninguém acreditaria em suas profecias. A autora relata sobre como se deu a escolha:

Eu ouvia esse nome. Escutava alguém me chamar de Cassandra. Ouvia e tinha sonhos... Até hoje me deixa um pouco agonizada, é sombrio demais... Eu era menina e fui pegar um retrós para minha mãe. Abri a gaveta e ouvi atrás de mim uma voz, Cassandra, Cassandra. Joguei a gaveta longe, saí correndo! Tinha um sonho com um coche preto que me esperava, e também me chamavam de Cassandra. Eu tinha uns 9 anos. (RIOS, 2001)

No Brasil daquele contexto, a existência lésbica era tratada de forma estereotipada não só na literatura. Lésbicas eram vistas como sujeitos à parte da sociedade “normal”. Para Santos, ao adotar o nome de uma “profeta amaldiçoada” em quem ninguém acreditava, Rios “[...] estava tentando criar um significado positivo da homossexualidade entre as pessoas num contexto brasileiro, em vez de 1) pressupor existências utópicas (liberadas e estrangeiras), ou 2) adotar visões monolíticas e elitistas da homossexualidade que a exclui da vida diária” (SANTOS, 2003, p. 19). Até os dias de hoje adjetivos como “Papisa do homossexualismo”, “autora mais proibida do Brasil” e “Demônia das letras” são usados para se referir a ela (PIOVEZAN, 2005, p. 77).

Como mencionamos anteriormente, Cassandra Rios publicou 52 romances. Santos (2003, p. 18) destaca que ela tratou de diversos problemas sociais, como inflação, violência, brutalidade policial, sincretismo, corrupção, etc. No entanto, o tema central na produção da escritora é a homossexualidade. Em mais de 40 livros, que fizeram grande sucesso, ela lida com a homossexualidade em cenários urbanos. Esse tema é recorrente e linha central na produção da escritora, permeando toda sua obra (SANTOS, 2003, p. 18). Apesar de desenvolver temas controversos para a época, Rios obteve êxito de público. Em 2001, ela afirmou que seu lugar na literatura brasileira é “Na mão do leitor. Não quero receber troféus, honrarias ou méritos. Quero ser lida, mesmo que achem uma droga” (RIOS, 2001).

A literatura produzida por Rios caminhava na interseção entre biografia pessoal, discurso social e ficção. Santos afirma que ela, dessa forma, “expõe e subverte a forte ficção criada pela ideologia dominante” (SANTOS, 2003, p. 18). As preocupações da autora não eram somente dirigidas à sexualidade, mas levava em consideração as múltiplas formas institucionalizadas de opressão de gênero, sexo, raça e classe. Suas obras abordam negociações resistentes nos cotidianos urbanos, deixando de lado as noções estereotipadas e promovendo modelos diversos de sexualidade e gênero. Durante o estabelecimento e a vigência da ditadura brasileira, “Cassandra lutou para publicar mais de 40 livros que “cultivariam a terra” e estabeleceriam as fundações para a emergência de uma literatura gay e lésbica específica no Brasil durante os anos 80 e 90” (SANTOS, 2003, p. 21) do século XX. No entanto, o pesquisador argumenta que foi nos anos 1960 que Rios “criou e manteve viva uma visão nova e diferente de homossexuais num contexto brasileiro” (SANTOS, 2003, p. 21).

Com o golpe militar de 1964 e, posteriormente, com o Ato Institucional nº 5 em 1968, Rios viveu e publicou enfrentando a censura e perseguição intelectual. Apesar dessas duas décadas de repressão, ela, “como nenhum outro autor brasileiro, lutou continuamente com

uma presença gay e lésbica forte e positiva na literatura” (SANTOS, 2003, p. 19). Ao refletir sobre as tendências literárias brasileiras nos anos de ditadura, percebe-se que Rios voltou-se para um público relegado pela esquerda literária intelectual, que criou seus próprios círculos elitistas. Em um período de censura institucionalizada, no qual os meios de comunicação em massa e a literatura eram ferramentas controladas pelo governo, é relevante a escolha de Rios de escrever textos de linguagem aparentemente simples, mas muito complexos por tocarem em temas não permitidos e proporem críticas sociais. Ela falava (também) com a classe popular, que assistia a novelas e lia revistas e jornais.

A ficção de Cassandra Rios estabelece uma intertextualidade com a indústria cultural, as chanchadas, o teatro de revista e a televisão. Segundo Santos, “Seus textos palimpsésticos de simulacro criam um retrato complexo que combina fragmentos de todos esses meios para assim formar um ‘kitsch literário’” (SANTOS, 2003, p. 24). Enquanto na imprensa e em outros veículos de comunicação e socialização de massa, a lesbianidade era retratada como fraqueza moral, perversão, e ridicularizada, ela “[...] incorporou o olhar do seu opressor, enquanto mantinha em mente uma outra visão de si própria e do Outro – do gay e da lésbica – que ele, o olhar dominante, não podia ver nem ouvir (e, por extensão, censurar ou controlar)” (SANTOS, 2003, p. 23). Dessa forma, ela se apropriava e subvertia os discursos correntes sobre homossexualidade. No prefácio de *Mutreta* (1972), ela própria adverte: “Aprendam a fazer a distinção entre os maus elementos e o comportamento da pessoa de bom caráter seja ela ou não homossexual. (RIOS, 1972, p. 8). Para Rios,

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

Ao utilizar em seus livros a apropriação dos estereótipos e das noções hegemônicas, ela cria discursos de várias camadas. Assim, desafia e incomoda os pensamentos monolíticos, heteronormativos e patriarcais e as noções binárias em relação ao gênero e à sexualidade. Segundo Santos, “Porque Cassandra podia ver de ambas as posições, através do uso do simulacro e da farsa, ela era capaz de deslocar seu olhar e inscrever significados resistentes e complexos onde o olhar dominante os enterraria” (SANTOS, 2003, p. 23). Rios, portanto, retratava uma multiplicidade de pessoas, de gêneros e de sexualidades tidos como inexistentes ou “anormais”. Em seus textos, tais sujeitos têm voz.

Nesse contexto, é somente a partir de finais da década de 1960 que escritoras brasileiras conquistaram maior reconhecimento de público e crítica. Como indica Bailey, “o erotismo passa com mais frequência a ser um aspecto integrante da literatura de mulheres” (BAILEY, 2004, s/p.). Entre elas, um nome expressivo foi Adelaide Carraro. Ela teve sua obra bastante relacionada à de Cassandra Rios. No entanto, Piovezan distingue as duas e aponta particularidades importantes nos textos de Rios, já que os livros de Carraro “acabam tocando em temas como sexo de forma moralista, o que não corresponde à narrativa de Cassandra Rios” (PIOVEZAN, 2005, p. 23).

Apesar do pioneirismo e da importância para o cenário literário nacional, os livros de Rios não figuram nas prateleiras das livrarias atualmente. Podemos refletir sobre as razões para tal, principalmente por ela ter sido mal vista e considerada subversiva e pornográfica por tanto tempo. O fato é que sua obra foi vasta e muito consumida. Seus livros viraram peças e filmes – em 1974, ela chegou a participar como roteirista da adaptação para o cinema de seu livro *Ariella, a paranoica*. Em 1968, ela teve um programa na Rádio Bandeirantes e até foi candidata ao cargo de deputada estadual pelo PDT, mas não foi eleita. Em relação aos romances da autora, percebe-se “[...] um variado panorama da vida da lésbica, pois sua narrativa cobre três décadas de vida brasileira” (PIOVEZAN, 2005, p. 34).

Dessa forma, ela criou personagens que representam a existência lésbica em sua multiplicidade: “[...] das virgens femininas às assumidas masculinizadas, das pertencentes à burguesia até as operárias, das adolescentes até as mulheres maduras” (PIOVEZAN, 2005, p. 34). A própria Cassandra Rios abordou os “tipos diferentes” que fazem parte de seus romances:

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

Como indicam Piovezan e a escritora, podemos encontrar as “masculinidades de mulheres” em seus livros. Ao longo de sua vasta obra, Rios descreveu diversas possibilidades de “gênero sapatão”.

Na narrativa de *A noite tem mais luzes* (1968), a personagem Pascale se veste “de homem”, “Não porque desejasse ser homem, verdadeiramente, mas porque queria ir até onde Nelita estivesse com a mesma liberdade que os homens podem ir aos lugares onde encontrarão a mulher desejada” (RIOS, 1968, p. 88). Cassandra Rios se refere à Pascale como

vítima de um hermafroditismo psicosssexual. Já em *Mutreta* (1972), por meio da fala da personagem Amanda, a escritora reflete sobre uma possível estética *butch*. Ao encontrar mulheres masculinizadas em um bar, Amanda comenta: “É tão bom ser simplesmente mulher que gosta de mulher, sem esses problemas de querer ser macho. Para mim são limitações frustradas!” (RIOS, 1972, p. 64). Ainda em 1972, no livro *Copacabana posto 6 – A madrasta*, Rios escreve

[...] Sexo trocado! Não o sexo, não! Sempre gostara de ser mulher, de ser como era! Exatamente como era! Tal e qual! Pensamento trocado! Também não! Também não era pensamento trocado! Apenas não pensava e não agia como uma heterossexual. Mas era definida. Gostava de mulher. Só de mulher. Isso era uma definição patente. (RIOS, 1972, p. 152 apud PIOVEZAN, 2005, p. 73)

É notável como a autora escreveu sobre as questões, reflexões e dilemas de pessoas que transgrediam as normas sexuais e de gênero. Piovezan afirma que a subversão está no fato de Rios demonstrar “outras possibilidades de sociabilidade, de afetividade e de vivência fora dos padrões estabelecidos naquela época” (PIOVEZAN, 2005, p. 73). Em *Anastácia*, Rios se apropria do discurso heteronormativo para descrever – demonstrando a existência desse tipo de mulher – uma “machona”:

Masculinizada, colete, calça de brim, camisa xadrez, cabelos lisos, alta, bonita, mas o tipo da metida a machona, insultando com seu aspecto os ignorantes no assunto, ou melhor, dizendo, assustando com seu jeitão de falsa displicência. Logo percebi que ela não sabia realmente o que significa ser homossexual e brincava de ser homem. (RIOS, 1982, p. 142 apud PIOVEZAN, 2005, p. 6).

Além de machona, encontramos também as palavras sapatão, machinha, corça, lésbica, homossexual e entendida no discurso de Rios. Ao empregar tais termos de fácil entendimento do grande público, utilizados na linguagem coloquial, a escritora insere essas mulheres e seus amores no mundo real. Ela afirma a possibilidade de existência delas sem deixar subentendido ou fazer uso de códigos e termos desconhecidos. Para Piovezan, “não podia ser diferente, na medida em que a autora, inserida como estava na indústria cultural, busca para suas obras o máximo de ressonância cultural” (PIOVEZAN, 2005, p. 77). Afinal, como Rios mesmo declarou, ela queria ser lida.

Por ter descrito décadas de existências lésbicas, cada uma de acordo com seu tempo, Rios escreveu personagens com posturas diferentes em relação à identidade e práticas lésbicas. Pode-se destacar as diferenças entre os comportamentos das personagens de *Volúpia do Pecado*, seu primeiro livro que data de 1948, e de *Eu sou uma lésbica*, publicado em 1980, um de seus últimos romances de ficção publicados. Enquanto na narrativa de 1980 a protagonista declara que “Sabia bem o que pensavam e falavam de gente como eu” (RIOS,

2006, p. 65), em *Volúpia do Pecado*, a personagem Lyeth, necessita do auxílio do dicionário para encontrar um termo que descreva seu comportamento lésbico.

Piovezan ressalta a ideia de que as personagens do primeiro livro de Rios “apresentam a dúvida e a incerteza de que são normais por sentirem um amor diferente dos padrões de sua época” (PIOVEZAN, 2005, p. 28); já em *Eu sou uma lésbica*, a protagonista Flávia, apesar de alguns questionamentos em relação às “masculinidades de mulheres”, como será visto a seguir, parece aceitar sua identidade lésbica. Após o contato com a obra de Cassandra Rios, podemos responder negativamente, então, à pergunta de Stephen em *O poço da solidão* que intitula este capítulo: “Em nome de Deus, o que sou? Algum tipo de abominação?” (HALL, 1998, p. 183). A obra de Rios nos permite ler sobre a lesbianidade não como abominação, mas como possibilidade de existência não só na literatura, mas no mundo concreto.

2.2 Machonas em *Eu sou uma lésbica*

O livro *Eu sou uma lésbica* foi publicação original da Revista *Status*, em formato de folhetim, veiculado entre os meses de janeiro e abril de 1980. Na década de 1980, o livro foi lançado pela editora Record. Em 2006, a obra foi relançada pela Azougue Editorial, na Coleção Devassa. A partir dessa edição, são apresentados aspectos encontrados na escrita de Cassandra Rios que suscitam reflexões pertinentes para teorizações contemporâneas sobre gênero e sexualidade. Este capítulo analisa a representação das “masculinidades de mulheres” na obra de Rios e reflete sobre a forma como a autora escreve sobre identidades lésbicas.

A narrativa aborda a história de Flávia, narradora de vinte e dois anos, desde os sete anos de idade até o momento da narração. Mesmo inserida em um contexto familiar patriarcal e heteronormativo, a trajetória sexual da menina inclui afetos lésbicos. Desde a descoberta sexual, o leitor acompanha o percurso de Flávia em busca de uma identidade lésbica única e genuína. Como citado anteriormente, neste livro, a personagem demonstra certa consciência de sua lesbianidade desde a infância.

Aos sete anos, a menina era fascinada pelos pés e sapatos coloridos de uma das vizinhas da família, Dona Kênia. Flávia narra que “Dona Kênia me fascinava, e eu ficava aguardando o momento em que ela vinha à nossa casa pra matar hora, conversando com mamãe” (RIOS, 2006, p. 15). Durante as tardes em que as amigas da vizinhança se reuniam

em sua casa junto com sua mãe, Flávia ficava embaixo da mesa admirando e, eventualmente, lambendo os pés da mulher de 26 anos na época. Segundo a jovem protagonista,

A sensualidade nasce com a vida, e no modo como eu olhava e admirava os pés de dona Kênia estava a primeira manifestação de sexualidade. Cheguei a debruçar-me para cheirá-los com cuidado, pois tinha certeza de que eram perfumados. (RIOS, 2006, p. 11)

A fascinação por Kênia é descrita por Flávia como um sentimento diferente do que ela sentia por sua mãe. Além disso, em seu relato, a menina demonstra saber que tais emoções para com a vizinha casada e mais velha seriam mal vistas pelos adultos se fossem externadas. Dessa forma, ela conta que “[...] agia com hipocrisia e dissimulação, não pela intimidação do método pelo qual eu era criada, mas por algo intuitivo que já me prevenia contra as pessoas e me fazia guardar segredo de tais emoções” (RIOS, 2006, p. 17-18), pois “[...] era algo relacionado ao prazer que sentia e que não queria que ninguém soubesse ou mesmo percebesse” (RIOS, 2006, p. 18).

Nesse sentido, Flávia, mesmo criança, percebia que aqueles sentimentos e a sua lesbianidade deveriam ser guardados somente para ela, como um segredo. Apesar de inicialmente tratar a sexualidade lésbica como algo que não poderia ser externado, em outro trecho da narrativa, Flávia indica ter conhecimento de que a lesbianidade não era um “defeito” ou “traço da personalidade” exclusivamente dela. Ela relata que “Intuitivamente, eu já sabia que existiam muitas mulheres com sentimentos iguais aos meus, relacionados ao próprio sexo [...]” (RIOS, 2006, p. 64). Dessa forma, Rios afirma existências lésbicas.

Um dos modelos de lésbicas apresentado no livro é representado por Kênia. A vizinha e objeto da paixão de Flávia na infância é descrita como “uma fada iluminada” (RIOS, 2006, p. 25). Segundo a narradora, “[...] para mim ela era luminosa, e a sua camisola longa e transparente era tão linda quanto o colorido e a música inebriante do filme a que eu assistia quando papai fazia cineminha em casa pra distrair a gente” (RIOS, 2006, p. 25). Kênia configura, portanto, uma mulher bastante feminilizada, que adere aspectos considerados parte da noção de feminino hegemônica, como “[...] dedos longos, finos, macios, perfumados, as unhas pintadas de vermelho, brilhantes como lantejoulas convexas” (RIOS, 2006, p.20).

Além disso, os cabelos dourados também compõem a descrição física da personagem. Em um momento da infância de Flávia, seus pais vão ao hospital em uma noite e deixam a criança para dormir na casa de Kênia. A narradora conta que se sente muito feliz, “[...] sentindo o seu perfume, encantada com a cor maravilhosa dos seus cabelos dourados e

longos” (RIOS, 2006, p.25). Tal padrão de “feminilidade” se repete na juventude de Flávia, quando ela se envolve com Núcia, outra mulher feminilizada.

Em uma festa de aniversário de uma amiga do bairro e do colégio, a narradora conhece Núcia, a prima da aniversariante, uma jovem descrita como:

E ali estava, cabelos loiros, olhos azuis, boca polpuda, corpo esguio, sandálias de salto fino, tiras coloridas, unhas dos pés esmaltadas de vermelho. O detalhe excitante. Não era Kênia. Mas era tão linda quanto ela. Possuía o mesmo charme e ar de mistério. Parecia luminosa, como se uma aura a destacasse de todas as pessoas daquela sala. (RIOS, 2006, p. 48-49)

A partir de noções de gênero, muito relacionadas à forma estereotipada do “feminino” personificada em Kênia, Flávia enxerga com bons olhos somente a coerência entre sexo e gênero. A narradora preconiza mulheres cisgêneras feminilizadas. O único “desvio” permitido seria a lesbianidade. Nesse sentido, o pensamento externado por ela se aproxima da noção do senso comum que “aceita” a lesbianidade desde que não sejam “mulheres que querem ser homens”.

Por aceitar somente um “modelo” de lésbicas, esse olhar desviante da narradora autodiegética Flávia está presente na obra quando denota aversão para com mulheres que divergem do que ela considerava “normal”: mulheres femininas que se relacionam exclusivamente com mulheres femininas. O relacionamento com Núcia termina por Flávia descobrir que a amada ainda se relacionava com Eduardinho, um ex-namorado. Por tal razão, a protagonista se refere à Núcia como “[...] uma falsa e depravada criatura indefinida” (RIOS, 2006, p. 94). A bissexualidade, portanto, assim como as “masculinidades de mulheres” não fazem parte da conduta lésbica aceita pela narradora.

Em relação à sua própria lesbianidade, Flávia se definia como

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

Para ela, a definição de criptandro é composta por uma mulher lésbica e feminina: “[...] uma mulher como eu, que gostava de mulher, uma homossexual e feminina” (RIOS, 2006, p. 58). Além de não empregar a palavra lésbica, inicialmente, a narradora promove uma rigidez identitária, como se ela tivesse uma essência única, quase que imutável. A própria personagem se refere à “Minha natureza definida” (RIOS, 2006, p. 61) e declara que “[...] ser homossexual era próprio da minha natureza, era natural” (RIOS, 2006, p. 62).

Apesar de tal rigidez exposta em um primeiro momento na narrativa, com o tempo e a idade, Flávia começa a dar sinais de uma possível flexibilidade em relação a essas concepções identitárias. Durante seu relacionamento com Núcia, ela relata que

Sentíamo-nos culpadas ou cúmplices de alguma coisa que não queríamos que os outros percebessem, e essa coisa era o fato de não pertencermos àquele clã, como se a própria cor da nossa pele fosse outra e nos sentíssemos condenadas por isso. (RIOS, 2006, p. 59)

Com tal passagem, Rios faz uma crítica ao modo como mulheres lésbicas eram tratadas naquela sociedade. Além disso, reflete sobre o “não-pertencimento” que atinge tais mulheres por não se inserirem nas lógicas sociais e estéticas da heterossexualidade compulsória.

Em outro trecho da narrativa, Flávia – obrigada por Núcia – externa sua identidade lésbica perante Fábio, um jovem que se interessava amorosamente por Flávia. Segundo a narradora, Núcia

Jogou longe o cigarro, encarou-me perplexa e facilitou a coisa, numa desafiadora revelação para Fábio:

- Você não percebeu ainda que ela tem nojo de homem? Não entendeu ainda que Flávia é uma lésbica, que não quer nada com você? Não está sabendo que nós somos amantes e que você está atrapalhando?

[...]

Minha língua parecia colada no céu da boca. A cena me constrangia. Ia contra a minha educação e princípios. Não era verdade o que Núcia estava dizendo, que eu odiava os homens. Meu pai e meu irmão eram homens e eu os adorava. Ela estava falando uma porção de asneiras. Não era nada desse jeito. Meus sentimentos eram outros. E eu queria muito bem a Fábio. Ele insistiu. Em seus olhos vi um lampejo de súplica para que eu mentisse, para que dissesse alguma coisa que lhe permitisse não sair derrotado e humilhado diante da moça histérica prestes a chorar. Por mais rude que me tomasse, eu não podia mentir, *não podia mais esconder o que eu era.*

- Sim, eu sou uma lésbica.

E parecia que eu estava me condenando ou sentenciando algo muito grave. Parecia mesmo que eu estava dizendo: ‘Sou comunista, sou nazista, sou terrorista, sou subversiva sou contra tudo e contra todos ... sou o demônio... sou o terror para todas as nações... sou... o quê?’ (RIOS, 2006, p. 79-81, grifo nosso)

A partir do diálogo, é possível perceber o sofrimento e angústia vivenciados por mulheres lésbicas para “sair do armário”, ou seja, externar sua lesbianidade. Além disso, Rios ainda menciona os percalços enfrentados por essas mulheres. No Brasil descrito pela autora, ao se dizer lésbica, a mulher estaria se expondo a violências diárias. A lesbianidade, portanto, poderia ser comparada a outras condutas mal vistas e perseguidas, como a subversão, muito atrelada às pessoas que militavam contra a ditadura civil-militar brasileira existente na época da publicação da obra. Flávia indica que “Sabia bem o que pensavam e falavam de gente como eu” (RIOS, 2006, p. 65).

