

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

CLAUDIANA GOIS DOS SANTOS

Mirada feminista sobre o discurso amoroso:
Uma leitura de *Amora*, de Natalia Borges Polesso

Versão Corrigida

São Paulo

2024

CLAUDIANA GOIS DOS SANTOS

Mirada feminista sobre o discurso amoroso:

Uma leitura de *Amora*, de Natalia Borges Polezzo.

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Letras.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Vima Lia de Rossi
Martin

Coorientadora: Prof.^a Dr.^a Luana Barossi

Versão Corrigida

São Paulo

2024

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

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

S237m Santos, Claudiana Gois dos
Mirada feminista sobre o discurso amoroso: Uma
leitura de Amora, de Natalia Borges Polesso /
Claudiana Gois dos Santos; orientadora Vima Lia de
Rossi Martin; coorientadora Luana Barossi - São
Paulo, 2024.
181 f.

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

1. Conto. 2. Literatura Brasileira. 3. Feminismo.
4. Lesbianidades. 5. Natalia Borges Polesso. I.
Martin, Vima Lia de Rossi , orient. II. Título.

SANTOS, Claudiana Gois dos. **Mirada feminista sobre o discurso amoroso**: Uma leitura de *Amora*, de Natalia Borges Polesso. 2024. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Prof. Dr. _____ Instituição _____

Julgamento _____ Assinatura _____

Dedico este trabalho às mulheres feministas que tecem com suas palavras e ações o amanhã. Os ensinamentos do feminismo são rios que correm dentro de nós. Todos os oceanos do mundo são feitos de gotas de água. Meu corpo, também.

AGRADECIMENTOS

Às mulheres feministas que vieram antes mesmo de termos esse nome, pavimentando o chão onde hoje podemos lutar e celebrar.

À Adilma, o amor em teoria e prática, pela compreensão, pelo tempo, pelo incentivo, pelos cafés e dengos. Tudo.

À Prof.^a Dr.^a. Vima Lia Rossi, pela orientação e pelo acolhimento desta pesquisa.

À Prof.^a Dr.^a. Luana Barossi, pela coorientação e pela companhia. Uma inspiração.

À Prof.^a Dr.^a Débora Diniz, pelo ensino do método e do rigor, da bravura como alimento e das perguntas certas como combustível.

Às minhas amigas e aos meus amigos, pela escuta paciente, pela interlocução na pesquisa e na vida, pelo encorajamento, pelo descanso na loucura.

À minha família, cuidados de um amor que se constrói. Pelas primeiras leituras, pela continuidade da carne. O sangue é mais espesso que a água – mas dela é feito.

Aos estudantes com quem trabalho, pela argúcia ruidosa com que me ensinam dia após dia o funcionamento das metáforas, a clareza de pensamento e o deslumbre com as palavras.

À Sherazade, à Antígona, à Medeia, à Cassandra, à Tétis, a Aquiles e a Pátroclo, à Macunaíma, a Miguilim e a Dito, à Lóri e a Ulisses, à Joana e à G.H. Ao Cinema e ao Teatro, ao Carnaval, principalmente ao Carnaval. O amor é uma ocupação artística.

A cada Àsana do yoga, a cada braçada da natação, pelo ensino da humildade no aprendizado e pela consciência da respiração. Trata-se sempre de inspirar e expirar, desde o início até o fim.

À minha teimosia, sempre. Disciplina, vontade, coragem.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de bolsa de pesquisa.

Fui ao encontro de mim. Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar.

O que te escrevo é um “isto”. Não vai parar: continua.

Olha para mim e me ama: Não: tu olhas para ti e te amas. É o que está certo.

O que te escrevo continua e estou enfeitiçada.