Apesar das dificuldades de se “assumir” lésbica, a protagonista, aos poucos, começa a demonstrar certa fluidez de gênero, muito relacionada à maior aceitação de sua lesbianidade.

Núcia sugere que a narradora corte os cabelos e use calças compridas, pois ficaria “[...] uma gracinha, de cair o queixo” (RIOS, 2006, p. 65). Flávia, que não gostava da ideia de cortar os cabelos, passou a usar roupas tidas como “masculinas”. Ela narra que

Se eu cortasse os cabelos, mamãe teria um choque, e papai talvez até chorasse de desgosto, pois já andava implicando pelo fato de eu só querer usar as camisas de Renato [o irmão da narradora], isto, porque Núcia dissera que eu ficava muito bem de camisa, melhor do que com' os meus vestidos. Vestidos não eram para mim. E comecei a só andar de calça comprida, camisa, jaquetas, sapatos de solões bem esporte, camisetas, *sentindo-me cada vez mais liberta das apreensões e do medo de que os outros descobrissem o que eu era*. Mas não era influência de Núcia; eu apenas estava me encontrando melhor dentro da minha indumentária preferida. (RIOS, 2006, p. 65, grifo nosso)

A escolha das vestimentas da narradora rompe, de certa forma, com o estereótipo da mulher lésbica com aspectos exclusivamente tidos como femininos ou masculinos, pois ela transita entre os dois. Apesar de tal transgressão, o discurso da narradora ainda permanece enfático ao tratar sobre a rigidez de gênero e sexual. Na narrativa, Núcia sugere que Flávia se parece com o ator francês Alain Delon e que se ela cortasse os cabelos ficaria ainda mais semelhante a ele. A narradora, no entanto, não gosta nem um pouco da comparação e relata que “Minha indignação cresceu. Que ela ficasse com o Alain Delon. Preferia continuar parecida comigo mesma ou com a Lauren Bacall, como mamãe achava. Eu era mulher, essencialmente feminina, apenas gostava de mulher. Só isso” (RIOS, 2006, p. 66).

A partir de trechos como esse, nota-se que Cassandra Rios, “Lésbica assumida, solteira e provocadora” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 112), escreveu sobre uma “cultura lésbica” brasileira, inclusive sobre os papéis *butch* e *femme*, por tratar das configurações estéticas e de gênero possíveis para mulheres lésbicas que de algum modo se afastassem da feminilidade estereotipada. Na narrativa, Flávia se diz uma *femme* por excelência e compactua, como citado, com a noção do senso comum de que, mesmo sendo uma lésbica, não deveria “imitar” a masculinidade dos homens. Segundo a narradora,

Sentia-me muito bem na minha condição de homossexual, sem precisar caracterizar-me ou realizar performances de machão para agradar as mulheres. O modo como eu gostava de me trajar nada tinha a ver com masculinidade ou com a minha androginia. (RIOS, 2006, p. 66)

Apesar da visão de Flávia ser recorrente, ainda mais em 1980 quando foi escrita a obra de Rios, os estudos de Halberstam (2008) demonstram que as “masculinidades femininas” não são cópias das dos homens, mas configuram possibilidades criativas de *outras* “masculinidades” ou configurações de gêneros possíveis. Pode-se dizer que a protagonista de *Eu sou uma lésbica* não era nem uma *butch* nem uma *femme*, pois ela mescla aspectos dos

dois papéis. Desta forma, já em 1980, Rios indica “gêneros sapatão”, que podem ser inseridos *entre* os extremos hegemônicos (masculino e feminino).

Na obra, Rios aponta a existência de *femmes*, como Kênia e Núcia. Na seguinte passagem em que Flávia se refere a Núcia, a escritora descreve aspectos associados à feminilidade dominante: “Feminina, seios exuberantes, boca sensual, mãos cariciosas e macias [...]” (RIOS, 2006, p. 62). Além disso, também é retratada a *butch*. Ao escrever sobre a cultura lésbica daquele momento, Rios faz referência a um grupo de amigas lésbicas, quando a personagem Núcia apresenta Flávia a uma “[...] turminha, um grupo de amigas, todas lésbicas, como nós, que se reuniam de vez em quando no apartamento de uma tal de Bia. Ela as conhecera por acaso, através de uma colega da faculdade” (RIOS, 2006, p. 63). A personagem Bia pode ser considerada uma *butch*.

Flávia e Núcia vão ao apartamento de Bia, que é descrita pela narradora como

[...] uma machona, como as que eu já vira na rua e que me causavam repulsa e aversão. Metida a homem, andar de fanfarrão, impostando a voz, sacudindo as pernas arreganhadas, "como se tivesse um enorme saco entre elas, gesticulando, falando do seu caso como se falasse de uma mulher-objeto. As expressões, o modo de andar, tudo nela me enojou, e Núcia viu, sentiu, notou, comparou e finalmente começou a entender o que eu era e o que era aquela mulher disfarçada de homem, que, para meu espanto, atendeu a um telefonema e nos disse que o seu filho estava no aeroporto, voltando de viagem, e ela precisava ir até lá apanhá-lo. Convidou-nos para acompanhá-la e foi até banheiro trocar de camiseta. Fiquei acompanhando com o olhar aquela deformidade que até dera à luz. Núcia olhou para mim sem graça e me pediu desculpas. Ela estava começando a perceber a diferença entre eu e aquele tipo. O aspecto, o nível, a classe, a genuinidade. (RIOS, 2006, p. 67)

Apesar de a protagonista passar por um processo de aceitação de seu próprio “gênero sapatão” no decorrer da narrativa, inicialmente ela demonstra desaprovação em relação à suposta “masculinidade” de Bia. As teóricas Facco e Lima escrevem que “[...] também reconhecemos a voz social através de Flávia, a lesbofobia existente entre as próprias lésbicas, muitas vezes impelidas pelas circunstâncias à estereotipia de gênero” (FACCO; LIMA, 2004, s/p).

Na escrita de Rios, Flávia trata a personagem “machona” como um ser abjeto. Mais uma vez, a narradora compactua com o senso comum e trata as “masculinidades de mulheres” como uma aberração. As “machonas” são estigmatizadas por serem convertidas em uma ameaça para a feminilidade heterossexual (GIMENO, 2008, p. 110). Este estigma “[...] se converte em um poderoso meio de controle social para intimidar qualquer mulher que se

atreva a desafiar as normas tradicionais de feminilidade e heterossexualidade”⁵⁸ (GIMENO, 2008, p. 110). Dessa forma, a representação de gêneros dissidentes na obra de Rios é significativa, pois ao abordar essas “ameaças” à norma vigente, de forma sutil, a escritora propõe outros olhares, outras possibilidades para a vida lésbica, para além da regulação no que tange à feminilidade.

Vale frisar que a escritora, talvez até mesmo por conta da censura, não retrata as mulheres masculinas vivendo vidas “normais”; ou seja, seguindo os padrões da heteronormatividade: casando-se, vivendo uma vida longe da prostituição, da violência e dos crimes. A configuração que Rios estabelece aproxima-se muito da representação padrão desses seres que ameaçam a manutenção da heterossexualidade. Apesar disso, a presença das machonas é de suma importância, demonstrando que tais vidas existem e figuram na literatura.

De tal forma que, por retratar “corpos que escapam” da matriz heterossexual, ou seja, corpos que não estão em conformidade com o que se espera deles desde o nascimento (mulheres femininas ou homens masculinos), Cassandra Rios aponta para outras possibilidades de identificação. Apesar de os modelos *butch* e *femme* serem encarados apenas como papéis de um jogo, para algumas mulheres, eles “[...] podem ser entendidos como formas de expressão das suas ‘verdadeiras’ identidades e para outras ainda podem representar um desafio aberto às convenções” (BRANDÃO, 2010, p. 323). Portanto, pode-se pensar sobre as leitoras lésbicas que liam a obra da escritora – ainda que *Eu sou uma lésbica* tenha sido veiculado pela primeira vez em uma revista cujo público alvo eram homens heterossexuais.

Rios promove modelos de identificação diferente do discurso de Flávia que preconiza uma unidade de identidade. Assim, a autora estabelece o início de uma “poética sapatão” por escrever para lésbicas e apontar a existência de diversas mulheres que fogem dos padrões de gênero dominantes. Na tarefa de dar visibilidade para subjetividades lésbicas na ditadura civil-militar, contexto em que o discurso era controlado, Rios enfrentou um dilema. As escritas dela necessitavam ser compreendidas pelo leitor popular e “[...] requeriam também um nível elevado de complexidade para disfarçar os aspectos de resistência para os que estavam no poder” (SANTOS, 2003, p. 25).

⁵⁸ No original: “estigma que se convierte en un poderoso medio de control social para intimidar a cualquier mujer que se atreva a desafiar las normas tradicionales de la feminidad y de la heterossexualidad” (GIMENO, 2008, p. 110).

O truque de Rios consistia em reproduzir o discurso opressivo de forma “enviesada”, de acordo com Santos (2003, p. 25). A escritora não ignorava as caricaturas e estereótipos das representações gays e lésbicas, mas adotava-as como ponto de partida. Assim, ela introduzia “[...] a homossexualidade como parte do dia-a-dia de uma maneira que é simultaneamente ‘nova’ para seu público heterossexual, assim como positiva para seus leitores não-heterossexuais” (SANTOS, 2003, p. 25). Nesse jogo, Rios negociou com censores e foi capaz de retirar das sombras, dos guetos e do carnaval as lésbicas fora dos padrões. Segundo Santos, “Ela desfamiliarizou o familiar e, assim, explicitamente reinscreveu significados resistentes sob os olhos vigilantes do opressor” (SANTOS, 2003, p. 25).

Em *Eu sou uma lésbica*, a escritora utiliza o carnaval como meio de impulsionar a mobilidade entre as categorias masculino e feminino no discurso de Flávia, que antes rechaçava as “machonas”. A personagem relata que “Naquele tempo, as mulheres aproveitavam o carnaval para usar suas calças compridas, camisas, gravatas, caracterizando-se de homem para serem melhor identificadas pelas outras mulheres, as ‘passivas’” (RIOS, 2006, p. 95). Os termos “caracterizando-se de homem” podem ser lidos tanto pelo discurso hegemônico, como algo pejorativo e uma simples “imitação”, como por lésbicas que fogem dos padrões de gênero como uma possibilidade de criação de seu gênero sapatão dissidente. Flávia indica que

O carnaval nos clubes marcava momentos grandiosos na vida das lésbicas, que se fantasiavam de Zorro, de caubói, usavam máscaras, cortavam os cabelos rente na nuca, riscavam bigodes com lápis de sobrancelhas e até costeletas. *Era a liberdade*. O diabo soltava-as pelas ruas e elas invadiam os salões. (RIOS, 2006, p. 95, grifo nosso)

Em um desses bailes, o Arakan, realizado no Aeroporto de Congonhas, Flávia, aos 18 anos, permite se transmasculinizar e também se insere na gama de diversas personagens lésbicas fora dos padrões de gênero descritos por Rios. Ela narra que “Eu estava fantasiada/de Zorro - ou Zorra, porque os meus cabelos compridos, sob o chapéu de feltro preto, disfarçavam bem *o que eu era*” (RIOS, 2006, p. 95-96, grifo nosso). Ela resolve ir ao banheiro do baile e descreve sua ação: “Prendi os cabelos dentro do chapéu de Zorro. Tirei o batom dos lábios. Ajeitei minhas grossas sobrancelhas, que minhas amigas queriam depilar e eu não deixava. Puxei um punhadinho de cabelo de cada lado do rosto, formando costeletas” (RIOS, 2006, p. 100). Nesse trecho, observa-se que, partindo do carnaval, Rios descreve “masculinidades de mulheres”, ainda que possivelmente lida somente como “fantasia de carnaval” por meio de uma perspectiva conservadora e heteronormativa. Ou seja, a presença

dessa “masculinidade” de Flávia não chocaria a censura e promoveria a visibilidade de tais mulheres.

Ainda no baile, Flávia observa um grupo de machonas,

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

A partir de tal trecho, nota-se o discurso opressor que menciona o papel das “machonas” nos movimentos feministas e da vinculação da imagem da “lésbica masculina” com a mulher feminista. Como citado, a mulher masculinizada é tida como uma ameaça às condutas determinadas para as mulheres na heterossexualidade. Nesse sentido, Rios aponta a existência de tais mulheres que rompem com o papel pré-determinado do ser mulher – ainda que somente em relação à estética “feminina”. A escritora parte dessa fala estereotipada e hegemônica para, em seguida, descrever uma cena de violência sofrida pelas machonas.

Na narrativa, Flávia presencia o tal grupo de machonas disfarçadas, “de braço com bichas” (RIOS, 2006, p. 96-97), ser barrado na portaria do baile, pois “O comentário de que seria proibida a entrada de homossexuais no Arakan se espalhara havia meses” (RIOS, 2006, p. 97). Flávia observa então a briga que se inicia entre as machonas e bichas e os seguranças do baile, que batiam fortemente de cassetete no grupo que não era bem-vindo. A narradora descreve a cena:

O pau preto desceu na sua cabeça e as pernas da machona dobraram. Comprimi o peito com as mãos, sentindo algo estranho e violento. Revolta. Pena. Lástima - e acima de tudo vergonha. Meu carnaval estava estragado. Virou quaresma. O espetáculo era triste demais para mim. A bicha, gritando com a sua voz esganiçada coisas que eu nunca ouvira antes, sendo posta para fora; a machona, carregada pelos guardas escada abaixo (RIOS, 2006, p. 98)

A reação da personagem que narra a história difere da fala anterior em que ela rechaçava as machonas. Dessa forma, Rios torna visível um outro olhar, que enxerga, com pesar, a violência sistemática a que estão sujeitas tais mulheres – vale notar que tal violência também é promovida por discursos como o citado anteriormente, que relegam as machonas a uma existência abjeta.

Para pensar sobre esse trecho, é necessário refletir sobre a escrita de Rios durante o período de ditadura civil-militar brasileira. Facco e Lima relatam que Cassandra Rios operava

“[...] com o mesmo instrumental dos tropicalistas a partir do momento em que se apropria de um modelo de ‘cultura de massa’, no caso uma narrativa linear repleta de sexo, bem ao gosto popular, para subverter o modelo vigente de comportamento feminino” (FACCO; LIMA, 2004, s/p). No entanto, para as teóricas, Rios constrói a crítica a seu próprio modo, diferente dos intelectuais da época, que retratavam, em um tom jornalístico, a tortura física, emocional e psicológica sofrida por presos políticos. Ela “[...] vai apontar a ‘tortura moral’ sofrida por suas personagens ao desobedecerem aos códigos morais de comportamento social” (FACCO; LIMA, 2004, s/p), exatamente como ocorre quando as machonas são barradas no baile.

Nesse sentido, a passagem da violência homofóbica descrita por Rios pode ser lida de três formas: a partir da visão opressora, lê-se somente a reprodução dos padrões vigentes; um leitor que não é gay ou lésbica, mas que não é homofóbico, pode ter conhecimento do que acontece com pessoas “fora dos padrões” por meio de um relato empático da narradora; um leitor gay ou uma leitora lésbica podem estar cientes de como é o mundo, como indica Santos, “são apresentados a uma história didática que os adverte contra os perigos de uma sociedade homofóbica” (SANTOS, 2003, p. 26). A obra de Rios, portanto, possui camadas e, dependendo de quem lesse, poderia ser muito instrutiva, especialmente para jovens leitoras lésbicas em busca por modelos de identificação e com receio das estruturas homofóbicas e heteronormativas da sociedade em que viviam.

No livro, Flávia continua narrando os acontecimentos no baile. Após deixar a machona inconsciente, um dos homens responsáveis pelo evento permitiu que a acompanhante da machona, uma mulher de saltos que ficara encolhida em um canto, disfarçando não estar com a machona, entrasse no salão para o baile de carnaval. A narradora se mostra incrédula e relata que

Pensei que a moça fosse fazer meia-volta e seguir os guardas que levavam a machona desfalecida. Quatro deles carregavam, com esforço, o pesado fardo, e a sua bunda ia batendo nos degraus, enquanto os saltinhos da sua linda companheira seguiram tlac-tlaqueando para o salão regurgitante. Acho que só não vomitei porque engoli demais as palavras que me subiam pela garganta, querendo xingar a cadela que, sem pestanejar, preferira o baile de carnaval a saber para onde estariam levando a sua machona. (RIOS, 2006, p. 98)

O fato de a jovem *femme* ter entrado no baile sem a machona pode ser lido como uma estratégia de sobrevivência e resignação, como um relato educativo de Rios para alertar leitoras lésbicas. Além da violência, a personagem Flávia choca-se com a falta de solidariedade e união entre as lésbicas. Piovezan sugere que “Cassandra Rios critica nessa passagem tanto a opressão a que o homossexual era submetido, como a não existência de um movimento organizado conjunto em torno das próprias minorias” (PIOVEZAN, 2005, p. 34).

É possível afirmar que a escrita de Rios, apesar de traçar um “trágico retrato” (DUNCAN, 1994, p. 361 apud SANTOS, 2003, p. 26) das lésbicas no Brasil, era dirigida a mulheres lésbicas, seja para entreter ou alertar sobre os percalços da vida para uma mulher fora dos padrões naquele contexto. Em *Eu sou uma lésbica*, a autora propõe alguns “tipos” distintos de condutas, estéticas e gêneros lésbicos, incluindo as práticas bissexuais – Rios indica que as mulheres bissexuais eram chamadas de “gilete” (RIOS, 2006, p. 63).

Ao subverter constantemente o discurso heteronormativo dominante da narradora Flávia, por meio das atitudes da própria personagem, a autora é capaz de dialogar com a censura para não ter o livro censurado e com pessoas que estivessem em busca de modelos para se identificar. Swain indica que não é possível traçar um perfil da lésbica ou das lésbicas, já que “[...] não há um bloco homogêneo e monolítico de coerência, não existe experiência unívoca que possa tomar o lugar de um referencial estável” (SWAIN, 1999, p. 118). Rios não pretende definir tal bloco, nem mesmo as “masculinidades de mulheres” no livro analisado são totalmente estereotipadas ou similares entre si.

A personagem Bia, por exemplo, que se aproxima bastante da figura da *butch*, tem um filho e rompe com as características fixas de uma representação de masculinidades femininas estereotipada. As machonas do baile de carnaval são diversas e, apesar de sofrerem violência, funcionam como elemento instrutivo e necessário para fazer com que a protagonista passe a ter mais empatia por mulheres fora dos padrões – além do fato de, de algum modo, impulsionarem ela mesma a se vestir de “Zorro” no banheiro. Assim como não há um bloco homogêneo de lésbicas, não há um bloco homogêneo de “masculinidades de mulheres”, e a literatura de Rios enfatiza esse aspecto da cultura lésbica brasileira dos anos 1980.

Em uma das últimas frases de Flávia, Rios promove uma reflexão ainda muito atual: “Eu sou uma lésbica. Deve a sociedade rejeitar-me? [...] Em que situação uma homossexual deve ser rejeitada, compreendida ou aceita? Quando engana o homem com as suas dissimulações ou quando enfrenta a sociedade abertamente, sem esconder o que é? (RIOS, 2006, p. 143). A própria autora já havia respondido tais perguntas em uma passagem anterior, quando Flávia afirma que “[...] percebi que tinha que seguir o meu caminho e me juntar às de minha classe. Não devia isolar-me e viver dissimulando, passando pelo que não era, e muito menos submeter-me à investida de homens” (RIOS, 2006, p. 65-66).

A autora aponta a união entre mulheres lésbicas como um dos caminhos para a visibilidade e resistência, e reforça a sensação de comunidade e pertencimento que, muitas vezes, falta para tais mulheres fora das normas. Para Santos, Rios se atreveu a escrever sobre comunidades inteiras de transgressores de gênero porque escrevia “[...] de uma posição

específica, como uma lésbica brasileira que, como seus personagens, tinha de negociar opressão, identidade, classe e sexualidade diariamente” (SANTOS, 2003, p. 27).

Com *Eu sou uma lésbica*, Cassandra Rios exerce um papel importante de crítica à heterossexualidade compulsória e de aliada de jovens mulheres lésbicas que vivenciavam o “não-pertencimento”, seja em relação somente à sexualidade ou ao gênero mais “masculinizado”, que divergia das noções dominantes destinadas a uma mulher. Ao propor reflexões no contexto brasileiro sobre identidades lésbicas, cultura lésbica, papéis de gênero (*butch*, *femme* e outros “entre” os dois), Rios, grande precursora da literatura lésbica no Brasil, já indicava a iminência de uma “poética sapatão”, que resistia entre a censura, as críticas e os pré-julgamentos. Como a própria autora declarou em 2001, “Cassandra Rios é uma homossexual, porque escreve defendendo a homossexualidade” (RIOS, 2001). Rios foi uma defensora das machonas, das mulheres que não se adequam às noções hegemônicas da feminilidade. Ela abriu portas para a existência de tais mulheres tanto para que as machonas pudessem se expressar, expressar seus amores e preferências estéticas livremente na sociedade, como em outras obras literárias publicadas até os dias de hoje, como será visto a seguir.

3 “EU SEI QUEM ELA É. EU SEI QUEM EU SOU”⁵⁹

No rastro de Rios, autoras brasileiras publicam escritos com personagens lésbicas e sobre “masculinidades de mulheres”. Esse movimento visibiliza tais mulheres, pois “Dizer em alto e bom tom o que se é, em tom libertário, parece marcar o momento do fim da era do silêncio” (LOPES apud FACCO, 2004, p. 85). Segundo Facco, é a partir da década de 1990, no Brasil, que escritoras “[...] começam a se desvencilhar da necessidade de dizer seus amores, embutidos no silêncio” (FACCO, 2004, p. 85).

Este aumento de vozes, a partir da década de 1990, que externam as vivências, os gêneros e os amores de mulheres lésbicas em publicações inseridas na chamada “literatura lésbica”, está relacionado a um processo de afirmação identitária. Escritoras lésbicas, ao representarem mulheres fora dos padrões, possibilitam a presença delas na literatura, mas também reforçam a existência delas fora das obras de ficção por tornarem visíveis tais vidas, muitas vezes rechaçadas na sociedade. Holanda e Paiva indicam que

Mesmo que a literatura lésbica não seja considerada um gênero literário, ela é efetivamente um gênero de mercado. Além disso, a criação de um nicho de mercado, com um público leitor específico, é uma questão identitária. E essa produção cultural de nicho é criadora de modos específicos de ver e viver a homossexualidade feminina. Temos, então, com o advento e crescimento da chamada literatura lésbica um processo de afirmação identitária por parte das lésbicas leitoras e produtoras destes textos e um processo de identificação, de reconhecimento e aceitação, por parte do público leitor formado por pessoas heterossexuais. (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 128)

No período que concerne à década mais recente do século XXI, especialmente por conta do advento da internet, tal literatura lésbica - a que trata de mulheres lésbicas e mulheres que se afastam das normas de gênero - ganha fôlego e espaço tanto em plataformas virtuais, livros físicos, como em premiações literárias. Nas próximas páginas, não se pretende traçar uma trajetória definitiva desses textos, mas apontar obras de autoras lésbicas relevantes no cenário nacional que influenciam no processo de afirmação identitária e de identificação. De 2008 a 2018, escritoras, poetisas, editoras lésbicas percorreram diversos caminhos. Este é um deles. Para a realização da pesquisa, foram entrevistadas as autoras Diedra Roiz, Drikka

⁵⁹ Referência à fala da personagem Andreia, uma peoa de rodeio “masculina” de *Araguaia*, livro de Drikka Silva publicado em 2015 no site AbcLes e que será lançado em formato físico em abril de 2018. O texto foi cedido gentilmente pela autora para a realização deste trabalho.

Silva e Natalia Borges Polezzo a fim de refletirem sobre a “literatura lésbica” e a presença das “masculinidades de mulheres” em suas obras.

3.1 “Poética lésbica”: entre o virtual e o impresso

Hoje acordei homem.

Aretusa Von (2000)⁶⁰

“A literatura brasileira é um território contestado”, escreve Regina Dalcastagnè (2012, p. 13). Antes vista como instrumento de afirmação de identidade nacional, a literatura brasileira agora pode ser entendida como espaço de disputa entre diferentes grupos sociais que desejam se apropriar dos recursos literários. O que está “em jogo” é, segundo Dalcastagnè, “[...] a possibilidade de dizer sobre si e sobre o mundo, de se fazer visível dentro dele. Hoje, cada vez mais, autores e críticos se movimentam na cena literária em busca de espaço – e de poder, o poder de falar com legitimidade ou de legitimar aquele que fala” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 13). Há debates em relação à presença de “vozes não autorizadas”, que podem causar desconforto. As escritoras que escrevem sobre afetos e estéticas lésbicas podem ser inseridas no grupo de vozes que “incomodam”.

É necessário refletir sobre o “jogo de forças” no qual estão situados a literatura brasileira contemporânea e os estudos literários. Segundo Dalcastagnè, precisamos observar “o modo como se elabora (ou não se elabora, contribuindo para o disfarce) a tensão resultante do embate entre os que não estão dispostos a ficar em seu ‘devido lugar’ e aqueles que querem manter seu espaço descontaminado” (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14). Para início de discussão, é fundamental recordar que o campo literário⁶¹ brasileiro é homogêneo. Ou seja, os autores que estão nas livrarias, nas páginas dos jornais e revistas, nos concursos literários e

⁶⁰ VON, Aretusa. “Triunfo dos pelos”. In: TREVISAN, João Silvério. Triunfo dos pelos e outros Contos GLS. São Paulo: Summus, 2000.

⁶¹ Conceito de Pierre Bourdieu, que pode ser definido como uma “rede de relações objetivas (de dominação ou de subordinação, de complementaridade ou de antagonismo etc.) entre posições” (BOURDIEU, 1996, p. 262 apud LEAL, 2011 p. 387).

nas listas de premiações são muito parecidos entre si: pertencem à mesma classe social, vivem nas mesmas cidades, têm a mesma cor, o mesmo sexo... (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14). Portanto, apesar de ser perceptível uma abertura nos espaços de publicação, com a criação de pequenas casas editoriais e até mesmo sites e blogs, a escrita brasileira ainda é marcada por autores homens cisgêneros brancos de classe média, conforme comprovam os dados da pesquisa coordenada por Dalcastagnè na Universidade de Brasília:

[...] de todos os romances publicados pelas principais editoras brasileiras, em um período de 15 anos (de 1990 a 2004), 120 em 165 autores eram homens, ou seja, 72,7%. Mais gritante ainda é a homogeneidade racial: 93,9% dos autores são brancos. Mais de 60% deles vivem no Rio de Janeiro e em São Paulo. Quase todos estão em profissões que abarcam espaços já privilegiados de produção de discurso: os meios jornalístico e acadêmico. Por isso, a entrada em cena de autores (ou autoras) que destoam desse perfil causa desconforto quase imediato. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 14)

Deste modo, pensar sobre a produção de autoras lésbicas, na trilha de Facco (2004), uma “poética lésbica”, ou melhor, uma “poética sapatão”, é tarefa que requer pensar sobre as estruturas deste campo literário em disputa e os modos como grupos “minoritários” se inserem neste território contestado. Para Dalcastagnè (2012, p. 16), é produtivo partir de um questionamento do nosso conceito de literatura e dos modelos de valorização estética das “grandes obras”, já que a definição de literatura dominante exclui de antemão manifestações que não correspondem aos espaços privilegiados de expressão.

Virgínia Maria Vasconcelos Leal aponta que mudanças externas ao campo literário podem permitir a chegada de novos produtores e consumidores no espaço social. Segundo ela, o movimento feminista foi um dos que provocaram mudanças no campo literário, “mesmo que, muitas vezes, tenha havido a reprodução das assimetrias entre homens e mulheres também na esfera literária” (LEAL, 2011, p. 388). A autora (2011, p. 388) menciona a visibilidade de sexualidades não-hegemônicas, como as lésbicas, vinculando a entrada deste grupo à militância de movimentos LGBT.

Escritoras lésbicas, portanto, se encontram ainda nas margens, mas também produzem seus próprios sentidos, suas literaturas. Segundo a pesquisadora Ismênia de Oliveira Holanda, “Entender os sentidos fornecidos por estes grupos marginalizados é uma forma de compreensão da vivência e das relações do outro numa sociedade fortemente marcada por uma ideologia centrada na figura do homem, branco e heterossexual” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 113). Com suas vozes, autoras lésbicas questionam e se chocam com o que se entende como literário e com quem majoritariamente produz literatura. Por isso, a

legitimidade de suas vozes é constantemente posta em questão. Dalcastagnè aponta que o significado do texto literário

se estabelece num fluxo em que tradições são seguidas, quebradas ou reconquistadas e as formas de interpretação e apropriação do que se fala permanecem em aberto. Ignorar essa abertura é reforçar o papel da literatura como mecanismo de distinção e da hierarquização social, deixando de lado suas potencialidades como discurso desestabilizador e contraditório. (DALCASTAGNÈ, 2012, p. 16-17)

Quando pensada como tal mecanismo de hierarquização social, parece ser intencional o não-reconhecimento de autoras mulheres e autoras lésbicas. Para Cristina Ferreira-Pinto Bailey, a causa para o desconhecimento da presença do desejo lésbico em obras de escritoras latino-americanas “jaz na mesma atitude ideológica que faz com que a mulher lésbica torne-se invisível aos olhos da sociedade” (BAILEY, 2004). Pelo fato de não ser possível categorizar a lésbica dentro da definição aceita de “feminino”, por ela romper com os padrões de gênero, não se definir em função do desejo masculino e do sistema de reprodução biológica e de transmissão de valores econômicos e ideológicos, ela é reduzida a um não-ser na sociedade (BAILEY, 2004).

Na literatura não é diferente. O reconhecimento de uma tradição lésbica na literatura exige que o leitor, dotado de uma capacidade “*queer*” de leitura (ANZALDÚA, 1991, p. 257-258 apud BAILEY, 2004), resgate o desejo e o sujeito lésbicos da sua invisibilidade. É necessária, segundo Bailey, “[...] uma abertura ideológica que permita ler nas entrelinhas, trazer à tona o palimpsesto e decifrar a função da ambiguidade no texto, e que resgate a homossexualidade feminina do espaço marginalizado da literatura pornográfica” (BAILEY, 2004). A representação da sexualidade lésbica é ainda mais problemática que a expressão da experiência erótica feminina, pois “[...] serve para expor e questionar o controle social sobre a sexualidade e o corpo femininos” (BAILEY, 2004).

O ponto de vista da pesquisadora vai ao encontro da noção de narrativa lésbica de Barbara Smith que, como já citado, seria caracterizada pela crítica textual das instituições heterossexuais (SMITH, 1979, p. 188 apud BAILEY, 2004, s/p.). Vale frisar que não há uma definição única de narrativa lésbica e há discussões críticas em torno do que poderia ser chamado de “literatura lésbica”. Para a presente reflexão, partimos da perspectiva de Facco que, ao estudar textos de autoras lésbicas, escreve que:

Se a transgressão da linguagem é condição *sine qua non* para que um texto seja considerado literário, estes o fazem, com certeza. São textos transgressores, por natureza, a partir do momento que inserem no lugar de sujeito do discurso personagens, tradicionalmente marginais. (FACCO, 2004, p. 133)

Nesse sentido, tratamos como “literatura lésbica” textos escritos por autoras lésbicas que retratam personagens consideradas como marginais. Para refletir sobre o assunto, foram entrevistadas três escritoras contemporâneas cujas narrativas se inserem no tema pesquisado, a saber: Diedra Roiz, Natalia Borges Polesso e Drikka Silva.

Para Diedra Roiz, escritora carioca, em um mundo com diferenças e relações assimétricas de poder, “[...] rótulos e classificações são necessários exatamente para que os excluídos possam garantir e ocupar direitos e espaços que lhes são interditos” (ROIZ, 2018). Para ela, “A literatura lésbica expressa realidades de mulheres lésbicas (trans ou cis), buscando deixar a invisibilidade num mundo que ainda classifica um casal de mulheres como sendo ‘duas mulheres sozinhas’”- o que não acontece com homens, que, independente da orientação sexual, são vistos como sujeitos e protagonistas (ROIZ, 2018). Tais narrativas desmistificam, segundo ela, “[...] a visão de que mulheres lésbicas ou são objetos de fetiche e de desejo para homens hétero, ou são mulheres que desejam ser homens. Estereótipos que precisam ser desconstruídos” (ROIZ, 2018). Roiz relata ainda que, mesmo dentro do universo LGBT, as vozes lésbicas “[...] ainda lutam para serem respeitadas e ouvidas” (ROIZ, 2018).

Para Natalia Borges Polesso, escritora gaúcha, a discussão sobre literatura lésbica é ampla e ela “não ousa definir sozinha”. Ela mesma desenvolve uma pesquisa chamada “Geografias lésbicas”, na qual propõe um questionário para escritoras, em que há uma pergunta sobre a existência da literatura lésbica. Segundo Polesso, “As respostas são muito variadas. Pessoalmente, creio que literatura lésbica seja algo produzido por lésbicas e/ou que contenha protagonistas lésbicas. Mas isso é bem genérico” (POLESSO, 2018). Nesse sentido, Drikka Silva, escritora paulistana, ressalta que “O imperativo é que a protagonista seja lésbica” (SILVA, 2018) e também destaca que a literatura lésbica é composta por histórias “feitas de lésbicas para lésbicas” e nas quais “os protagonistas são lésbicas” (SILVA, 2018).

Roiz também acredita que “[...] o lugar de onde se fala faz total diferença para o discurso, é impossível dissociar a vivência/essência de quem escreve de seu discurso” (ROIZ, 2018). A escritora cita uma frase de Gloria Anzaldúa que, segundo ela, define o conceito de literatura lésbica: “Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você” (ANZALDÚA, 2000, p. 232 apud ROIZ, 2018). Portanto, apesar de não ter uma definição única do que é a tal “poética lésbica”, alguns desses elementos citados pelas autoras são utilizados para delinear não só os textos literários, mas pesquisas como esta.

Constata-se que obras cujas autoras e/ou protagonistas são lésbicas, muitas vezes, configuram narrativas que criticam as instituições heterossexuais e os papéis de gênero. Vale notar que, como indica Roiz, mesmo o “olhar lésbico” “é construído dentro e a partir de uma sociedade patriarcal, heteronormativa, racista, classista e sexista” (ROIZ, 2018). Para ela, a literatura lésbica está menos relacionada à mera nomeação ou construção de um rótulo e mais próxima da criação de uma representatividade: “Mas que representatividade é essa? Não existe uma *identidade única* para representar a mulher lésbica. Pelo contrário, é exatamente o oposto que a literatura lésbica deveria mostrar: a pluralidade de ser mulher e ser lésbica” (ROIZ, 2018, grifo nosso).

A fala de Roiz remete ao pensamento de Stuart Hall sobre a identidade não como algo acabado, mas como identificação, um processo em andamento. A identidade, segundo o autor, “surge não tanto da plenitude da identidade que já está dentro de nós como indivíduos, mas de uma falta de inteireza que é ‘preenchida’ a partir de nosso exterior, pelas formas através das quais nós imaginamos ser vistos por outros” (HALL, 2006, p. 39). A relação entre a identificação e a escrita de autoras lésbicas marcadamente como literatura lésbica está presente no depoimento das autoras. Drikka Silva, ao defender a demarcação da literatura e autoras lésbicas, é enfática: “é muito necessário para que o público possa identificar. [...] Essa marcação serve para identificar de forma fácil. Dar voz e visibilidade a essas escritoras e seus conteúdos” (SILVA, 2018).

Dessa forma, a partir do ponto de vista das autoras, estabelecer uma “poética lésbica” que represente a diversidade das identidades lésbicas e nomear a literatura como tal é importantíssimo para a identificação, até porque, como aponta Denilson Lopes, “nomear é perigoso, mas se não nos nomeamos os outros o farão” (LOPES, 2002, p. 27 apud FACCO, 2004, p. 77). Ao ser questionada se ela pensa sobre a forma como sua escrita afetará as leitoras, Drikka Silva responde que “Eu não pensava muito até que recebi um *feedback* de uma leitora, comentando como minha escrita ajudou-a a se encontrar. Isso foi muito bacana!” (SILVA, 2018). Além disso, a escritora conta que tenta passar mensagens positivas em suas histórias, pensando na forma como seus textos vão influenciar outras pessoas.

Quando cria as personagens, Silva relata que não escreve “nunca uma ofensa sobre sua sexualidade sem retratação. O fato de ela ser homossexual não é plano de fundo em nenhuma história minha, todas são conscientes das suas sexualidades, e isso é a mensagem positiva” (SILVA, 2018). Roiz também demonstra ter essa consciência e menciona que, por escrever literatura lésbica há 10 anos, ela recebe retorno significativo de jovens leitoras na faixa dos 25 anos, que começaram a ler suas histórias com 14 ou 15 anos: “[elas] dizem que meus livros

fizeram diferença para que elas se aceitassem e se assumissem ou repensassem alguns preconceitos” (ROIZ, 2018). Assim como Drikka Silva, Diedra Roiz menciona sua preocupação em não reproduzir discursos de ódio, até pelo fato de postar gratuitamente em seu site, “pois existem pessoas que por diversas razões não têm acesso aos livros, mas leem na internet” (ROIZ, 2018).

A formação de espaços de socialização e de publicação de textos lésbicos na internet, como apontam Ismênia de Oliveira Holanda e Antonio Crístian Saraiva Paiva, “[...] tem produzido a chance de leitoras tornarem-se autoras representativas das mulheres homossexuais” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 110). Com o advento da internet, um processo inicialmente íntimo da escrita tem se tornado nos últimos anos cada vez mais um processo coletivo e político, de afirmação de identidades lésbicas (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 110).

Dessa forma, “[...] o meio virtual, através de sites e blogs lésbicos, constitui-se como um espaço de compartilhamento de experiências e vivências comuns, porém pautadas pela questão da diversidade de gênero e de orientação sexual” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 111). Para Drikka Silva, “A internet deu uma abertura muito grande para que várias escritoras de estilos diferentes apresentarem suas obras” (SILVA, 2018). É nesse lugar virtual, mais aberto a publicações literárias que não encontram tanto espaço nas grandes editoras e livrarias, em que escritoras e leitoras lésbicas começam a criar uma rede de escrita e leitura entre elas e para elas. Essa relação torna-se cada vez mais íntima e possibilita, a partir de comentários das leitoras em sites destinados a textos lésbicos, que sejam criadas obras gradativamente mais inclusivas e diversas, abarcando as múltiplas possibilidades de existência lésbica. Diedra Roiz aponta que

Na contramão, à margem da “mídia oficial”, a internet atualmente se apresenta como o mais democrático acesso às pluralidades. Neste sentido, é mais um espaço – poderosíssimo por sinal – de representação. Em contraponto a uma sociedade que estigmatiza, silencia e que só viabiliza a existência de lésbicas dentro de determinados padrões, a literatura lésbica na internet dá voz e possibilita espaços de identificação, compreensão e construção de si e da vinculação com as outras, através de narrativas (ficcionais ou não) que discorrem sobre vivências (cotidianas ou não) de mulheres que vivem as suas afetividades ou sexualidades centradas em outras mulheres. (ROIZ, 2018)

Ambas as escritoras, Roiz e Silva, publicam há mais de 10 anos em sites, comunidades em redes sociais e plataformas voltadas para a literatura lésbica. Segundo Holanda e Paiva (2015, p. 127), para mulheres que tinham a internet como local de socialização, a não representação de lésbicas na literatura faz com que aparecesse a necessidade de produção de personagens com as quais se vissem representadas. Segundo eles, “Existe uma carência na

representação destas mulheres, não somente no âmbito das relações sociais, mas também na representação cultural” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 127). Esse movimento de criação e socialização desses textos constitui o que se pode chamar, portanto, de literatura lésbica.

Para Diedra Roiz, a prioridade no meio virtual são “as trocas de experiência em um espaço público que viabiliza o acesso aos discursos e às obras sem censura ou distinção, dando voz àquelas para quem a ‘literatura legitimada’ é por muitas vezes inatingível” (ROIZ, 2018). Além disso, para a escritora, a escrita na internet promove “o diálogo, através da identificação ou até mesmo do estranhamento com as narrativas”, pois configura “um instrumento revolucionário e como tal devemos usá-lo” (ROIZ, 2018). Ao publicar textos *online*, barreiras para a comunicação são quebradas. Holanda e Paiva (2015) consideram que o advento também é uma forma de atenuar a dependência material para a produção da escrita, já que o computador está disseminado amplamente em nossa sociedade e pode ser usado até mesmo em *lanhouses*. Atualmente, diferente de há 10 anos, quando essas autoras iniciaram suas carreiras *online*, os celulares também são muito utilizados para produção de textos.

A internet, para Drikka Silva, também oferece “Oportunidade, visibilidade, divulgação. Você consegue encontrar o público *online*. A maior parte das escritoras ‘lés’ saíram da internet, como as já citadas, e eu que estou entre os dois, físico e virtual” (SILVA, 2018). A partir dessa “ferramenta potente na luta de empoderamento e visibilidade” (ROIZ, 2018), autoras como Drikka Silva e Diedra Roiz passaram a publicar também livros impressos, mas sem deixar de lado o meio virtual. Editoras independentes e de pequeno porte também utilizam a internet para divulgação mais barata e para encontrar escritoras que agradam o público alvo específico. Segundo Holanda e Paiva, a relação editoras e mercado *online* “faz da internet um forte aliado na consolidação da relação com o público-alvo” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p.114). Editoras como a Palavras, Expressões e Letras, a Vira Letras e a Metanoia enxergam o potencial de autoras com muitas leitoras, como indica Drikka Silva (2018).

Se a internet pode incomodar e atrapalhar as vendas de grandes editoras, outras editoras e autores usam-na para se aproximar do público e, mais que isso, provocar sua fidelização (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 126). De tal modo que “[...] a rede virtual deixa de ser um obstáculo e se torna uma ponte para a venda de obras impressas e para a divulgação da homocultura” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 126). A editora Laura Bacellar teve um papel importante na publicação de livros da literatura lésbica. Ela foi editora-chefe da Brasiliense e criou em 1998 as “Edições GLS, um selo do Grupo Editorial Summus, de São Paulo. O

objetivo era o de publicar livros com temáticas que atendessem aos interesses das minorias sexuais” (FACCO, 2004, p. 83).

Em 2008, Bacellar participou, junto com Hanna Korich, da criação da editora Brejeira Malagueta, que durou até 2015. No site da editora, lê-se que “A ideia era dar voz às lésbicas, que em geral não encontram muitas editoras interessadas em publicar obras com esta temática específica”⁶². Drikka Silva foi uma das autoras publicadas pela Brejeira Malagueta. Seu livro *Glamour*, que já havia sido disponibilizado *online*, foi editado e impresso pela editora em 2009. Korich e Bacellar não estavam interessadas em publicar livros com finais trágicos para personagens lésbicas, já que, segundo a própria Bacellar, “Na minha opinião, ninguém nunca vai ser feliz se não conseguir antes imaginar um cenário de felicidade possível” (BACELLAR, 2002 apud FACCO, 2004, p. 38).

Dessa forma, iniciativas de editoras como a Malagueta inserem as escritoras lésbicas no campo literário, já que o livro editado e publicado “traz o aval de um agente importante do campo literário — a editora —, que o selecionou em meio aos inúmeros originais recebidos. Passar por isso já traz uma primeira legitimação para a escritora” (LEAL, 2011, p. 391). Ainda segundo Leal, “Mesmo antes de definir - caso fosse possível - uma identidade lésbica, a existência da editora movimentava essas mesmas definições” (LEAL, 2011, p. 396). No entanto, Leal também aponta uma rigidez identitária envolvida nas publicações da editora Malagueta que retrata personagens que enfatizam características socialmente valorizadas, como a beleza hegemônica e a juventude. A pesquisadora questiona: “Será que essas personagens e temáticas estão ressaltando a identidade como um processo contínuo ou também se associariam a uma espécie de “pedagogia” sobre as formas de vivenciar suas experiências?” (LEAL, 2011, p. 403). Apesar disso, a criação da editora é relevante para pensar sobre a literatura lésbica nacional, pois a Brejeira Malagueta abre as portas para outras iniciativas que vieram depois dela – inclusive com propostas de representação menos rígidas.