Clarice Lispector (1998d)

Quando aceitarmos que o verdadeiro amor é fundamentado em reconhecimento e aceitação, que o amor combina com cuidado, responsabilidade, comprometimento e conhecimento, entenderemos que não pode haver amor sem justiça. Com essa consciência, vem a compreensão de que o amor tem o poder de nos transformar e nos dar força para que possamos nos opor à dominação. Escolher políticas feministas é, portanto, escolher amar.

bell hooks (2018)

RESUMO

SANTOS, Claudiana Gois dos. **Mirada feminista sobre o discurso amoroso**: Uma leitura de *Amora*, de Natalia Borges Polesso. 2024. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

A presente tese analisa a representação do discurso amoroso em personagens lésbicas presentes nos contos do livro *Amora*, de Natalia Borges Polesso. Amparada por teorias feministas lésbicas e interseccionais, a tese buscou demonstrar como o discurso amoroso pode ser representado de modo diferente quando a enunciação é feita por personagens femininas lésbicas. Tal mudança pode acarretar rupturas nos padrões hierárquicos de papéis de gênero que sustentam o modelo de amor romântico, predominante em boa parte da literatura brasileira. Além disso, as personagens lésbicas contemporâneas presentes no corpus analisado têm diversos interesses para além da vida emocional. Sua existência não é circunscrita à esfera afetivo-sexual e/ou doméstica, e mesmo nos contos em que o amor é o centro da narrativa, vemos uma ética amorosa pautada pela justiça e pela equidade entre as personagens. Com isso, o intuito é demonstrar como a diversidade de representação de personagens na literatura, orientada por um projeto ético, político e estético, pode ocasionar novos modos de representação das relações amorosas que fogem aos estereótipos femininos ou lésbicos de sentimentalismo ou de fetichização. Acredita-se, ainda, que, por meio de representações mais justas de relações amorosas entre personagens femininas, possa ser criado um imaginário cultural diferente a respeito das relações amorosas e das personagens lésbicas na literatura.

Palavras-chave: Conto. Feminismo. Literatura Brasileira. Lesbianidades. Natalia Borges Polesso.

ABSTRACT

SANTOS, Claudiana Gois dos. **Feminist Perspectives on Love Discourse:** An analysis of *Amora*, by Natalia Borges Polezzo. 2024. 181 f. Tese (Doutorado em Letras) – Programa de Pós-graduação em Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2024.

The thesis examines the portrayal of love discourse in lesbian characters featured in the short stories of Natalia Borges Polezzo's book, 'Amora'. Supported by lesbian and intersectional feminist theories, the thesis aims to illustrate how love discourse can be depicted differently when articulated by lesbian female characters. This shift may result in disruptions to the hierarchical gender roles prevalent in the portrayal of romantic love across much of Brazilian literature. Moreover, the contemporary lesbian characters within the specific corpus exhibit diverse interests that extend beyond the realm of emotional life. Their existence transcends the confines of the domestic affective-sexual sphere, and even in narratives where love serves as the focal point, we witness a loving ethic guided by principles of justice and equity among the characters. Through this exploration, the thesis seeks to demonstrate how the diverse representation of characters in literature, underpinned by an ethical, political, and aesthetic framework, can pave the way for novel depictions of romantic relationships that defy feminine or lesbian stereotypes of sentimentality or fetishization. Furthermore, it is posited that by presenting fairer depictions of romantic relationships between female characters, a distinct cultural imagination can emerge regarding romantic relationships and lesbian characters within literature.

Keywords: Short Story. Feminism. Brazilian Literature. Lesbianism. Natalia Borges Polezzo.

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ABRALIC	Associação Brasileira de Literatura Comparada
Enem	Exame Nacional do Ensino Médio
GALF	Grupo de Ação Lésbica Feminista
GLF	Grupo Lésbico Feminista
LF	Lésbica-Feminista
ONU	Organização das Nações Unidas
PNLD	Programa Nacional do Livro Didático
UEPB	Universidade Estadual da Paraíba