Por este trabalho abordar especificamente as “masculinidades de mulheres”, serão fornecidas algumas pistas de leituras a partir de 2008 para reflexão sobre a representação do tema na literatura lésbica publicada tanto em sites como em editoras posteriores à Malagueta. O primeiro texto selecionado é uma publicação originalmente virtual. Trata-se de *A roda da fortuna*, publicado por Drikka Silva entre 2008 e 2009 na comunidade “Histórias e desabafos” da já extinta rede social Orkut – é utilizada a versão disponível atualmente no site Projeto

⁶² Disponível em: <https://editoramalagueta.com.br/quem-somos/> Data de acesso: 15 fev. 2018.

Lettera⁶³. Na narrativa, a personagem Vivian é descrita aos 25 anos como uma jovem ruiva, de cabelos curtos, fã de bandas de rock, sarcástica, que pilota uma moto e se veste de forma que não é associada à noção de feminilidade hegemônica. Silva descreve a personagem:

[...] ela agora estava sentada em um banco de cimento com fones na orelha usando um jeans escuro com um *All Star* vermelho e baby-look no mesmo tom do tênis. Uma camiseta de manga longa preta por baixo da vermelha protegia seus braços do frio matinal e o *Mp3* na orelha a desligava do mundo fazendo com que balançasse a cabeça no ritmo da música que tocava. (SILVA, 2016)⁶⁴

Ainda que possa configurar um rompimento com os padrões estéticos que são entendidos como femininos, o visual de Vivian também se afasta do estereótipo rígido da *butch*. Não que não sejam descritos alguns elementos que remetam à figura da *butch* clássica, mas Vivian se aproxima mais de um “estilo roqueiro”. Drikka Silva também menciona outros acessórios que fazem parte do guarda-roupa da personagem: uma munhequeira e um boné, “pois não estava com a mínima disposição de perder tempo na frente do espelho para espetar os fios curtos” (SILVA, 2016)⁶⁵.

Em outro trecho de *A roda da fortuna*, a personagem Vivian é confrontada por uma jovem:

- [...] Não sabia que era um bar... Sei lá... Gay. Aliás, nem sabia que você era... Vivian riu antes de responder.
- Não é um bar gay, mas em relação a mim achei que tivesse percebido.
- Por causa da Doralice?
- Também, mas principalmente por causa do meu estilo...
- *Você tem um estilo legal, não quer dizer que seja sapatão.*
- Sinceramente não sei se agradeço pelo estilo legal ou se te mando a merda pelo sapatão.
- Desculpa... Eu... Eu achei que esse era o nome que se dava...
- Ta perdoadada. Senta aí um pouco... (SILVA, 2016, grifo nosso)⁶⁶

A partir de tal diálogo, percebe-se que a autora 1) propõe uma reflexão sobre a lesbianidade ser associada comumente a um “estilo” mal visto; 2) questiona se há um só “estilo” de mulheres lésbicas e 3) promove uma virada no jogo quando a personagem Vivian responde, com bom humor e sem questionamentos ou dúvidas, ao que poderia ser tido como um insulto sobre sua sexualidade, seu gênero, sua aparência e suas práticas.

⁶³ Plataforma virtual que funciona como um fórum para publicação de autoras lésbicas. Foi criada em 2015 por Cristiane Schwinden e atualmente conta com 4725 membros.

⁶⁴ Disponível em: <https://projetolettera.com.br/viewstory.php?sid=772> Data de acesso: 10 fev. 2018

⁶⁵ Disponível em: <https://projetolettera.com.br/viewstory.php?sid=772> Data de acesso: 10 fev. 2018

⁶⁶ Disponível em: <https://projetolettera.com.br/viewstory.php?sid=772> Data de acesso: 10 fev. 2018

Em relação ao comportamento, a personagem escrita por Drikka Silva se assemelha ao modelo “sedutor” que remete tanto à figura clássica da *butch*, como às representações mais contemporâneas como a personagem Shane Mccutcheon, da aclamada série televisiva norte-americana *The L Word* (2004-2009), que ficou conhecida por representar diversos “tipos” de lésbicas. A partir de *The L Word*, o estereótipo da *butch* confunde-se com Shane, a personagem andrógina avessa à monogamia e que se relaciona com boa parte do elenco da série. A seguinte passagem descreve uma experiência de Vivian que poderia ter sido facilmente vivida por Shane:

Quase cometera uma loucura e ainda não acreditava que ficaria com Camila se não fosse por Gabi. Andou até o bar e pediu uma dose de absinto virando em um único gole. Pegou mais uma dose de Martini e foi para a mesa. Conversou um pouco constatando que nenhuma das meninas tinha visto a cena. Puxou Márcia pela mão e se afundou em seus beijos deixando a quantidade de álcool ingerido naquela noite falar mais alto. (SILVA, 2016)⁶⁷

Vivian inicialmente tem uma postura muito similar à de Shane, incluindo suas falas que se referem a seus interesses amorosos. Em um diálogo com a personagem Mel, Vivian conta sobre o final de semana que passou com Márcia:

- Adivinha por que Mel? – Perguntou sarcástica – Que final de semana... To um lixo. Acabei de deixar a Márcia em casa.
 - Vocês estavam juntas até hoje?
 - Foi você quem disse: Trepei horrores... – Falou rindo.
 - Cara de pau! Fico feliz por você ter encontrado alguém...
 - Não encontrei ninguém Mel. Foi apenas mais um final de semana entre tantos que já tive. (SILVA, 2016)⁶⁸.

“Um final de semana entre tantos que já tive” indica a inclinação da personagem a ter muitas parceiras sexuais, ao menos neste momento de sua trajetória. Apesar de Vivian não configurar uma representação totalmente estereotipada, esse aspecto se relaciona ao estereótipo da mulher tida como “masculina” ou andrógina, que é o caso de Shane.

Personagens como Shane e Vivian, no entanto, não são tão fáceis de encontrar, especialmente em obras destinadas ao grande público, que não levam o “rótulo” de “obras lésbicas”. Drikka Silva, ao refletir sobre a falta da diversidade de mulheres e de “masculinidades de mulheres” na literatura lésbica, comenta que “É um limite que temos que ultrapassar” (SILVA, 2018). Ela elucida também o porquê de muitas de suas personagens se afastarem da feminilidade hegemônica: “Eu, Drikka, gosto de mulheres mais masculinizadas e

⁶⁷ Disponível em: <https://projetolettera.com.br/viewstory.php?sid=772> Data de acesso: 10 fev. 2018

⁶⁸ Disponível em: <https://projetolettera.com.br/viewstory.php?sid=772> Data de acesso: 10 fev. 2018

por isso, minhas personagens são mais masculinizadas. Eu quero ‘ler’ essas garotas que curto para que possa rolar uma identidade” (SILVA, 2018). Segundo ela, a imagem que a grande mídia retrata da lésbica é fetichizada, trata-se daquela “que agrada visualmente, linda e rica” (SILVA, 2018) – esse estereótipo é visto nas telenovelas e produções massivas audiovisuais brasileiras.

Para Drikka Silva, tal modelo foge da realidade das lésbicas de carne e osso, que são mais diversas do que qualquer dos dois blocos de representação estereotipada possíveis: masculina ou feminina. Quando tratamos das identidades lésbicas, percebe-se que há fluidez, há diversos modelos, diversos “jeitos” de ser lésbica e de não ser feminina. De acordo com Silva, falta representatividade das “masculinidades de mulheres”, já que nem todas as mulheres “[...] gostam do salto alto e unhas vermelhas, como eu não gosto de ver isso em uma parceira minha, então, sim, falta um longo caminho a ser percorrido para que essas mulheres sejam retratadas de forma real” (SILVA, 2018). Em seu trabalho, a autora propõe diversas possibilidades não só do gênero das lésbicas protagonistas de suas histórias, mas também dos conflitos na narrativa.

Segundo ela, as melhores histórias são aquelas em que sexualidade não é o tema principal. Silva cita um de seus livros, *Dualidade*⁶⁹, em que o drama central é uma narcotraficante que precisa ser detida. “Não existe um drama em ser lésbica ou bi, o drama dela é que ela não quer ser presa [risos]” (SILVA, 2018). No entanto, ela deixa claro que todos os tipos de narrativa, a seu ver, são importantes, pois “Cada uma extrai da leitura aquilo que lhe convém naquele momento” (SILVA, 2018). Nesse mesmo sentido, Diedra Roiz também afirma que “Tem espaço e leitora para tudo que é tipo de literatura na internet” (ROIZ, 2018). Histórias que tratam diretamente da sexualidade e da “saída do armário”, por exemplo, são necessárias para meninas mais jovens, pois “esse tipo de conteúdo ajuda e muito para que elas possam ter uma melhor clareza” (SILVA, 2018).

Observamos o papel de espaços virtuais e da literatura lésbica na criação de identidades lésbicas. A internet é uma propulsora não só da produção desses textos do lançamento de autoras até então desconhecidas, mas também da criação de espaços de socialização lésbica. O meio virtual deixa de ser um “armário” para leitoras e escritoras. Segundo Holanda e Paiva, “Ocorre que estes espaços de socialização e leitura não permanecem apenas na própria internet” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 127). Portanto, falar

⁶⁹ Uma nova edição do livro publicado pela Editora Palavra, Expressões e Letras está prevista para março de 2018.

de nomes como Drikka Silva e Diedra Roiz, entre outras, que publicam seus textos há mais de uma década longe de grandes editoras, é evidenciar um movimento e um mercado independente construído por lésbicas e para lésbicas.

Sobre a publicação em editoras, Roiz relata que “A dificuldade para publicar é o fato de existirem pouquíssimas editoras que publicam literatura lésbica no Brasil. As que existem são todas pequenas, dificilmente publicam mais de 4 livros por ano” (ROIZ, 2018). Além disso, vale notar que, para editoras independentes e de pequeno porte, não é fácil ter seus livros em livrarias, muito menos expostos em vitrines. Tais posições de destaque são “fruto de negociações e pagamentos por espaços, o que dificulta a visibilidade de grupos que não estejam dentro dos grandes circuitos de editoras e livrarias” (HOLANDA; PAIVA, 2015, p. 114). Apesar das dificuldades, no rastro das já citadas Brejeira Malagueta e Palavra, Expressões e Letras, surge a Editora Vira Letra em 2014, “uma editora que busca dar espaço para a literatura marginal, publicando livros digitais e impressos”⁷⁰, segundo a coordenadora, Manuela Neves. As obras publicadas pela editora são vendidas pelo próprio site da Vira Letra.

Uma das autoras publicadas pela editora é a carioca Diedra Roiz. Além de publicar vários livros pela Vira Letra, a autora posta histórias sobre mulheres lésbicas desde 2011 somente em seu próprio site pessoal e não em plataformas como o Projeto Lettera devido a casos de plágio. Segundo Roiz, ela já tem um público formado e cativo, novas leitoras já acessam diretamente seu site para ler suas histórias. Para ela, trata-se de uma relação mais pessoal: “A pessoa sabe quem eu sou e que o texto é meu. Tanto que nenhum texto postado somente no meu site foi plagiado” (ROIZ, 2018).

Em 2017, Diedra Roiz lançou o romance *Simples como amor*, pela Vira Letra - postado pela primeira vez entre junho e dezembro de 2008 no já extinto site AbcLes. O livro é o sétimo e último livro que integra a Coleção Arco Íris. O projeto reúne os primeiros romances lésbicos do casal de escritoras composto pela própria Roiz e Wind Rose. Todos os livros foram originalmente publicados em páginas na internet. Para este trabalho, foi selecionado *Simples como amor* para tratar da personagem Angela, uma mulher descrita como “extremamente masculina” (ROIZ, 2017, p. 50), que fuma charutos e usa cuecas. Angela desenvolve um relacionamento com a personagem Malu, que a princípio tem aversão à tal “masculinidade” de Angela, pois se trata de “exatamente o tipo que Malu detestava” (ROIZ, 2017, p. 50).

⁷⁰Disponível em: <https://www.editoraviralettra.com.br/sobre>; Data de acesso 10 fev. 2018.

Inicialmente, a narrativa reproduz o estereótipo da lésbica masculina conquistadora e sedutora, que não deseja se envolver emocionalmente com outras mulheres. Angela e Malu se conhecem em uma boate: “Uma atração repulsiva tomando conta de Malu enquanto beijava ardentemente aquela mulher do charuto na boate” (ROIZ, 2017, p. 50). Após esse momento inicial, elas vão para um motel. Lá, Roiz traça uma descrição do corpo de Angela:

Os cabelos castanhos escuros curtos, cortados de uma forma totalmente irregular assimétrica e arrepiados com gel. O corpo magro, de seios pequenos, quase andrógino. Uma munhequeira de couro preta no pulso esquerdo. Tatuada na parte exterior do braço, perto do ombro, uma cruz Ansata preta, com contorno branco e uma linha preta fina de acabamento, de meio palmo mais ou menos. E na parte interna do braço direito, um escaravelho, também preto. Angela se virou para bater a cinza do charuto no cinzeiro na mesinha de cabeceira e então Malu pode ter uma visão da terceira *tattoo* dela: um olho de Horus do tamanho de um punho entre as omoplatas. Pelo jeito, ela gostava de símbolos, principalmente egípcios. (ROIZ, 2017, p. 501).

Um personagem amigo de Angela faz referência a esse seu “visual” como “jeito de bofinho” (ROIZ, 2017, p. 589), mesmo termo utilizado por Gilberta Soares (2016) em sua pesquisa sobre o “estilo bofe”.

Diedra Roiz, em *Simple como amor*, propõe uma reflexão sobre o preconceito e a aversão por parte das próprias lésbicas para com mulheres que rompem com as normas de gênero. Roiz escreve que

[...] Malu, como a maioria das pessoas, adorava bater no peito, dizendo ‘não tenho preconceitos’, mas... Tinha acabado de descobrir que não era verdade. Vergonha, nojo e até um certo asco. Era o que sentia ao lembrar do prazer que aquela mulher – que, no mínimo, sendo boazinha demais, poderia classificar como esquisita – conseguira proporcionar” (ROIZ, 2017, p. 556)

Além disso, a ex-mulher de Malu, Laura, também fomenta o olhar de repulsa em relação à Angela:

- [...] O que você tá fazendo com essa... Com essa...
A ironia de Malu foi exatamente proporcional à exasperação de Laura:
- Essa o quê?
Quando Laura falou, foi sussurrando, baixinho, como se falasse um palavrão ou algo proibido:
- Caminhoneira.
(ROIZ, 2017, p. 994-1006)

O termo caminhoneira é empregado de forma a evidenciar como algo pejorativo o corpo, a vestimenta, o gênero dissidente, entre o que se considera masculino e feminino, de Angela. Tal ponto de vista heteronormativo que Laura expressa também em outra fala direcionada à Malu - “Não seria melhor você arrumar um homem de verdade?” (ROIZ, 2017, p. 1017) – é uma visão inicialmente compartilhada por Malu, que concordava com a ex-

mulher “[...]em gênero, número e grau. O jeito masculino de Angela era algo que a deixava, no mínimo, envergonhada. Mas nunca ia deixar que a ex-mulher soubesse o que realmente pensava” (ROIZ, 2017, p. 1006). A noção “homem de verdade” é pautada em valores binários e excludentes de gênero e corrobora a ideia de que a “masculinidade sapatão” ou qualquer outra “masculinidade” (ou até mesmo a androginia) possíveis são cópias da masculinidade hegemônica de “homens” cisgêneros.

No entanto, no decorrer da narrativa, a visão de Malu muda com o envolvimento amoroso delas:

Assim que entrou na boate, Malu a viu. O cabelo todo espetado para cima com gel, camisa social – em que listras cinza chumbo e cinza claras se alternavam – com as mangas arregaçadas até os cotovelos. De longe, poderia ser facilmente confundida com um rapaz. A aparência dela fez Malu hesitar. Mas só até Angela se levantar e acenar com um sorriso, que imediatamente fez Malu lembrar por que tinha aceitado e até desejado voltar a sair com ela. (ROIZ, 2017, p. 959)

Dessa forma, a autora quebra com o estereótipo rígido da *butch* e a expectativa de que a personagem que se afasta da feminilidade será avessa ao relacionamento monogâmico. Roiz ainda propõe um final feliz para o casal, contrariando as impressões iniciais de Malu, que “Já não conseguia mais entender a vergonha que sentia, o incômodo com o jeito de ser da namorada, as dúvidas, as vezes em que havia fugido” (ROIZ, 2017, p. 5146).

A própria Angela também demonstra seus sentimentos em relação à Malu, como no trecho:

Angela acariciou o rosto de Malu suavemente. Olhou bem dentro dos olhos e falou:
-Eu amo você.
Malu sorriu e, com uma simplicidade que a espantou, respondeu:
-Também te amo.
(ROIZ, 2017, p. 4717-4728)

A literatura escrita por autoras como Roiz e Silva, por exemplo, contestam noções estereotipadas em relação às “masculinidades de mulheres”. Desestabilizar conceitos fixos e hegemônicos, como padrões de gênero e condutas exclusivamente femininas ou masculinas é um aspecto abordado na entrevista de Diedra Roiz, que entende que

O grande desafio do artista contemporâneo consiste em fugir do senso comum; em não encarar o produto cultural apenas como bem de consumo destinado a agradar e vender, mas como obra de arte; em não perder o caráter mais belo e fundamental da arte: o seu aspecto questionador, de elemento de renovação, transformação, resistência, de romper paradigmas. (ROIZ, 2018)

Nesse sentido, é notável que escritoras lésbicas que criam personagens lésbicas estejam saindo das páginas virtuais não só ao serem publicadas em formato físico por editoras, mas também ao ocupar listas de premiadas.

A autora gaúcha Natalia Borges Polesso escreveu o livro *Amora* (2015) que venceu o prêmio Jabuti 2016 na categoria contos. Para Polesso, marcar a posição de autora lésbica que escreve sobre personagens lésbicas é necessário, “[...] seja esta no cânone, em prêmios, nas editoras, nas escolhas de livreiros para expor, nas feiras. Ademais, isso gera identificação e há um entendimento de que a literatura pode ser plural” (POLESSO, 2018). *Amora* foi publicado pela Não Editora, que se define como “*Editora* independente porto-alegrense que tem como objetivo dizer 'não' ao que é convencional no mercado editorial”⁷¹. A obra reúne contos com protagonistas lésbicas em que o conflito não se baseia necessariamente na sexualidade dessas mulheres.

A proposta tanto política quanto estética por trás da criação de *Amora* teve como objetivo tentar fugir de conflitos exclusivamente relacionados à sexualidade, à “dúvida” envolvendo mulheres bissexuais e à representação exaustiva de cenas de sexo entre mulheres. De acordo com Polesso,

O *Amora* foi meio que tentar fugir desses clichês, embora chamá-los de clichês apenas, pode ser leviano, porque em certa época, como nos anos em que Cassandra escreveu, falar dessas coisas era extremamente subversivo. De outro modo, uma adolescente um dia me disse que gostava do *Amora* porque as histórias não eram sobre a sexualidade eram sobre as pessoas, sobre pagar contas ou perder alguém... (POLESSO, 2018, s/p.)

De tal modo que, se pensarmos sobre as publicações desde Rios em 1948 até os dias de hoje – seja no virtual ou no impresso – a literatura lésbica, se é que podemos defini-la, não é um bloco homogêneo. Cada autora tem propostas precisas de representação, de acordo com os objetivos políticos e estéticos aplicados em suas escritas. Por exemplo, para Diedra Roiz, diferente de Natalia Borges Polesso, a presença de cenas de sexo é muito importante, porque tais cenas “[...] demarcam a sexualidade feminina, que até hoje, por incrível que pareça, é negada ou desmerecida [...]” (ROIZ, 2018). Além disso, cada vez mais, as “masculinidades femininas” tomam diversas formas em livros escritos por mulheres. Em *Amora*, que marca a presença de autoras lésbicas em premiações literárias, há mais de uma possibilidade de “gêneros sapatão”, como veremos a seguir.

⁷¹ Disponível em: <http://www.naoeditora.com.br/>. Data de acesso: 09 fev. 2018

3.2 Machorras em *Amora*

Amora é uma obra que surge para desestabilizar os cânones. Seja pela temática lésbica, pelo conteúdo que vai além dos conflitos em relação à sexualidade das protagonistas, pela forma e o estilo simples mas complexo do fazer literário de Natalia Borges Polesso ou pela presença da autora (e da obra) assumidamente lésbicas na lista de vencedores do Prêmio Jabuti 2016. Se, como aponta Dalcastagnè (2012), a literatura brasileira é masculina, branca, heterossexual e de classe média, Polesso e sua escrita abalam essa estrutura.

Apesar de Polesso ter recebido o prêmio, na época, os grandes jornais do eixo Rio de Janeiro e São Paulo, evidenciaram não a vitória da escritora, mas a dos vencedores nas categorias romance e poesia, Julián Fuks e Arnaldo Antunes. Em entrevista concedida à Mariana Mendes do canal do *youtube* Bondelê, Polesso comenta suas reações ao buscar a repercussão do Prêmio Jabuti:

[um] jornal do Rio Grande do Sul publica: Fernando Veríssimo não ganha o jabuti de literatura. Aí eu pensei que tinha alguma coisa muito errada. Aí saiu depois em outro jornal grande “A desconhecida que superou Veríssimo e Fonseca”⁷². De novo com os nomes dos caras e o meu não. Aí eu pensei: cara, eu sou a desconhecida, eu sou não listada, eu sou a que não aparece. Isso está muito errado, não pode estar certo porque isso demonstra uma certa estrutura que a gente tem e é por isso que isso não anda. (POLESSO, 2017a)

A própria autora demonstra ter consciência da importância da publicação de *Amora* para o cenário nacional. Segundo ela, “[...] comecei a receber muitas mensagens de mulheres dizendo que estavam se sentindo representadas e que era muito bom que o *Amora* estivesse circulando bem” (POLESSO, 2017b).

A escritora, que não vive somente da escrita, é professora, promove oficinas e desenvolve uma pesquisa de pós-doutorado intitulada “Geografias Lésbicas”, além de ser doutora em Teoria da Literatura pela PUCRS. Polesso tem três livros publicados: *Recortes para álbum de fotografia sem gente* (2013), pela Editora Modelo de Nuvem, obra vencedora do prêmio Açorianos 2013; um de poesia, *Coração à corda* (2015), pela Editora Patuá e; finalmente, *Amora* (2015), pela Não-editora. Tanto *Amora* como *Recortes para álbum de*

⁷² Esta matéria está disponível no site do Jornal O Globo: <<https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-desconhecida-que-superou-verissimo-rubem-fonseca-20492493>> Data de acesso: 20 fev. 2018

fotografia sem gente foram viabilizados por meio do edital Financiarte, de Caxias do Sul. A autora comenta que “Então, o *Amora*, quando foi para uma editora, estava pago. É muito difícil hoje que uma editora publique um livro assim do nada, ainda mais autores novos” (POLESSO, 2017).

A obra, composta por trinta e três contos protagonizados por personagens lésbicas, é dividida em duas partes que fazem referência à fruta amora. Na primeira, como indica o título “Grandes e sumarentas”, estão os vinte e sete contos mais longos. Já na segunda parte, estão as seis narrativas “Pequenas e ácidas”. O processo de escrita de *Amora*, segundo Polesso, foi

Intenso, longo, fascinante e muito divertido. Tudo me inspirava. Remontei meu passado e distorci todo, roubei histórias, ouvi muitos causos e contei pedaços, fiquei por meses e meses ao redor dessas mulheres. Quis conhecê-las, saber tudo sobre elas, para que então, elas me contassem sobre suas vidas (POLESSO, 2017b)

Um dos objetivos da escritora ao planejar o livro foi escrever sobre personagens diversas com conflitos diversos, não necessariamente amorosos ou eróticos. De acordo com a autora, ela “Querida fugir disso, queria contar uma boa história. Por isso pensei mais em aprofundar as personagens, todas são protagonistas lésbicas, mas não poderia parar ali. A questão foi pensar mais complexamente em quem seriam essas mulheres” (POLESSO, 2018). O objetivo deste capítulo é pensar sobre essas personagens e suas marcas corporais para além do que se entende como masculino e feminino.

Neste trabalho, são analisadas personagens “não-femininas” escritas por Polesso nos contos “Amora”, “Botinas” e “Flor, flores, ferro retorcido”. Inicialmente, aborda-se “Amora”, que dá nome ao livro, e um tipo específico de “masculinidade de mulheres” presente na narrativa. Amora é personagem protagonista, uma menina “moleca” enxadrista que vence todos os campeonatos dos quais participa. Polesso descreve uma passagem em que os amigos da jovem,

Alexandre e Felipe gritaram no portão de sua casa. Ela meteu a cabeça para fora da janela. Eles a convidaram aos berros. Vamos no flíper, pega a bike do Mateus e vem. Amora avisou os pais, pegou a bicicleta do irmão e, antes de sair, enrolou o cabelo para dentro do boné. Foram-se, três *moleques*. (POLESSO, 2015, p. 151, grifo nosso)

A descrição da personagem remete ao conceito de *tomboy*, que geralmente “[...] se refere a um amplo período de masculinidade feminina que se dá na infância”⁷³ (HALBERSTAM,

⁷³ No original: “[...] se refiere a un amplio periodo de masculinidad femenina que se da en la niñez” (HALBERSTAM, 2008, p. 27)

2008, p. 27). Como Polesso descreve, *tomboy* é considerada uma menina que se aproxima de comportamentos tidos como “masculino”, seja pelas brincadeiras ou vestimentas “de meninos”.

A personagem Amora foi inspirada livremente na pré-adolescência da escritora, que também foi “enxadrista, andava muito de bicicleta com os moleques, ia no fliperama” (POLESSO, 2018) De acordo com Polesso, “a ideia era contar um pouco dessa passagem infância-adolescência, e dentro dela, uma frustração amorosa e depois o primeiro amor mesmo” (POLESSO, 2018). Na narrativa, a frustração amorosa se dá por conta do comportamento do personagem Júnior, por quem Amora nutria uma espécie de paixãozinha adolescente: “Amora sorria e pensava como ele podia ser tão bonito e tão ruim no jogo, ela faria uma brincadeira sobre isso e o convidaria para tomar sorvete de tarde” (POLESSO, 2015, p. 152).

No entanto, Júnior não reconheceu a Amora das competições de xadrez, possivelmente vestida de forma mais “feminina”, na Amora *tomboy* que andava de “bike” e jogava “flíper” melhor que ele e perguntou se ela “não tinha uma irmã que jogava xadrez” (POLESSO, 2015, p. 152). Com o questionamento de Júnior, Amora saiu do fliperama, pegou sua bicicleta e

Ao chegar em casa, despistou pai e mãe e, como um cavalo em L, entrou no banheiro. Olhou-se no espelho. O boné, o cabelo preso, a camiseta de banda comprida demais, lisa, rente ao corpo, sem os relevos que outras meninas de sua idade já tinham, a bermuda jeans rasgada, o joelho ostentando casca de ferida, os chinelos pretos emoldurando as unhas compridas, rachadas. Jogou o boné no chão e pensou que sem ele talvez Júnior a tivesse reconhecido. (POLESSO, 2015, p. 152)

O rompimento entre a personagem e seu sentimento por Júnior é o primeiro indicativo de que a “estética *tomboy*” começa a causar “problemas” na passagem da infância para a adolescência. O termo em inglês é antigo, já era utilizado no século XVI, e não é tido como muito pejorativo, pois, segundo Halberstam (2008, p. 27), enquanto a feminilidade presente na infância de meninos é tida como alarmante, as *tomboy*, durante a infância, não enfrentam esses questionamentos nem preocupações por parte dos pais – como é mostrado no conto.

Na narrativa, com o passar de oito meses em que esteve de coração partido, a puberdade chega e o corpo de Amora deixou de ser “torre reta, passava ao de rainha. Dois pequenos montes brotaram no seu peito, como que para proteger seu coração de menina-mulher que se transmutava. Com as medalhas por cima, seria um forte” (POLESSO, 2015, p. 153). A personagem, nesta fase, deixa, portanto, de ter um comportamento tão similar ao dos meninos e tem sua imagem dissociada do conceito de *tomboy*. Polesso descreve: “Amora de olhos de piche e lábios quase purpúreos, sumarentos. *Amora de unhas feitas*. Amora delicada,

ora doce, ora ácida, ora áspera, sempre frágil, aquosa” (POLESSO, 2015, p. 153, grifo nosso). Depois de oito meses, Júnior “Não reconheceu Amora, dessa vez por motivo diverso” (POLESSO, 2015, p. 153). A menina, no entanto, acaba se apaixonando por Angélica, que a venceu em um torneio de xadrez.

Em “Amora”, ainda que a protagonista se envolva amorosamente com outra menina na adolescência, sua identidade *tomboy* permanece somente na infância. Com a puberdade, Amora deixa de ser uma menina “moleca”. É necessário frisar que é somente a partir da adolescência e da puberdade que as *tomboy* começam a deixar de ser toleradas, pois aspectos da “masculinidade” em mulheres adultas não são bem vistos. Halberstam (2008, p. 28) indica que com a puberdade a adequação de gênero recai com toda força sobre as meninas. A adolescente *tomboy* é um suposto problema e deve ser objeto de diversos esforços para sua orientação e adequação. Segundo ele, “A adequação ao gênero é uma pressão que se exerce sobre todas as meninas, não só sobre as *tomboy* [...]. A adolescência das mulheres representa a crise de ser uma menina adulta em uma sociedade dominada pelos homens”⁷⁴ (HALBERSTAM, 2008, p. 28). Diferente de “Amora”, o conto “Botinas”, também presente na coletânea de Polesso, trata das masculinidades de mulheres após a adolescência.

A escritora trata da história de K, uma jovem que sofre de depressão e se suicida em seu apartamento. A narrativa acompanha a trajetória e as divagações de Fran, amiga de K, ao tentar digerir a perda e encontrar explicações para o ocorrido. Polesso relata que “só queria contar uma história de alguém deprimido por conta de um evento do passado e a melhor maneira que encontrei foi com uma narradora amiga, quem perde a pessoa” (POLESSO, 2018). Como é de se esperar ao ler a literatura de Natalia Borges Polesso, a “masculinidade feminina” presente em “Botinas” não necessariamente é o ponto e conflito centrais da narrativa. K é descrita como uma jovem de cabelos curtos, que usava botinas marrons. Nesta passagem, ela “Passou as mãos na cabeça diversas vezes, gostava da sensação do cabelo crescendo, pontudo” (POLESSO, 2015, p. 67). Tais elementos podem ser inseridos em um “gênero sapatão”, pois são elementos que não são considerados parte do feminino hegemônico.

O leitor toma conhecimento de que um fato marcou o passado de K e que talvez até a tenha levado à depressão, mas não é explicitado o que aconteceu exatamente e se isso estava

⁷⁴ No original: “La adecuación al género es una presión que se ejerce sobre todas las chicas, no sólo sobre los chicos [...]. La adolescencia de las mujeres representa la crisis de llegar a ser una chica adulta en una sociedad dominada por los hombres” (HALBERSTAM, 2008, p. 28).

relacionado de alguma forma à sua sexualidade ou gênero dissidentes. A amiga de K, Fran, que levava “Nos pés, as botinas apertadas de K e o desejo de refazer seus passos” (POLESSO, 2015, p. 71), também não sabia o que tinha acontecido. No decorrer do conto, é revelado que a Fran “tinha ouvido histórias de K ter matado um colega de faculdade. Tentava se defender de um grupo de três colegas. Mas nunca contou, nunca tocou no assunto. Fran nunca soube o que aconteceu, K não falava. Mas Fran sabia que algo muito ruim tinha acontecido” (POLESSO, 2015, p. 70).

Na narrativa, não há indícios de que a depressão e suicídio de K estavam relacionados ao seu “gênero sapatão”. No entanto, pode-se pensar sobre os percalços enfrentados por mulheres que fogem dos padrões estéticos, de gênero e sexuais, impostos pela matriz heterossexual. O que teria acontecido à K no passado? Ela teria mesmo precisado se defender de um grupo de três colegas? Por quê? Como foi visto, as mulheres “masculinas” ou andróginas que se afastam das noções de feminilidade hegemônica estão sujeitas às mais diversas violências. Tais mulheres, muitas vezes, compartilham as sensações deprimidas de K, descritas por Polesso como “[...] um descolamento, a sensação de não pertencer a lugar algum, de ter sido arrancada do mundo, golpeada para longe do que se entende por amor” (POLESSO, 2015, p. 67).

Esse “não-pertencimento” e descolamento, para além da depressão, também pode ser lido como um sentimento em comum de mulheres fora dos padrões de gênero heteronormativo: não se é homem, não se é mulher. Nesse sentido, termos como lésbica ou sapatão ganham força como afirmação identitária, pois oferecem um pertencer, um não silenciamento e é possível se resguardar das noções excludentes como homem e mulher. O final de “Botinas” é melancólico; Fran, na tentativa de tentar entender e superar a perda da amiga, relembra momentos e conversas que teve com ela, incluindo as que se referiam ao sofrimento de K. Para Fran, resta a “Recordação e só. Não pôde fazer nada. Quando se deu conta, estava na porta do crematório, olhando fixo para um ponto cego. O ponto que a fazia queimar junto, porque não podia fazer nada, não sabia como” (POLESSO, 2015, p.71).

A dor e a impotência vivenciadas por Fran fazem parte do cotidiano de muitas lésbicas, que perdem suas amigas e até mesmo namoradas não só por suicídio, mas também por serem vítimas de violência lesbofóbica. No conto de Polesso, não é explicitado o motivo da depressão e consequentemente da morte de K; no entanto, pode-se traçar um paralelo entre as sensações descritas por Fran e as experiências lésbicas em diversos contextos brasileiros. O vazio (existencial ou de outra pessoa), agressões e brutalidade são comuns na vivência de mulheres fora dos padrões heteronormativos.

Apesar dessa melancolia, Polesso parece apontar uma pequena “luz no fim do túnel” no encerramento do conto. Fran sonha que estava conversando com a amiga ainda em vida, “[...] olhando a noite pelo janelão da sala e, numa distração de Fran, K se joga. Fran assiste à queda, mas não olha lá embaixo, em direção à calçada, continua olhando para cima, reto para o norte, esperando que K apareça” (POLESSO, 2015, p. 72). Dessa forma, é possível compreender que, mesmo com a consciência de que K não está mais ali, seu destino não precisa ser o mesmo de outras mulheres lésbicas de “botina”, ou alpargatas, como é o caso da personagem do próximo conto a ser analisado.

O “olhar para o norte” das “masculinidades de mulheres” aparece mais uma vez no conto “Flor, flores, ferro retorcido”, no qual a personagem Flor não externa problemas em relação ao seu “gênero sapatão” - mesmo que os vizinhos cochichem sobre o fato de ela ser uma “machorra”. O texto é narrado por uma jovem que relembra parte de sua infância passada em 1988 no Rio Grande do Sul, em um bairro pobre na divisa entre Campo Bom e Novo Hamburgo. Aos 8 anos, ela morava com a família numa casa que tinha como vizinhas duas oficinas mecânicas: “a da família Klein, todos loiros de olhos perturbadoramente azuis, pai, mãe e filhinha pequena, não lembro o nome deles; e a da figura mais marcante de minha infância, cujo rosto eu vi uma única vez e nunca mais me esqueci” (POLESSO, 2015, p. 57). Tal rosto era da personagem Florinda, mulher que não estava inserida nas noções de feminilidade dominantes.

Nas primeiras frases do conto a narradora divaga sobre a imagem da mulher que a intrigava: “Os cabelos crespos lhe escorriam como rios rebeldes pelos ombros. Talvez fosse o fato de estar sempre de chapéu e alpargatas que lembrassem um pouco o Renato Borghetti, o cara da gaita” (POLESSO, 2015, p. 56). A narradora afirma que a figura (o cabelo, as roupas, talvez até o gesticular) da dona da oficina remetem à do músico Renato Borghetti sem grandes questionamentos ou alardes, anunciando que Florinda não estava inserida na categoria de “mulher feminina”. Para a jovem que conta a história, tal aspecto não parece ser uma questão, tanto no passado narrado quanto no tempo presente. De acordo com ela, “Toda vez que penso naquele tempo e lugar e tento me lembrar do rosto das pessoas e talvez da voz, o que me vem de mais marcante é a imagem dela” (POLESSO, 2015, p. 56).

Certa vez, em um almoço em família junto com os Klein, donos da outra oficina, a narradora escutou a frase: “como pode uma *machorra* daquelas?” (POLESSO, 2015, p. 57-58, grifo nosso). Ao não entender o que significava o termo *machorra* e o tom pejorativo dos adultos, ela questionou. O resultado foi um

Silêncio completo, minha mãe começou a rir de um jeito esquisito, era embaraço. Os homens coçaram a cabeça e se enfiaram rápidos dentro dos copos de cerveja que bebiam. A mãe da família Klein estava tão estarecida que aquela palavra tivesse ido parar na minha boca que começou a rir também. Minha mãe tentou remediar. Cachorra, minha filha, cachorra. Mas eu tinha certeza que tinha ouvido machorra e insisti. Eles mudaram de assunto e me ignoraram. (POLESSO, 2015, p. 58)

A criança de oito anos, no entanto, continuou prestando atenção ao que os adultos falavam. Quando voltaram ao assunto, ela narra: “eu preferi ficar quieta ouvindo, fingi interesse em uma boneca, mas minha atenção estava completamente direcionada a eles. Então eu entendi que falavam da vizinha da oficina. Ela era uma machorra” (POLESSO, 2015, p. 58). Dessa forma, Polessso retrata um contexto de preconceito e rechaço para com a vizinha supostamente lésbica.

No dia seguinte, a narradora resolve procurar Florinda e sobe no muro que fazia a divisa entre sua casa e a oficina da mulher. Ao ouvir o som dos passos de alpargatas arrastadas, a jovem se atrapalha e acaba caindo no chão. Flor ainda tenta ajudá-la – “lembro da voz de fada me perguntando se eu estava bem” (POLESSO, 2015, p. 58) -, mas é interrompida pela mãe da menina que correu para socorrê-la para longe da machorra. Antes que se afastassem, a narradora conta: “Olhei para a minha mãe e perguntei por que ela era machorra” (POLESSO, 2015, p. 58). Enquanto a mãe, enrubescida, arrastava a menina para dentro de casa querendo saber onde ela tinha ouvido “uma coisa daquelas”, “As alpargatas estalaram na terra dura em direção ao galpão da mecânica” (POLESSO, 2015, p. 59).

O desespero, vergonha e preocupação da mãe ao ouvir a filha questionar o que seria uma machorra é sintomático de um contexto heteronormativo, em que não se pode falar sobre determinadas coisas, sobre determinadas pessoas fora dos padrões e que são tidas como “as outras” – a não ser que seja para rechaçar, como era o caso da conversa entre adultos durante o almoço. Ainda na interação entre mãe e filha sobre o que era uma “machorra”, a mãe adverte: “Minha filha, você não pode dizer essas coisas para as pessoas” (POLESSO, 2015, p. 59).

A filha questiona sobre que coisas e que pessoas a mãe estava falando, “porque honestamente não me lembrava, e a resposta veio na forma de um tabefe no ombro” (POLESSO, 2015, p. 59). A menina vai para seu quarto chorando, não pela dor, mas porque estava magoada. Segundo ela, “Entre um soluço e outro, eu ficava tentando entender o que era uma machorra e por que aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão de que eu deveria perguntar mais uma vez” (POLESSO, 2015, p. 59).

A mãe, então, finalmente responde que

É uma doença, minha filha. A vizinha é doente. Voltei para o quarto quase satisfeita. Se era doença, por que não tinham me dito logo? Fiquei pensando se era contagiosa, mas concluí que não era, porque a mecânica estava sempre cheia. Voltei para a cozinha. Doença de que, mãe? Minha mãe mais uma vez colocou a mão no rosto e respirou fundo. De ferro retorcido que tem lá naquele galpão. Eu não sabia que se podia pegar doenças de ferro retorcido, mas me dei por satisfeita quando no outro dia a professora explicou sobre tétano. (POLESSO, 2015, p. 59-60)

A associação das “masculinidades de mulheres” à noção de doença não parece ter sido escrita ao acaso por Polesso, já que a noção medicalizada da homossexualidade data do século XIX. Na narrativa passada em 1988, Florinda era alvo de silêncios, sussurros e visões preconceituosas ligadas a tais concepções patológicas. Então, quase “natural” a mãe tentar convencer a criança com aquela desculpa.

No mundo infantil da narradora, a resposta “é uma doença” foi suficiente para resolver a questão que a importunava. Ao saber que aquela mulher padecia de uma enfermidade, ela resolveu levar um presente com seus desejos de melhoras. Pegou flores do mato que cresciam atrás de sua casa e as deixou em um copo d’água na porta da mecânica com um bilhete “desejando melhoras e pedindo que, por favor, colocasse as flores num vaso e devolvesse o copo, porque minha mãe poderia dar falta” (POLESSO, 2015, p. 60). Afinal, “[...] se a vizinha estava mesmo com machorra, seja lá que doença fosse aquela, alguém precisava ir lá e desejar boas melhoras” (POLESSO, 2015, p. 60).

Essa percepção infantil que simplifica e torna flexíveis as categorias “dos adultos”, presente na obra de Polesso, tanto em “Amora”, como em “Flor, flores, ferro retorcido”, também pode ser encontrada no conto “Isaltina Campo Belo” (2016), da escritora Conceição Evaristo. Na narrativa, a personagem Isaltina tinha a certeza de que era, na verdade, um menino: “Eu me sentia um menino e me angustiava com o fato de ninguém perceber. Tinham me dado um nome errado, me tratavam de modo errado, me vestiam de maneira errada... Estavam todos enganados. Eu era um menino” (EVARISTO, 2016, p. 51). A fala da personagem remete também ao conceito abordado em “Amora”, a criança *tomboy*.

A infância, elemento também presente na obra de Rios, serve como ferramenta utilizada por tais autoras para propor discussões sobre “o mundo dos adultos”, sobre os termos “machorras” sussurrados, sobre homens, mulheres, crianças e “meninas masculinas”. *Tomboy* é, antes de tudo, uma ideia que aponta para fluidez. As machorras também indicam uma fluidez e emaranhamento de gêneros e, por isso, não devem existir no mundo em que as categorias são rígidas. As crianças de tais narrativas de Rios, Polesso e Evaristo demonstram ter a capacidade de pensar no “entre lugar” de tais categorias fechadas.

Retorna-se ao conto “Flor, flores, ferro retorcido”, de Polesso. Depois de entregar as flores para a mulher da mecânica, a narradora foi repreendida nas entrelinhas pela mãe por tal ato inocente (para a menina): “Minha mãe me abraçou bem forte e disse que eu era uma ótima menina e que por isso eu não devia brincar perto da oficina” (POLESSO, 2015, p. 60) da vizinha. Após a conversa com a mãe, a narradora foi brincar com Celói no mercado em frente à sua casa. Além de amiga da narradora, Celói era filha do seu Kuntz, o dono do estabelecimento, “uma peça de chão batido com paredes sem reboco” (POLESSO, 2015, p. 56). Normalmente, as duas colegas passavam a tarde brincando e dançando na frente da vendinha ao som do último álbum da Xuxa até quase sete horas da noite, quando o transformador da rua explodia.

Naquele dia, no entanto, a vizinha da mecânica, que era amiga de Seu Kuntz, entrou no mercado interrompendo a dança da narradora. A menina conta:

Eu parei de dançar e fiquei petrificada. Meu primeiro pensamento foi de que uma doente não deveria sair de casa, então, perguntei: a senhora está melhor? Ela virou para mim com os cabelos molhados em cima do rosto e, com uma boca bem rosada e uns olhos carinhosos cor de mel, me disse que nunca esteve tão bem. Agradeceu as flores e se ajoelhou para me dar um beijo. Nessa hora, minha mãe apareceu e me puxou pelos cabelos. Ouvi o pai da Celói dizendo não se preocupe, Flor. (POLESSO, 2015, p. 61)

Foi nesse momento que a narradora descobriu o nome de Flor, ou melhor, Florinda. Mas, segundo a narradora, “[...] ela parecia uma flor mesmo” (POLESSO, 2015, p. 61). Tendo em vista sua amizade com Celói e a amizade do pai dela com Flor, a narradora resolveu comentar sobre a história da doença com a amiga. Celói, que tinha onze ou doze anos, enquanto a amiga tinha somente oito, “revirou os olhos como quem chama alguém de ignorante, não disse nada, me pegou pela mão e me levou até o quarto dela, pegou um ursinho peposo e duas barbies” (POLESSO, 2015, p. 61).

Ela então começa uma explicação sobre a suposta doença “machorra”, utilizando as imitações de bonecas *barbie* e o ursinho de pelúcia: “Esse é o homem e essa é a mulher, quando os dois se amam, vão para o quarto e ficam assim— e colocou um em cima do outro —, teu pai e tua mãe fazem isso e é por isso que tu existe e teu irmão também” (POLESSO, 2015, p. 61-62). Celói associa o urso ao homem e à masculinidade e as bonecas à mulher e à feminilidade. Por meio dos bonecos, ela descreve a heterossexualidade como prática dominante, como um sistema dominante. Em seguida, a filha de seu Kuntz fez o mesmo com as duas bonecas *barbies* e “disse que tinha gente que fazia daquele jeito. Isso é machorra, mas é feio falar isso, meu pai disse” (POLESSO, 2015, p. 62, grifo nosso). A prática das bonecas,

que não está descrita no contexto heterossexual urso-boneca, não é nomeada por Celói. Porém, é possível notar que a noção de “machorra” estava associada a uma prática sexual que não corresponde à heterossexualidade.

Percebe-se que naquele contexto o termo corrente “machorra” não era bem visto, talvez nem mesmo pelas próprias mulheres fora dos padrões de gênero e sexuais. O não emprego da palavra pejorativa por parte de Seu Kuntz diz muito sobre sua relação com Flor. Diferente da família da narradora e da família Klein, dona da outra oficina da rua, que cochichavam frases do tipo “como pode uma machorra daquelas?” (POLESSO, 2015, p. 57-58) em tom depreciativo, Seu Kuntz aparentemente até comenta com a filha Celói que não se deve tratar Flor daquela forma. A narradora descreve uma relação de amizade e companheirismo entre eles: “O seu Kuntz era um homem bem quieto, mas sabia dar atenção às pessoas. Ele e a Flor eram amigos, seguido eu via os dois tomando chimarrão no pátio dela ou na frente da vendinha. Até pensei que eles fossem namorados e perguntei para a Celói” (POLESSO, 2015, p. 62).

Ao ouvir o questionamento, a amiga, no entanto, deu um “sopapo” na narradora e irritou-se por não ter conseguido transmitir nada com a explicação do urso e bonecas. Para a narradora, “O fato era que bonecas eram bonecas, ursos eram ursos e machorras eram machorras” (POLESSO, 2015, p. 62). Celói resolve tentar explicar mais uma vez. Ela pergunta à narradora: “vamos ver, por exemplo, tu gosta mais de boneca ou de carrinho?” (POLESSO, 2015, p. 62). Com tal pergunta estereotipada, Celói pretendia resolver de uma vez por todas a dúvida da amiga. No entanto, a narradora consegue desestabilizar as noções fixas que são apresentadas a ela e responde: “Depende qual boneca e qual carrinho” (POLESSO, 2015, p. 62).

Em seguida, mais perguntas e respostas que apontam para a fluidez: “Prefere dançar Xuxa ou brincar de pegar? Eu não sabia responder, porque tudo dependia e eu não estava entendendo aonde ela queria chegar. Tá bem, gosta mais de rosa ou azul? Gosto de verde” (POLESSO, 2015, p. 62). Desse modo, a narradora quebra com o que se entende exclusivamente como “masculino” e “feminino” e provoca irritação em Celói, que estava expondo tais conceitos como se fossem bem definidos e intransponíveis. Percebe-se que, além da prática sexual, como já citado, a explicação sobre as machorras também vinculava o termo ao que se afasta do feminino. Portanto, trata-se de duas subversões possíveis: da sexualidade e do gênero.

Ainda no intuito de elucidar a questão dos ursos, das bonecas e das machorras, em uma última tentativa, Celói propõe: “Meu Deus, essa é a sua última chance, gosta mais de

mim ou do Claudinho? O Claudinho era um guri da rua que a Celói achava lindo. De ti, claro, eu respondi. Então tu é machorra, ela falou sem paciência” (POLESSO, 2015, p. 62). A afirmação espontânea da personagem direcionada à amiga pode ser lida de duas formas. Primeiro, novamente nota-se a percepção infantil que simplifica e não cria grandes problemáticas em relação a categorias supostamente fechadas, como a sexualidade. Ou seja, para Celói, o fato de a amiga “ser machorra” era somente mais um fato irrelevante para o andamento da amizade delas que continuariam amigas e escutariam juntas as músicas da Xuxa.

Em segundo lugar, a personagem ao utilizar “tu é machorra”, mesmo sabendo que era “feio” utilizar tal expressão, remete aos esforços de afirmação identitária por parte de militantes e teóricas lésbicas que ressignificam termos considerados antes pejorativos. Se identificar como machorra, seria, portanto, um ato revolucionário. Apesar disso, na narrativa, o contexto não era o mais receptível para as machorras. Dessa forma, ao receber aquela “notícia”, a narradora voltou cabisbaixa para sua casa. No caminho, encontrou com a vizinha Flor, “[...] escorada entre o meu portão e o contador de luz. Pequena, por que está com essa carinha triste? Porque a Celói acha que eu estou doente também, que eu tenho o mesmo que a senhora. Arrastei o tênis no cascalho” (POLESSO, 2015, p. 62-63).

Apesar de toda a explicação, a menina ainda insiste na concepção da doença, o que acaba conferindo um tom gracioso ao texto. Desde o início da narrativa, ela marca a importância da figura de Flor em suas memórias, talvez por se identificar com a mulher que lembrava um músico homem de cabelos compridos. Ao ouvir a lamúria da criança, Flor se agacha, coloca a mão na testa dela, como que para conferir se a menina estava com febre e diz: “Bobagem, tu tá ótima. Não há nada de errado contigo” (POLESSO, 2015, p. 63). Com isso, pode-se dizer que, por um lado, Flor estava apenas acalmando a criança e, por outro, é como se dissesse “Não há nada de errado em ser uma machorra”.

A narradora prossegue: “Eu ergui os olhos para ver se ela tinha uma cara honesta. Ela tirou os cabelos da frente do rosto e o transformador explodiu. As faíscas que caíam iluminaram os olhos dela e, naquele momento, ela era a flor mais bonita que eu já tinha visto” (POLESSO, 2015, p. 63). A cena cinematográfica escrita por Polesso para encerrar o conto, com faíscas caindo e o rosto da “machorra” iluminado soa quase como uma passagem hollywoodiana, em que um personagem percebe sua paixão por outro. O elo que se estabelece entre a menina e Flor é latente, embora não pareça sexual ou erótico. Há algo que relaciona as duas, seja por serem ambas machorras, seja pela curiosidade da menina pela figura da mulher,

sobre quem as pessoas falam, que transita sem muito alarde com rosto escondido entre os cabelos arrastando as alpargatas no chão. Há uma espécie de identificação entre elas.

A identificação entre leitoras e personagens se estende ao longo do livro de Polesso. Os contos aqui abordados, ainda que façam parte do mesmo recorte, tratam de mulheres diferentes entre si, com histórias de vida, conflitos e desejos próprios. A leitora de *Amora* tem a chance de se identificar com uma variedade de mulheres fora dos padrões. Tais personagens se inserem no que Linda Hutcheon no livro *Poética do pós-modernismo* chama de ex-cêntricas que, ao serem representadas “[...] assumem uma nova importância à luz do reconhecimento implícito de que, na verdade, nossa cultura não é o monolito homogêneo (isto é, masculina, classe média, heterossexual, branca e ocidental) que podemos ter presumido” (HUTCHEON, 1991, p. 29). Entende-se que *Amora* é um encontro de mulheres diversas.

Nos trechos selecionados para este trabalho, encontra-se uma multiplicidade de “masculinidades de mulheres”; são personagens plurais, com histórias de vida ímpares, cada uma em seu contexto, sua idade, sua forma de se vestir e se comportar, de encarar os acontecimentos e suas próprias lesbianidades. Para Polesso, “as personagens são seres com os quais eu vou convivendo. Vou pensando em suas complexidades. Não penso exatamente em identificação, mas por conta do cuidado em fazê-las mais complexas, isso acaba acontecendo” (POLESSO, 2018).

Ao refletir sobre a literatura lésbica, desde a primeira obra publicada de Cassandra Rios, pode-se afirmar que *Amora* é um sucessor de *Volúpia do Pecado* (1948) e da tradição promovida pela “profeta maldita”. Ao ser perguntada sobre a obra de Rios, Polesso afirma que acha “que o trabalho dela foi de extrema importância para a época. Ela fez algo que hoje, talvez, a gente pense que seja banal e comum, mas não. Ela foi muito importante” (POLESSO, 2018). As escritoras Drikka Silva e Diedra Roiz também manifestam consideração pelo trabalho e esforço de Rios. Segundo Silva, ela “Abriu portas para que eu e várias escritoras pudessem escrever hoje” (SILVA, 2018). E, de acordo com Roiz, “a escrita dela é muito potente, ela é a grande precursora da literatura lésbica no Brasil” (ROIZ, 2018).

Em entrevista publicada em 2001, Rios afirmou que não se arrependia de sua trajetória: “Quando vejo 200 mil pessoas na Parada Gay, sei que valeu a pena ser perseguida. Vi a liberdade, assumida, passando diante dos meus olhos e chorei de emoção” (RIOS, 2001). Desde a morte de Rios em 2002 – curiosamente, no dia internacional da mulher -, escritoras traçam as mais diversas rotas para a “literatura lésbica”, propondo as mais variadas personagens, estéticas e projetos políticos de representação. O que diria Rios se estivesse viva para ler *Amora* e tantos outros títulos – seja na internet ou em páginas impressas? Como

afirma Polesso, “Estamos aqui escrevendo e (r)existindo” (POLESSO, 2016). A presença de formas de “masculinidades de mulheres” na literatura de autoria lésbica é, certamente, (r)existência, pois visibiliza mulheres que, por estarem fora dos padrões da heterossexualidade, sofrem cotidianamente na sociedade um apagamento de seus amores e de sua própria existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Eu fui uma lésbica a maior parte da minha vida, e depois, trans nos últimos cinco anos, estou tão longe de sua estética da heterossexualidade como um monge budista levitando em Lhasa está do supermercado Carrefour.

*Paul B. Preciado (2018)*⁷⁵

Pensar sobre uma “poética sapatão” é pensar em vidas que não se encaixam nos padrões da heterossexualidade. As obras das autoras aqui abordadas, de Rios a Polesso, retratam personagens (ainda) constantemente marginalizadas na cultura brasileira, que as utilizam como forma de gerar humor, no melhor dos casos. A literatura lésbica, especialmente ao representar as machonas, as machorras, as sapatonas, dribla as normas, se insere no campo literário e torna visíveis as vidas dessas pessoas, suas vivências, seus gêneros, suas práticas, seus desejos e aspirações.

Entende-se que uma “poética sapatão” seja constituída pelo trabalho de escritoras, não só as citadas neste trabalho, que têm propostas políticas e estéticas para abordar a lesbianidade e a subjetividade de personagens que não são “palatáveis”, não são vistas em meios massivos de comunicação. Obras de escritoras lésbicas são relevantes para o cenário atual brasileiro, pois, ao abordarem as “masculinidades de mulheres”, tais textos divergem dos padrões de gênero dominantes, desestabilizam as normas e promovem reflexões até mesmo sobre o preconceito dentro dos grupos de lésbicas para com mulheres que se afastam das noções de feminilidade hegemônicas.

A literatura lésbica tem se expandido ao longo desta década mais recente do século XXI. Desde 2008, com o alcance cada vez maior da internet, foram criados espaços de divulgação de textos e de comunicação e interação entre mulheres lésbicas – leitoras e escritoras, como fóruns, comunidades em redes sociais e plataformas específicas para a literatura lésbica. Além disso, diversas editoras independentes voltadas para a publicação de textos lésbicos também surgiram e lutam para se manter ativas. Outros movimentos como os de batalha de poesia *Slam* também ganham as ruas e praças das cidades brasileiras – ainda que

⁷⁵ Disponível em: <http://www.buala.org/pt/mukanda/carta-de-um-homem-trans-ao-antigo-regime-sexual> Acesso em: 03 mar. 2018.

não faça parte do *corpus* do presente trabalho. E, finalmente, autoras lésbicas com obras assumidamente lésbicas são reconhecidas e ganham importantes prêmios disputando com autores canônicos (homens, heterossexuais, brancos). Portanto, vozes lésbicas têm se multiplicado e ecoado nas redes, nos livros vendidos em sites, nas livrarias, nas listas de premiadas.

Com uma variedade de possibilidades e suportes para publicação de textos, os temas, cada vez mais, também se diversificam. Constatou-se, como uma das hipóteses previa, que as “masculinidades de mulheres” representadas nesta “poética sapatão”, que abrange tanto *Eu sou uma lésbica*, como *Amora*, *Simplex como amor* e *A roda da fortuna*, são múltiplas, têm formas diversas entre si. Cada escritora, a sua maneira, aborda modelos de mulheres “não-feminilizadas”, ora mais próximas, ora bem distantes do estereótipo da *butch*, figura-chave para os movimentos de afirmação de uma identidade lésbica fora dos padrões. Apesar de sua extrema relevância para a visibilidade lésbica por não “esconder” seu gênero dissidente, também corrobora com a noção do senso comum que entende que lésbicas não podem ser femininas. Esbarra-se em uma linha tênue ao se refletir sobre a clássica figura da *butch*.

No contexto literário atual, a noção rígida da *butch* não configura a única realidade das múltiplas identidades lésbicas possíveis. De modo que a “poética sapatão” também desestabiliza as categorias que são tidas como subversivas desde uma perspectiva heterocentrada – como *butch*, sapatão e lésbica –, mas que acabam por se cristalizar no imaginário brasileiro por meio de representações estereotipadas. Ao abordar a literatura de autoria lésbica, encontra-se uma multiplicidade de gêneros “sapatão”. Para além dos estereótipos relacionados ao jeito de se portar, atividade laboral, práticas sexuais, modos de se relacionar, foram encontradas personagens complexas e diversas, que questionam não só o “modelo único” de masculinidades femininas, mas a própria noção heteronormativa de que “lésbicas querem ser homens”. Ao construir personalidades complexas e dotá-las de individualidade e agência para trilhar seus caminhos, escritoras lésbicas tornam flexíveis os próprios conceitos “homem” e “mulher”.

A ideia expressa no texto de Polesso de que “bonecas eram bonecas, ursos eram ursos e machorras eram machorras”, aponta para categorias rígidas dentro da matriz heterossexual que promove a adequação dos corpos ao sexo, gênero e sexualidade. Dessa forma, “bonecas” faz referência às mulheres cisgêneras heterossexuais e os “ursos” são os homens cisgêneros heterossexuais. Enquanto isso, situadas em algum ponto “entre” ursos e bonecas, estariam as machorras. Ou seja, mulheres são mulheres, homens são homens e machorras são outra coisa:

elas são “bonecas-ursos”. Com isso, Polesso indica que as machorras desestabilizam essa lógica entre bonecas e ursos. Do mesmo modo, a própria literatura também o faz.

As *machorras* representadas na “literatura lésbica” abordada neste trabalho têm cabelos curtos, como em *A roda da fortuna* ou longos e volumosos como em “Flor, flores, ferro retorcido”; as *machorras* são professoras, são mecânicas, podem ser crianças *tomboy* que jogam no fliperama com os amigos ou adultas que sofrem de depressão. As *machorras* se casam, vivem junto com outra mulher, chegam a decidir mudar de país para acompanhar a amada ou simplesmente não se relacionam com ninguém na narrativa. As *machorras* têm filhos, têm amigos e conversam sobre assuntos que não necessariamente dizem respeito somente à sua sexualidade. Afinal, se não existe somente uma identidade lésbica, por que existiria somente uma forma de “masculinidade de mulher”?

Há diversos “tipos” de machorras, de *existências machorras*. A multiplicidade abordada nas obras analisadas favorece o delineamento de um espectro de possibilidades estéticas e de gênero das mulheres “não-feminilizadas”, partindo da concepção hegemônica do que é o feminino. A “poética sapatão” aponta para uma fluidez, as “masculinidades femininas” representadas em tais textos são variadas por não se adequarem a uma noção fixa do que é ser lésbica, do que é ser sapatão, do que é ser uma caminhoneira. A “poética sapatão”, de fato, é *queer*, pois abala as estruturas rígidas da heterossexualidade, seja de gênero ou sexuais.

Além disso, essa poética desestabiliza o cânone, tanto por conta da presença de autoras que não se inserem na estrutura hegemônica literária marcada por escritores homens, cisgêneros, brancos, heterossexuais e de classe média, quanto em termos de temática abordada em obras de autoria lésbica. Ao contar histórias de pessoas invisibilizadas, tais textos abordam as possíveis violências a que estão sujeitas – além do termo lesbofobia, existe *butchfobia*, que se refere à violência sofrida por mulheres “não-feminilizadas”. Um exemplo é a cena de violência para com as *machonas* descrita na obra analisada de Cassandra Rios, que provoca reflexões sobre as condições de vida dessas mulheres. Por isso, ao falar de representações inclusivas, a literatura lésbica sobressai no cenário atual brasileiro, no qual ainda é possível encontrar em obras, especialmente audiovisuais, personagens *machonas* somente com o intuito de fazer rir o espectador.

Representações hegemônicas contribuem para a construção do imaginário social em que lésbicas ainda são vistas ou como femininas e sensuais (encontrada tipicamente na pornografia heterocentrada) ou como masculinas, abjetas e “feias” para os padrões heteronormativos. A literatura lésbica, que quebra com esses modelos de representação, ainda

é “guetificada”, haja vista a circulação menor na internet e publicações de editoras pequenas. Apesar disso, é necessário refletir sobre esses textos que não compactuam com noções estereotipadas ou pejorativas. Autoras como Polesso publicam obras que abordam uma diversidade de existências lésbicas com as quais as leitoras podem se identificar.

Constata-se, na literatura lésbica atual, diferente da época de *Eu sou uma lésbica*, uma maior aceitação das identidades *machorras*. Na obra de Rios, a narradora que conduz a história demonstra rechaço para com as machonas, reflexo da sociedade em que vivia. Já em *Amora*, pela própria fala de Flor no conto “Flor, flores, ferro retorcido”, direcionada à narradora (“Não há nada de errado contigo”), percebe-se que há uma espécie de afirmação para com sua suposta “masculinidade”, há uma “brecha” para a aceitação das mulheres fora dos padrões. Além disso, a personagem “estende a mão” para a narradora, que, por se tratar de uma criança, poderia simbolizar os tempos atuais na sociedade brasileira, em que as “masculinidades de mulheres” não são totalmente aceitas. Se Rios, em 1980, começa a “abrir a porta dos armários”, com falas como “Parecia mesmo que eu estava me condenando ou sentenciando algo muito grave” (RIOS, 2006, p. 81), Polesso, entre outras autoras, podem diversificar a subjetividade dessas mulheres “fora dos padrões” que saem dos armários e circulam na literatura lésbica brasileira contemporânea.

A obra de Rios é relevante para o percurso traçado nesta pesquisa. Apesar de um olhar conservador presente nas falas da narradora, a escritora é capaz de se comunicar com leitoras lésbicas e delinear o contexto homofóbico brasileiro da década de 1980 por meio do “discurso enviesado”. Ela alerta para os percalços que enfrentam as lésbicas, especialmente as que não se adequam a uma noção de feminilidade hegemônica, também escreve sobre a cultura lésbica e indica modelos de identificação para leitoras. Cassandra Rios, como a pioneira que foi, produziu uma obra necessária, pois indica a iminência de uma “poética sapatão”.

De 1980 até 2018, principalmente com o advento da internet e das editoras especializadas, ganhou força a literatura lésbica. Vale lembrar que há autoras de diversas origens e contextos produzindo o que poderíamos chamar de “literatura lésbica” brasileira contemporânea para além dos romances e contos. Expandir esta pesquisa significa não só abordar mulheres lésbicas de vivências e contextos distintos, mas também implica uma reflexão sobre os possíveis novos termos, como *sapatão*, que estejam de acordo com a realidade atual das “masculinidades de mulheres” brasileiras. De tal modo que esta pesquisa não se encerra nem se esgota após o ponto final deste punhado de folhas. A literatura lésbica, a “poética sapatão” está sendo produzida diariamente e viabiliza histórias de pessoas cuja existência é constantemente negada, apagada ou exterminada das mais violentas formas. Por

meio de tais textos, como afirmou Natália Borges Polesso, essas escritoras estão (r)existindo e fazendo (r)existir.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Gláucia; HEILBORN, Maria Luíza. Não somos mulheres gays: identidade lésbica na visão de ativistas brasileiras. **Revista Gênero**: Niterói, v. 9, n. 1, p. 225-249, 2008. Disponível em: <http://www.revistagenero.uff.br/index.php/revistagenero/article/view/102> Acesso em: 10 jan. 2018
- ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. **Revistas Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 8, n. 1, 1. sem. 2000. Apud ROIZ, Diedra. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por renata.spo@gmail.com em 2 fev. 2018.
- _____. To(o) Queer the Writer-Loca, escritora y chicana. In: *Versions: Writings by Dykes, Queers and Lesbians*. Vancouver: Press Gang, 1991. Apud BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. O desejo lésbico no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Mulheres e Literatura**, v.8, 2004. Disponível em: <http://litcult.net/o-desejo-lesbiano-no-conto-de-escriptoras-brasileiras-contemporaneas/>. Acesso em: 05 fev. 2018.
- AZEVEDO, Odilon. 3º sexo. Rio de Janeiro: A. Coelho Branco Filho Editor, 1930. Apud MOTT, Luiz. **O lesbianismo no Brasil**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- BACELLAR, Laura. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por lfacco@bol.com.br em 10 set. 2002. Apud FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: Literatura lésbica contemporânea**. São Paulo: GLS, 2004.
- BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. O desejo lésbico no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Mulheres e Literatura**, v. 8, 2004. Disponível em: <http://litcult.net/o-desejo-lesbiano-no-conto-de-escriptoras-brasileiras-contemporaneas/>. Acesso em: 05 fev. 2018
- BRANDÃO, Ana Maria. Da sodomita à lésbica: o gênero nas representações do homoerotismo feminino. **Revista Análise Social**, vol. XLV, p. 307-327, 2010. Disponível em: <http://analisesocial.ics.ul.pt/documentos/1276642499Q6tSO9hd8Pw86GB9.pdf>. Acesso em: 12 jan. 2018
- BORMANN, Maria Benedita Câmara. **Lésbia**. Florianópolis: Mulheres, 1998.
- BOURDIEU, Pierre. **As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário**. Tradução de Maria Lucia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996. Apud LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Editora Malagueta: campo literário e identidade lésbica. **Revista Cerrados**, v. 20, n. 32, p. 386-406, 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8395/6391>. Acesso em: 03 fev. 2018.
- BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Tradução de Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.
- BUTLER, Judith. The end of sexual difference? In: **Undoing gender**. New York: Routledge, 2004. p. 174-203.

BUTLER, Judith. **Cuerpos que importan**: sobre los limites materiales y discursivos del "sexo". Tradução de Alcira Bixio. BuenosAires: Paidós, 2002

CAMINHA, Adolfo. **Bom-Crioulo**. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 1991.

CHAMBERLAND, Line. O lugar das lesbianas no movimento de mulheres. Tradução de Tania Navarro Swain. **Labrys**, estudos feministas, n1-2, 2002. Disponível em https://www.labrys.net.br/labrys1_2/chamberland1.html Acesso em 11 fev. 2018.

COSTA, Rosely Gomes. Mediando oposições: sobre as críticas aos estudos de masculinidades. In: ALMEIDA, H. B. D. et al. (Ed.). **Gênero em matizes**. Bragança Paulista: Editora da Universidade São Francisco, 2002, p. 213-241.

CURIEL, OCHY. El lesbianismo feminista: Una propuesta política transformadora. **Revista America Latina em Movimento**, n. 420, 2007. Disponível em: http://alainet.org/active/show_text.php3?key=17389 Acesso em 02 fev. 2018.

DALCASTAGNÈ, Regina. Um território contestado: a literatura brasileira contemporânea e as novas vozes sociais. **Iberic@I**: Revue d'études ibériques et ibéro-américaines, v. 2, p. 11-15, 2012. Disponível em: <http://iberical.paris-sorbonne.fr/wp-content/uploads/2012/03/002-02.pdf>. Acesso em: 16 fev. 2018.

DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero (1987). Tradução de Suzana Funck. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242

DUNCAN, Cynthia. Cassandra Rios. In: FOSTER, David. (Ed.) Latin American writers on gay and lesbian themes. Westport: Greenwood Press, 1994. Apud SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero – Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG**, v.4, n.1, p.17-31, 2003.

EVARISTO, Conceição. Isaltina Campo Belo. In: **Insubmissas lágrimas de mulheres**. Rio de Janeiro: Malê, 2016.

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

_____; LIMA, Maria Isabel de Castro. Protagonistas lésbicas: a escrita de Cassandra Rios sob a censura dos anos de chumbo. **Labrys** Revista de Estudos Feministas, n.6, p. 02 – 06, 2004. Disponível em: <http://www.labrys.net.br/labrys6/lesb/bau.html> Acesso em: 02 jan. 2018.

FALQUET, Jules. **Breve reseña de algunas teorías lésbicas**. México: fem-e-libros, 2004.

FOUCAULT, Michel. History of sexuality. Vol. 1 New York: Vintage Books, 1980. Apud DE LAURETIS, Teresa. A tecnologia do gênero (1987). Trad. Suzana Funck. In: BUARQUE DE HOLANDA, Heloisa (Org.). **Tendências e impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994, p. 206-242

GIMENO, Beatriz. **La construcción de la lesbiana perversa: visibilidad y representación de las lesbianas en los medios de comunicación: el caso Dolores Vázquez-Wanninkhof.** Barcelona: Editorial Gedisa, 2008.

HALBERSTAM, Judith. **Masculinidad femenina.** Tradução de Javier Sáez. Barcelona: Egales, 2008.

HALL, Radclyffe. **O poço da solidão.** Tradução de Ary Quintella. Rio de Janeiro: Record, 1998.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade.** Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HOLANDA, Ismênia de Oliveira; PAIVA, Antonio Crístian Saraiva. A literatura lésbica entre o virtual e o impresso. **Arquivos do CMD**, v. 3, n. 2, 2015. Disponível em: <http://www.culturaememoria.com.br/revista/index.php/cmd/article/download/56/129>. Acesso em: 20 jan. 2018.

HUTCHEON, Linda. **Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção.** Tradução de Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

KRAINITZKI, Eva. A figura da “invertida” congênita em *The Well of Loneliness* (1928), de Radclyffe Hall e as origens da lésbica “ máscula”. **LES Online**, v. 5, n. 1, p.12-19, 2013. Disponível em: < <https://lesonlinesite.files.wordpress.com/2017/03/krainitzki-a-figura-da-e2809cinvertidae2809d-congc3a9nita.pdf>> Acesso em: 20 jan. 2018.

LACOMBE, Andrea. De entendidas e sapatonas: socializações lésbicas e masculinidades em um bar do Rio de Janeiro. **Cadernos Pagu**, n 28, p. 207-225, 2007. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-83332007000100010&lng=en&nrm=iso&tlng=pt Acesso em: 20 jan. 2018.

_____. Sobre saias, calças e bonés: expressão de gênero, geração e sedução entre mulheres que gostam de mulher. **Antropolítica**, n 34, p. 53-68 , 2013. Disponível em: <http://www.revistas.uff.br/index.php/antropolitica/article/view/169> Acesso em: 03 fev. 2018.

LAPORTE, Rita. The Butch/Femme Question. In: *The Ladder*, 15, n 9-10, 1971. Apud HALBERSTAM, Judith. **Masculinidad femenina.** Tradução de Javier Sáez. Barcelona: Egales, 2008.

LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. Editora Malagueta: campo literário e identidade lésbica. **Revista Cerrados**, v. 20, n. 32, p. 386-406, 2011. Disponível em: <http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/8395/6391>. Acesso em: 03 fev. 2018.

LEONEL, Vange. As sereias de Rive Gauche: Introdução, 2001, 12 f. Texto avulso. Apud FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário: Literatura lésbica contemporânea.** São Paulo: GLS, 2004.

LESSA, Patrícia. **Lesbianas em movimento: a criação de subjetividades (Brasil, 1979-2006).** 261 f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

LOPES, Denilson. **Notas para uma história de homotexualidades na literatura brasileira.** Disponível em: <http://www.joaogilbertonoll.com.br/est10.htm>. Acesso em: 09 fev. 2018

_____. Uma história brasileira. In: O homem que amava rapazes e outros ensaios. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2002. Apud FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário:** Literatura lésbica contemporânea. São Paulo: GLS, 2004.

LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado:** Pedagogias da sexualidade. Belo Horizonte, Autêntica, 2000.

_____. **Um corpo estranho:** ensaio sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MATOS GUERRA, Gregório de. Obras completas. Salvador: Janaina, 1965. 7 v. Apud MOTT, Luiz. **O lesbianismo no Brasil.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

MEINERZ, Nádia Elisa. **Mulheres e masculinidades: etnografia sobre afinidades de gênero no contexto de parceiras homoeróticas entre mulheres de grupos populares em Porto Alegre** (Tese de doutorado). Porto Alegre: Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UFRGS, 2011. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/54072> Acesso em: 17 jan. 2018.

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

OLÍMPIO, Domingos. **Luzia-homem.** Belém: Universidade da Amazônia. Disponível em: <http://www.dominiopublico.gov.br/download/texto/ua00083a.pdf>. Acesso em: 01 fev. 2018.

PAIM, Mariana Souza. **A noite tem mais luzes: considerações sobre a representação do desejo lésbico no romance de Cassandra Rios.** 2014. 86 f. Dissertação (Mestrado Acadêmico em Estudos Literários) – Universidade Estadual de Feira de Santana, Feira de Santana, 2014.

PERRIN, Céline; CHETCUTI, Natacha. Além das aparências: Sistema de gênero e encenação dos corpos lesbianos. Trad. Liliane Machado e Tania Navarro Swain. **Labrys**, estudos feministas, n1-2, jul/dez 2002. Disponível em: https://www.labrys.net.br/labrys1_2/natacha1.html Acesso em: 05 fev. 2018.

PERRY, Grace. Why Are So Many Queer Women Obsessed With Harry Styles?. **BuzzFeed**, 26 nov. 2017. Disponível em: https://www.buzzfeed.com/graceperry/why-are-so-many-queer-women-obsessed-with-harry-styles?utm_term=.dbMdyeYKLN#.beadWw6ero Acesso em: 03 jan. 2018.

PETERSEN, Mariana Chaves. Da masculinidade hegemônica às subalternas: a masculinidade lésbica em contos brasileiros contemporâneos. **Revista Estação Literária Londrina**, vol. 16, p. 91-105, jun. 2016. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/estacaoliteraria/article/view/28495> Acesso em: 03 fev. 2018.

PIOVEZAN, Adriane. **Amor Romântico X Deleite dos Sentidos**. Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2005. 105f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. Porto Alegre: Não Editora, 2015.

_____. Bondelê #13: Resenha de Amora mais entrevista com a autora. **Bondelê**, 04 ago. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZOOSo1MCRXA&t=486s>. Acesso em: 16 fev. 2018.

_____. A desconhecida que superou Verissimo e Rubem Fonseca. **O Globo**, Rio de Janeiro, 19 nov. 2016. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/livros/a-desconhecida-que-superou-verissimo-rubem-fonseca-20492493>. Acesso em: 15 fev. 2018.

_____. Mulheres que Escrevem entrevista: Natalia Borges Polesso. **Mulheres que escrevem**, Rio de Janeiro, 20 fev. 2017. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/mulheres-que-escrevem-entrevista-natalia-borges-polesso-ab80fce86f76>. Acesso em: 15 fev. 2018.

_____. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por renata.spo@gmail.com em 18 jan. 2018.

RICH, Adrienne. Heterossexualidade compulsória e existência lésbica. **Bagoas: estudos gays: gêneros e sexualidades**, v.4, n. 5, p. 17-44, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2309/1742> Acesso em: 08 jan. 2018.

RIOS, Cassandra. Anastácia. Rio de Janeiro: Record, 1982. Apud PIOVEZAN, Adriane. **Amor Romântico X Deleite dos Sentidos**. Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2005. 105f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

_____. Copacabana posto 6 –A madrasta Rio de Janeiro: Mundo Musical, 1972, p.152. Apud PIOVEZAN, Adriane. **Amor Romântico X Deleite dos Sentidos**. Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2005. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba.

_____. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2006.

_____. A perseguida. **Tpm**, São Paulo, n.3, p.9, 2001.

_____. **Mutreta**. São Paulo: Edições MM, 1972.

_____. **A noite tem mais luzes**. São Paulo: Hemus, 1968

_____. Volúpia do Pecado. São Paulo: A voz dos livros, 3. ed., 1955. Apud PIOVEZAN, Adriane. **Amor Romântico X Deleite dos Sentidos**. Cassandra Rios e a identidade homoerótica feminina na literatura (1948-1972). 2005. 105f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários) - Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

ROIZ, Diedra. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por renata.spo@gmail.com em 2 fev. 2018.

_____. **Simples como amor**. São Paulo: ViraLetra, 2017.

RUBIN, Gayle. Of Catamites and Kings Reflections on Butch, Gender, and Boundaries. In: *A Persistent Desire: A Femme-Butch Reader*. Boston: Alyson Publications, 1992.

SANTOS, Rick. Cassandra Rios e o surgimento da literatura gay e lésbica no Brasil. **Revista Gênero** – Núcleo Transdisciplinar de Estudos de Gênero – NUTEG, v.4, n.1, p.17-31, 2003.

SILVA, Drikka. **Araguaia**. São Paulo: Palavras, Expressões e Letras. 2018. No prelo.

_____. Publicação eletrônica [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por renata.spo@gmail.com em 20 jan. 2018.

_____. A roda da fortuna. In: **Projeto Lettera**, 2016. Disponível em: <https://projetolettera.com.br/viewstory.php?sid=772> Acesso em: 10 fev. 2018.

SMITH, Barbara. “Toward a Black Feminist Criticism”. In: *Women’s Studies International Quarterly*, 2/2, 1979. Apud BAILEY, Cristina Ferreira-Pinto. O desejo lesbiano no conto de escritoras brasileiras contemporâneas. **Revista Mulheres e Literatura**, v.8, 2004. Disponível em: <http://litcult.net/o-desejo-lesbiano-no-conto-de-escritoras-brasileiras-contemporaneas/>. Acesso em: 05 fev. 2018

SOARES, Gilberta Santos; COSTA, Jussara Carneiro. Movimento lésbico e Movimento feminista no Brasil: recuperando encontros e desencontros. **Labrys**, estudos feministas, v. 20-21, p. 01-20, 2011. Disponível em: https://www.mpba.mp.br/sites/default/files/biblioteca/direitos-humanos/direitos-da-populacao-lgbt/artigos_teses_dissertacoes/movimento_lesbico_e_movimento_feminista_no_brasil_recuperando_encontros_e_desencontros_1.pdf Acesso em: 11 fev. 2018

SOARES, Gilberta Santos. **Sapatos tem sexo? Metáforas de gênero em lésbicas de baixa renda, negras, no nordeste do Brasil**. 2016. 280f. Tese (Doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismos) - Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016.

SOARES, SUANE. Morta por ser lésbica: Um dossiê inédito sobre lesbocídio no Brasil. **The Intercept**, 07 mar. 2018. Disponível em: <https://theintercept.com/2018/03/07/lesbicas-mulheres-mortes/>. Acesso em: 07 mar. 2018

SOARES, Suane Felipe. Procura-se sapatão: histórias invisibilizadas do movimento lesbofeminista brasileiro. *Anais do 18º REDOR*, Universidade Federal Rural de Pernambuco, 24-27 nov. 2014, pp. 1439-1451. Disponível em: <http://www.ufpb.br/evento/lti/ocs/index.php/18redor/18redor/paper/viewFile/726/719> Acesso em: 04 jan. 2018.

SWAIN, Tânia Navarro. Feminismo e lesbianismo: A identidade em questão. **Cadernos Pagu**, v. 12, p. 121-139, 1999. Disponível em:

<https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/cadpagu/article/view/8634809/2728> Acesso em: 17 jan. 2018

_____. O normal e o “abjeto”: a heterossexualidade compulsória e o destino biológico das mulheres. **Labrys**, estudos feministas, n 6, 2004. Disponível em: <http://www.tanianavarroswain.com.br/chapitres/bresil/normal%20abjeto.htm> Acesso em: 07 jan. 2018

VARGAS, Maria José Ramos. Os sentidos do silêncio: a linguagem do amor entre mulheres na literatura brasileira contemporânea. 1995. 101 f. (Dissertação de Mestrado em Literatura Brasileira) – Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 1995. Apud FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário**: Literatura lésbica contemporânea. São Paulo GLS, 2004.

VIANNA, Lucia Helena de Oliveira. Poética feminista – poética da memória. In: Congresso Fazendo Gênero, 2002, Florianópolis: UFSC, 2002. Não publicado. Apud FACCO, Lúcia. **As heroínas saem do armário**: Literatura lésbica contemporânea. São Paulo: GLS, 2004.

WITTIG, Monique. **El pensamiento heterosexual y otros ensayos**. Barcelona. Egales, 2006.

REFERÊNCIA AUDIOVISUAL

A PARTILHA. Direção de Daniel Filho. Rio de Janeiro: Globo Filmes, 2001. (96 min.)

VAI QUE COLA (série). Direção de João Fonseca e César Rodrigues. Rio de Janeiro: Conspiração Filmes, 2013-.

ANEXO A – Entrevista por e-mail com Diedra Roiz

SPOLIDORO, Renata: Você acha que existe literatura lésbica? Se sim, o que é isso? É necessário marcar a posição de escritoras lésbicas que escrevem personagens lésbicas? Por quê?

ROIZ, Diedra: Ao deparar-se com o termo Literatura Lésbica, muita gente se pergunta: o que é isso? Isso existe? Ou, até mesmo, para quê isso? Infelizmente, quando se trata de dar voz e espaço às “minorias”, esse tipo de reação não é incomum. Uma negação mais cruel do que a do espaço em si, a do valor e da necessidade do mesmo. Afinal... Segundo este tipo de pensamento, preconceito é separar e classificar. “Para quê cotas? Para quê literatura lésbica? Literatura é literatura, pouco importa se é escrita por mulheres, lésbicas, trans, negras. Somos todos seres humanos, as pessoas são todas iguais!” Mesmo? Seria maravilhoso viver em um mundo onde todos fossem apenas gente e mais nada. Um mundo onde não existissem diferenças, privilégios, relações assimétricas de poder. Mas esta não é a nossa realidade. No mundo em que vivemos – onde as estruturas perversas do poder existem a serviço de manter a exclusão, a invisibilidade e o silenciamento de todos que não se enquadrem, e a desigualdade, de forma absolutamente cruel e tirana em seus critérios, elege aqueles que interessam, que detêm o espaço e o direito de falar, de se expressar, de se tornar visíveis -, rótulos e classificações são necessários exatamente para que os excluídos possam garantir e ocupar direitos e espaços que lhes são interditos. A Prof^ª Dr^ª Regina Dalcastagné, do Departamento de Teoria Literária e Literaturas da Universidade de Brasília, em sua pesquisa cujo resultado pode ser encontrado no texto “Um mapa de ausências” do livro “Literatura brasileira contemporânea: um território contestado”, fez um mapeamento das publicações literárias de grandes editoras brasileiras e chegou à triste conclusão de que, em um país tão lindamente repleto de diversidades e pluralidades como o nosso, o perfil da grande maioria dos autores publicados é o seguinte: homem branco, heterossexual, cisgênero, com mais de 40 anos, membro da classe média, jornalista, morador do Rio de Janeiro ou de São Paulo. Se alguém ainda tinha alguma dúvida, acho que depois disso fica bem claro qual o discurso que interessa e a escrita escolhida para ser visível hoje em dia no Brasil. Nomear de literatura lésbica narrativas de mulheres que vivem as suas afetividades e sexualidades centradas em outras mulheres é de extrema e profunda importância neste momento, pelo aspecto revolucionário, de luta e resistência que isto possui, pelo significado e pelo que representa: dar voz a sexualidades que ainda se produzem trancadas “dentro do armário”, de visibilizar e empoderar

uma literatura em que a mulher surge não como simples e silencioso objeto do desejo, mas como sujeito desejante, portadora da voz e do discurso. Saber respeitar a diversidade talvez seja a tarefa mais difícil da sociedade contemporânea, pois é a própria sociedade que homogeneiza a partir da construção de modelos pré-estabelecidos. Dentro do universo LGBT, isto não é diferente: muitas vezes, para uma mulher lésbica cis é necessário lutar para ter seu espaço, suas demandas e sua voz respeitados; para mulheres lésbicas trans, é mais difícil ainda. A literatura lésbica expressa realidades de mulheres lésbicas (trans ou cis), buscando deixar a invisibilidade num mundo que ainda classifica um casal de mulheres como sendo “duas mulheres sozinhas”, fato que não acontece com um casal de homens, pois o homem, independente de sua orientação sexual, é sempre visto como sujeito e protagonista. Mais do que isso, tais narrativas também servem para desmistificar a visão de que mulheres lésbicas ou são objetos de fetiche e de desejo para homens hetero, ou são mulheres que desejam ser homens. Estereótipos que precisam ser desconstruídos. Vozes que, mesmo dentro do universo LGBT, ainda lutam para serem respeitadas e ouvidas. Mas o que seria considerado literatura lésbica? Levamos em consideração o tema, o conteúdo, as personagens ou quem escreve? Claro que considerar as personagens, o contexto e o “tema” abordado pelo texto é o mais adequado. No entanto, óbvio que um texto escrito por uma lésbica tem o ponto de vista de uma mulher que vive a sua afetividade e sexualidade centrada em outras mulheres visto de dentro, o que traz a voz desta realidade, aquela que possui essa vivência. Afinal, o lugar de onde se fala faz total diferença para o discurso, é impossível dissociar a vivência/essência de quem escreve de seu discurso. Citando Gloria Anzaldúa: “Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você”, frase que, para mim, pontua e define o conceito de literatura lésbica completamente.

SPOLIDORO, Renata: Quais obras (literárias ou não) com personagens lésbicas você tem consumido? O que te atrai nessas obras?

ROIZ, Diedra: Acabei de reler um livro maravilhoso de literatura lésbica chamado *Espelhos e miragens*, da Hanna K., é o primeiro livro publicado dela, mas já conhecia seu trabalho desde 2008, pois assim como eu, ela começou escrevendo e postando em sites de literatura lésbica na internet. Também estou acompanhando a webserie *RED*, primeira webserie lésbica brasileira, inteiramente produzida com financiamento coletivo, que já está na 4ª temporada. O que me atrai nessas duas obras é o fato de me sentir representada nelas, além da qualidade, claro. E, acredite, isso não é fácil.

SPOLIDORO, Renata: Há algumas propostas de representar lésbicas exclusivamente de forma positiva, mas acabam esbarrando em um modelo de identidade fixa de lésbicas femininas e ricas, que exclui grande parcela das leitoras/consumidoras das obras. O que você acha sobre isso?

ROIZ, Diedra: Sou completamente a favor de representar lésbicas de forma positiva. Chega de finais que deixam como mensagem (subliminarmente ou não) de que ser uma "mulher sem homem" é sinônimo de infelicidade, solidão ou incompletude, onde a personagem lésbica termina assassinada ou se suicida, ou abandonada pela parceira, que a troca por um homem. Já tivemos o suficiente disso e não retrata de forma alguma a realidade. Temos centenas de exemplos de lésbicas solteiras felizes e lésbicas casadas felizes, com filhos ou não. Apesar do senso comum tentar instituir que "ser diferente" é uma grande infelicidade, não existem duas pessoas iguais no mundo então todas são "diferentes". Ou seja, de nada adianta correr atrás de um padrão que não tem nada de natural, até porque não existe maior infelicidade que não aceitar/gostar/querer ser quem se é, não existe sofrimento maior do que não poder ser quem se é. Por mais que as estruturas cruéis do poder insistam em tentar nos convencer de que não se adaptar, "ser diferente" é um grande sofrimento, não existe sofrimento maior do que fingir ser quem não se é, desejar ser quem não se é ou deixar de se ser quem se é realmente. Com relação a esse modelo de identidade fixa de lésbicas femininas e ricas, fica a eterna pergunta: Como ler as representações femininas lésbicas dentro de um mundo androcêntrico? Seria mais fácil responder a esta pergunta se houvessem representações femininas fora deste contexto. Mesmo o "olhar feminino e lésbico" é construído dentro e a partir de uma sociedade patriarcal, heteronormativa, racista, classista e sexista. Quando falamos sobre literatura com temática lésbica, não estamos falando da criação de um rótulo. Estamos falando da criação de uma representatividade. Mas que representatividade é essa? Não existe uma identidade única para representar a mulher lésbica. Pelo contrário, é exatamente o oposto que a literatura lésbica deveria mostrar: a pluralidade de ser mulher e ser lésbica. "É impossível falar sobre uma história única sem falar de poder. Como são contadas, quando são contadas, quantas histórias são contadas, estão realmente dependentes do poder. A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos, não é eles serem mentira, mas eles serem incompletos. Mostre algo como uma coisa única, vezes sem conta, e esse algo se torna a

‘verdade única’” (ADICHIE, Chimamanda, 2009)⁷⁶. Até que ponto não aceitamos e reproduzimos os padrões do que supostamente seria uma lésbica “aceitável ” ou “passável”, ao dar voz e representatividade à protagonistas brancas, magras, jovens, “lindas”, “femininas”, de classe média, com grau de instrução superior completo ou universitárias na maioria das narrativas? A exclusão dentro da exclusão ao se privilegiar uma minoria dentro da minoria? O senso comum heteronormativo, patriarcal, sexista, classista, racista, transfóbico, machista e homofóbico. É esse discurso/ideologia que nós queremos reproduzir? O grande desafio do artista contemporâneo consiste em fugir do senso comum; em não encarar o produto cultural apenas como bem de consumo destinado a agradar e vender, mas como obra de arte; em não perder o caráter mais belo e fundamental da arte: o seu aspecto questionador, de elemento de renovação, transformação, resistência, de romper paradigmas. Repito: seria ideal que não houvesse a necessidade de classificar. Seria ideal um mundo em que pudéssemos ocupar todos os espaços sem a necessidade de rótulos. No entanto, esse mundo ainda é só um ideal e, se não rotularmos agora, não haverá espaço – para a existência e, muito menos, para nada que possa parecer remotamente transgressor. Eliminar as classificações não muda nada, pois elas são o efeito e não a causa. Assim sendo, precisamos mudar a própria estrutura, dentro de nós, para que realmente não existam mais classificações ou diferenças.

SPOLIDORO, Renata: Como é criar uma personagem? Você pensa sobre a forma como sua escrita afetar a vida de muitas leitoras?

ROIZ, Diedra: Sempre. Tento ter essa consciência, porque eu já escrevo literatura lésbica há 10 anos então recebo retorno significativo de jovens leitoras, muitas que hoje tem 24/25 anos começaram a ler o que eu escrevo com 14/15 e dizem que meus livros fizeram diferença para que elas se aceitassem e se assumissem ou repensassem alguns preconceitos. Então eu sempre tenho cuidado em não reproduzir discursos de ódio, principalmente. Até porque eu ainda escrevo e posto gratuitamente no meu site, pois existem pessoas que por diversas razões não tem acesso aos livros, mas leem na internet.

SPOLIDORO, Renata: Algo que me chama muita atenção em diversas obras da tal “literatura lésbica” é a temática da história. Os conflitos sempre estão relacionados ao

⁷⁶ ADICHIE, Chimamanda. O perigo de uma única história, 2009. Disponível em: https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story/transcript?language=pt-br Data de acesso: 02 fev. 2018.

relacionamento amoroso, à própria sexualidade das mulheres, muitas vezes, bissexuais. Além do erotismo muito presente. Você já teve essa impressão?

ROIZ, Diedra: Sim, isso realmente acontece, mas na verdade acho importantíssima a presença das cenas de sexo nas obras de literatura lésbica. Em primeiro lugar, elas demarcam a sexualidade feminina, que até hoje, por incrível que pareça, é negada ou desmerecida, aquela conversinha de que "mulher não gosta de sexo", "mulher não se masturba" e de atrelar a sexualidade feminina ao desejo do homem, a sendo objeto/complemento/pólo passivo e não sujeito ativo. No caso da literatura lésbica, onde o sexo retratado é entre duas ou mais mulheres, ou seja, "sexo sem homem", a gente cai naquela perguntinha que toda lésbica já escutou: "mas como é isso, eu não entendo, o que vocês fazem?", que indica o quanto as pessoas consideram sexo algo em torno de um falo e somente isso, bem como a falta de imaginação das pessoas no quesito sexo. Acho importantíssima a presença marcante do sexo nas obras de literatura lésbica porque por incrível que pareça, a relação mulher e sexo é uma grande polêmica ainda. Vivemos em uma sociedade onde o sexo entre mulheres ainda é tabu, visto como algo censurável, produzido às escondidas e no fundo considerado como não sendo "sexo de verdade", uma "brincadeirinha". Então as cenas de sexo na literatura lésbica não só mapeiam, mas visibilizam, empoderam práticas sexuais ainda produzidas à margem e consideradas desconhecidas. Acho importante deixar inscrito nessas narrativas, as relações eróticas e sexuais entre duas mulheres, sem ser aquele tipo de erotismo e sexo de filme pornô, que é feito para excitar homens héteros. Um registro da existência de sexo entre mulheres de uma forma mais realista. Se formos mais a fundo, as cenas de sexo na literatura lésbica têm um caráter imensamente transgressor, uma vez que vão contra uma opressão contra a mulher e sua sexualidade, uma opressão contra os corpos femininos. É aquilo que não pode ser dito, que não pode ser feito, que não pode ser dito. Invisibilizado, calado e negado. Porque o sexo (principalmente o "sem homem") ainda é interdito na vida da mulher em nossa sociedade. O prazer, o desejo, seu próprio corpo, não pertencem realmente à mulher ainda. Por isso acho que as cenas de sexo, o erotismo nessas obras tem um efeito quase que de "panela de pressão", quando você abre explode para tudo que é lado. As leitoras querem ler sexo, querem ter acesso aquilo que durante a vida delas inteira lhes foi negado, considerado feio, sujo, proibido, repleto de moralismos, culpas e repressão. O interdito às mulheres, que nunca está representado nem aparece em outras obras. Tem esse aspecto muito forte também. De liberação, explosão, empoderamento da ação, da atitude sexual, do próprio desejo, da própria sexualidade, do próprio corpo. Algo que eu também acho positivo.

SPOLIDORO, Renata: É possível fugir desses conflitos? Há espaço, público, editoras/leitoras em plataformas virtuais?

ROIZ, Diedra: Tem espaço e leitora para tudo que é tipo de literatura na internet. A dificuldade para publicar é o fato de existirem pouquíssimas editoras que publicam literatura lésbica no Brasil. As que existem são todas pequenas, dificilmente publicam mais de 4 livros por ano.

SPOLIDORO, Renata: O que as publicações online (em plataformas como Lettera ou em blogs) proporcionam de bom? Também há desafios?

ROIZ, Diedra: Desde 2011 eu só publico no meu site, por causa dos plágios, que são comuns quando você publica num site ou plataforma de literatura lésbica, pois as pessoas têm a falsa impressão que lá nada é de ninguém, como se o fato de postar em um site anulasse o direito autoral. Minhas histórias já foram plagiadas 75 vezes (que eu fiquei sabendo, pois felizmente na maioria das vezes as próprias leitoras denunciam). Então na verdade, eu já tenho um público formado e as novas leitoras chegam direto no meu site, elas entram para ler o que eu escrevo. É uma relação completamente diferente, porque é muito mais pessoal. A pessoa sabe quem eu sou e que o texto é meu. Tanto que nenhum texto postado somente no meu site foi plagiado. Na contramão, à margem da “mídia oficial”, a internet atualmente se apresenta como o mais democrático acesso às pluralidades. Neste sentido, é mais um espaço – poderosíssimo por sinal – de representação. Em contraponto a uma sociedade que estigmatiza, silencia e que só viabiliza a existência de lésbicas dentro de determinados padrões, a literatura lésbica na internet dá voz e possibilita espaços de identificação, compreensão e construção de si e da vinculação com as outras, através de narrativas (ficcionais ou não) que discorrem sobre vivências (cotidianas ou não) de mulheres que vivem as suas afetividades ou sexualidades centradas em outras mulheres. A literatura na internet persegue a mais bela das prioridades: as trocas de experiência em um espaço público que viabiliza o acesso aos discursos e às obras sem censura ou distinção, dando voz àquelas para quem a “literatura legitimada” é por muitas vezes inatingível. Entretanto, ao mesmo tempo em que a internet proporciona uma forma prazerosa, lúdica e libertária de escrita, deve ser encarada de maneira responsável e sensata, uma vez que é um canal de comunicação excessivamente direto e explícito. No caso da literatura lésbica, especificamente, a internet serve não só para traduzir, dar voz e tornar visível diversas realidades – e dificuldades – de mulheres que vivem as suas afetividades ou sexualidades centradas em outras mulheres, mas também para possibilitar o diálogo, através da identificação ou até mesmo do estranhamento com as narrativas. A escrita na internet é um

instrumento revolucionário e como tal devemos usá-lo. A internet – como espaço provocativo e propositivo – é uma ferramenta potente na luta de empoderamento e visibilidade.

SPOLIDORO, Renata: Você conhece a Cassandra Rios? Se sim, qual a sua opinião sobre o trabalho dela?

ROIZ, Diedra: Como escrever literatura lésbica sem conhecer Cassandra Rios? Acho o trabalho dela importantíssimo, a escrita dela é muito potente, ela é a grande precursora da literatura lésbica no Brasil.

ANEXO B – Entrevista por e-mail com Drikka Silva

SPOLIDORO, Renata: Você acha que existe literatura lésbica? Se sim, o que é isso?

SILVA, Drikka: Sim. A literatura lésbica é uma "vertente" relativamente nova, são histórias feitas de lésbicas para lésbicas. A literatura *les* é aquela onde os protagonistas são lésbicas, pode ser abordado como tema principal ou não, a questão da sexualidade. O imperativo é que a protagonista seja lésbica.

SPOLIDORO, Renata: Marcar a posição de escritoras lésbicas que escrevem personagens lésbicas é necessário?

SILVA, Drikka: Sim, é muito necessário para que o público possa identificar. Muitas vezes há a procura pelo conteúdo *lés*, mas não sabe exatamente onde procurar. Essa marcação serve para identificar de forma fácil. Dar voz e visibilidade a essas escritoras e seus conteúdos.

SPOLIDORO, Renata: Que obras (literatura ou não) com personagens lésbicas você tem consumido? O que te atrai nessas obras?

SILVA, Drikka: No geral, as meninas que estão publicando nos últimos anos. Não necessariamente impresso, pode ser em *web* também. O que tem me atraído bastante é o fato de não ter a sexualidade escrita como tabu. O primeiro livro onde uma lésbica teve um final feliz, foi na metade da década de 90 (isso, de escritoras brasileiras) esse cenário mudou muito, então a realidade de que, sim, podemos ter o nosso final feliz tem me atraído bastante. Destaco aqui os livros da Karina Dias, *Aquele dia junto ao mar* e *Diário de uma garota atrevida* e Diedra Roiz: *Simples como o amor* e *Amor a qualquer preço*.

SPOLIDORO, Renata: Há algumas propostas de representar lésbicas exclusivamente de forma positiva, mas acabam esbarrando em um modelo de identidade fixa de lésbicas femininas e ricas, que exclui grande parcela das leitoras/consumidoras das obras. O que você acha sobre isso?

SILVA, Drikka: É um limite que temos que ultrapassar. Eu, Drikka, gosto de mulheres mais masculinizadas e por isso, minhas personagens são mais masculinizadas. Eu quero "ler" essas garotas que curto para que possa rolar uma identidade. Entretanto, a mídia ainda prefere a lésbica fetichizada, aquela que agrada visualmente, linda e rica. Sabemos que isso foge completamente da realidade, onde apenas uma pequena parcela do universo *les* é feminina. A

maioria são as chamadas "meio termo" e outra parte composta pelas masculinizadas. Falta representatividade dessas mulheres. Nem todas gostam do salto alto e unhas vermelhas, como eu não gosto de ver isso em uma parceira minha, então, sim, falta um longo caminho a ser percorrido para que essas mulheres sejam retratadas de forma real.

SPOLIDORO, Renata: Como é o processo de criação das personagens “não-feminilizadas”?

SILVA, Drikka: Para mim é muito fácil criá-las porque é o que vivo e o que gosto. É normal, estou escrevendo sobre uma mulher que gosta de mulher, independentemente da roupa que ela vista ou o seu corte de cabelo.

SPOLIDORO, Renata: Como é criar uma personagem? Você pensa sobre a forma como sua escrita afetará a vida de muitas leitoras?

SILVA, Drikka: Eu não pensava muito até que recebi um *feedback* de uma leitora, comentando como minha escrita ajudou-a a se encontrar. Isso foi muito bacana! Naquele momento entendi a responsabilidade das minhas palavras. Logo, quando crio uma personagem, elas criam vida própria - não tenho domínio sobre elas - mas sempre tento passar algo de positivo, e nunca uma ofensa sobre sua sexualidade sem retratação. O fato de ela ser homossexual não é plano de fundo em nenhuma história minha, todas são conscientes das suas sexualidades, e isso é a mensagem positiva. Você pode ser quem você é. Não existe problema nisso.

SPOLIDORO, Renata: Algo que me chama muita atenção em diversas obras da tal “literatura lésbica” é a temática da história. Os conflitos sempre estão relacionados ao relacionamento amoroso, à própria sexualidade das mulheres, muitas vezes, bissexuais. Além do erotismo muito presente. Você já teve essa impressão?

SILVA, Drikka: Sim, já tive essa impressão. Existe uma grande gama de histórias onde a trama central é assumir ou não assumir que gosta de ciclano. Essas histórias são necessárias para aquelas meninas que ainda estão naquele período de "descoberta sexual" e não sabe bem como lidar com família e amigos. Esse tipo de conteúdo ajuda e muito para que elas possam ter uma melhor clareza. Eu, Drikka, prefiro histórias onde a sexualidade não é o tema principal. Tenho um livro publicado chamado *Dualidade* – sairá a segunda edição pela editora PEL em março - nesse livro, o drama central é uma narcotraficante que precisa ser detida, ponto. Não existe um drama em ser lésbica ou bi, o drama dela é que ela não quer ser presa

[risos]. Porém saliento que ambos são bons, o que aborda a sexualidade de forma direta e o que não aborda. Cada uma extrai da leitura aquilo que lhe convém naquele momento.

SPOLIDORO, Renata: É possível fugir desses conflitos? Há espaço, público, editoras/leitoras em plataformas virtuais?

SILVA, Drikka: É possível sim. Há públicos para todos os gostos. A internet deu uma abertura muito grande para que várias escritoras de estilos diferentes apresentarem suas obras. Tem muitas leitoras, algumas editoras já enxergaram esse potencial como a PEL, ViraLetras, Metanoia. Agora o conflito narrativo, é interessante que exista, porém não se resume a isso, e é esse ponto que tem que ter diversidade, e onde tem carência.

SPOLIDORO, Renata: O que as publicações online (em plataformas como Lettera ou em blogs) proporcionam de bom? Também há desafios?

SILVA, Drikka: Oportunidade, visibilidade, divulgação. Você consegue encontrar o público online. A maior parte das escritoras *les* saíram da internet, como as já citadas, e eu que estou entre os dois, físico e virtual. Desafios existem, principalmente não cometer o erro de cair na zona de conforto, mas é bem tranquilo, nada que seja dificultoso.

SPOLIDORO, Renata: Você conhece a Cassandra Rios? Se sim, qual a sua opinião sobre o trabalho dela?

SILVA, Drikka: Conheço pouco de Cassandra Rios, já li alguns livros dela, uma escritora incrível que não teve o reconhecimento merecido. Abriu portas para que eu e várias escritoras pudessem escrever hoje. Uma grande conhecedora de Cassandra é Hanna Korich, inclusive possui um documentário a respeito: *A safo de perdizes*.

ANEXO C – Entrevista por e-mail com Natalia Borges Polesso

SPOLIDORO, Renata: Você acha que existe literatura lésbica? Se sim, o que é isso?

POLESSO, NATALIA B.: Sim, acho que sim. Mas não ousou definir sozinha. Tenho um projeto de posdoc que se chama "Geografias lésbicas", dentro dele, desenvolvo um questionário para escritoras em que faço exatamente a mesma pergunta que tu me fez. As respostas são muito variadas. Pessoalmente, creio que literatura lésbica seja algo produzido por lésbicas e/ou que contenha protagonistas lésbicas. Mas isso é bem genérico.

SPOLIDORO, Renata: Marcar a posição de escritoras lésbicas que escrevem personagens lésbicas é necessário?

POLESSO, NATALIA B.: É necessário justamente para marcar posição, seja esta no cânone, em prêmios, nas editoras, nas escolhas de livrheiros para expor, nas feiras. Ademais, isso gera identificação e há um entendimento de que a literatura pode ser plural.

SPOLIDORO, Renata: Que obras (literárias ou não) com personagens lésbicas você tem consumido? O que te atrai nessas obras?

POLESSO, NATALIA B.: Sou ruim de nome. Mas gosto muito do que a Angélica Freitas escreve, li recentemente a Lisa Alves, a Sabrinna Alento Mourão, Cidinha da Silva, tem algumas coisas da Conceição Evaristo que não muito bonitas. Releio sempre a Gertrude Stein, Elizabeth Bishop, Cassandra Rios

SPOLIDORO, Renata: Algo que me chama muita atenção em diversas obras da tal “literatura lésbica” é a temática das histórias. Os conflitos sempre estão relacionados ao relacionamento amoroso, à própria sexualidade das mulheres, inclusive à “dúvida” quando se trata de mulheres bissexuais que não sabem se devem ou não ficar com a personagem lésbica. Além do erotismo muito presente. Você já teve essa impressão?

POLESSO, NATALIA B.: Sim, já. Tanto é que não era uma literatura que me agradava. O Amora foi meio que tentar fugir desses clichês, embora chamá-los de clichês apenas, pode ser leviano, porque em certa época, como nos anos em que Cassandra escreveu, falar dessas coisas era extremamente subversivo. De outro modo, uma adolescente um dia me disse que gostava do Amora porque as histórias não eram sobre a sexualidade eram sobre as pessoas, sobre pagar contas ou perder alguém...

SPOLIDORO, Renata: Ao ler os contos de Amora, é possível se envolver com as personagens diversas com conflitos diversos, que não são necessariamente amorosos/eróticos. Você teve isso em mente durante o processo de escrita do livro?

POLESSO, NATALIA B.: Sim. Muito. Queria fugir disso, queria contar uma boa história. Por isso pensei mais em aprofundar as personagens, todas são protagonistas lésbicas, mas não poderia parar ali. A questão foi pensar mais complexamente em quem seriam essas mulheres

SPOLIDORO, Renata: Você pode falar um pouco sobre as inspirações para as personagens dos contos “Amora” e “Botinas”?

POLESSO, NATALIA B.: “Botina” é totalmente ficcional, não me inspirei em nada da realidade, só queria contar uma história de alguém deprimido por conta de um evento do passado e a melhor maneira que encontrei foi com uma narradora amiga, quem perde a pessoa. Em “Amora”, já me baseei um pouco na minha pré-adolescência, fui enxadrista, andava muito de bicicleta com os moleques, ia no fliperama, a ideia era contar um pouco dessa passagem infância-adolescência, e dentro dela, uma frustração amorosa e depois o primeiro amor mesmo.

SPOLIDORO, Renata: Como é criar uma personagem? Você pensa sobre o efeito da sua escrita na vida de muitas leitoras?

POLESSO, NATALIA B.: Acho que já fui respondendo essas no decorrer das perguntas. Pra mim, as personagens são seres com os quais eu vou convivendo. Vou pensando em suas complexidades. Não penso exatamente em identificação, mas por conta do cuidado e fazê-las mais complexas, isso acaba acontecendo.

SPOLIDORO, Renata: A partir da pesquisa sobre as novelas que mencionei, percebi um padrão da representação heteronormativa das lésbicas (mulheres brancas, ricas, "femininas"). Você considera relevante e tem uma preocupação específica em trazer feminilidades não hegemônicas no seu trabalho?

POLESSO, NATALIA B.: Total. Mas isso é importante pra tudo, não apenas para personagens lésbicas. (a pesquisa da Regina que o diga!)

SPOLIDORO, Renata: Você conhece a Cassandra Rios? Se sim, qual é a sua opinião sobre o trabalho dela?

POLESSO, NATALIA B.: Também meio que já respondi essa! Conheço. Acho que o trabalho dela foi de extrema importância para a época. Ela fez algo que hoje, talvez, a gente pense que seja banal e comum, mas não. Ela foi muito importante.