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO: OS AMORES DAS AMORAS	10
1 OS DISCURSOS SOBRE O AMOR.....	17
1.1 Os Discursos Feministas e o Amor	19
1.2 O Discurso do Amor Romântico - Indefinível, incontrolável, inexplicável?	30
1.3 Por uma visão mais ampla do Discurso Amoroso	43
1.4 As personagens lésbicas e o Discurso Amoroso	44
1.5 O Discurso Amoroso e a soma das opressões	47
2 PEQUENAS E ÁCIDAS: O DISCURSO AMOROSO DAS PERSONAGENS CRIANÇAS E ADOLESCENTES	53
2.1 O Crescimento Subjetivo e a descoberta do Discurso Amoroso	57
2.2 A flor mais bonita que eu já tinha visto	60
2.3 Todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro	67
2.4 O tempo era bonito nas quintas-feiras, aos dezessete anos	76
2.5 Vó, a senhora é lésbica?	87
3 GRANDES E SUMARENTAS: O DISCURSO AMOROSO DAS PERSONAGENS ADULTAS E IDOSAS	94
3.1 O Discurso amoroso e a busca do desejo.....	96
3.2 O Discurso Amoroso, a criação de intimidade e a felicidade conjugal	105
3.3 O Discurso amoroso e a partilha da amizade	126
3.4 O Discurso amoroso do fim	137
3.5 O Discurso Amoroso e o envelhecimento feminino em <i>Amora</i>	154
3.6 O Discurso Amoroso longo.....	157
CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUASE TODA AMOR.....	166
REFERÊNCIAS	171

INTRODUÇÃO: OS AMORES DAS AMORAS

Cada uma de nós está aqui hoje porque, de uma forma ou de outra, compartilhamos um compromisso com a linguagem, com o poder da linguagem e com o ato de ressignificar essa linguagem que foi criada para operar contra nós.
Audre Lorde (2019c)

No decorrer da escrita de minha dissertação de Mestrado acerca da heteronormatividade em personagens lésbicas¹ percebi que havia uma espécie de lugar comum em alguns enredos que traziam representações de lesbianidades. Algo como um roteiro se repetia: as relações de amor eram pautadas por muitos conflitos externos e internos às personagens. Dificuldades de autoaceitação em relação à orientação sexual, preconceito dos amigos, homofobia no meio familiar, exclusão social, dependência da pessoa amada, ciúmes, cobranças, rupturas dolorosas, traumas. O olhar de pesquisadora (posterior ao de leitora) estranhava tais repetições adjacentes àquela pesquisa.

Essa observação também abarcava histórias de amor com personagens heterossexuais. O que alguns personagens afirmavam ser amor, para além do desejo sexual, muitas vezes parecia uma sentença de cárcere. O amor era colocado como algo que se abatia sobre protagonistas como um destino trágico, diante do que não havia escolha, uma predestinação. O amor era algo pronto e imutável, sobre o qual os personagens pouco ou nada podiam fazer. Algo que, em si, guardava as alegrias mais intensas, mas também as dores mais dilacerantes.

A contradição de ações justificadas pelo amor e a falta de agência ou de escolha diante dos sentimentos chamavam atenção. Junto a isso havia certo decaimento das personagens femininas. Por que personagens como Iracema, Luzia Homem, e, de certo modo, Capitu, Lucíola, Madame Bovary, entre tantas, no início das narrativas eram altivas, livres, autoconfiantes, e, ao iniciarem histórias de amor tornavam-se modestas, quietas, dependentes? O que, no amor, especificamente, causava essa diminuição em tantas personagens?

Teorias feministas, de muitas vertentes, que ora entram em conflito, ora se complementam, ajudavam a compreender: o que muitos chamavam de amor, era, na verdade, trabalho não remunerado², dependência econômica, crença mental criada por uma cultura

¹ SANTOS, Claudiana Gois dos. **A Bruta Flor do Querer**: amor, performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas. 2018. Dissertação de Mestrado. Universidade de São Paulo.

² Em **O ponto zero da revolução: Trabalho doméstico, reprodução e luta feminista**, Silvia Federici (2019) discute a luta feminista e anticapitalista a partir da crítica à exploração do trabalho não remunerado das mulheres.

patriarcal, heterossexualidade compulsória, entre outros muitos nomes possíveis. De amor também se chamava a sedução, a volúpia, a vontade e mesmo o desejo de domínio.

Foi nesse ponto que a pesquisa para o doutorado começou a ser delineada, pois, apesar das repetições, havia um modelo de amor que emergia, ora aqui, ora ali, na literatura, que negava esse padrão. Na literatura brasileira contemporânea, escrita por mulheres, havia muitos exemplos de personagens femininas que repensavam as suas relações com o amor. Uma, em especial, destacava-se. Refiro-me à Loreley (Lóri), de *Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1969), de Clarice Lispector, que trazia alguns resquícios de um discurso amoroso tradicional, mas, no decorrer da narrativa, isso se modificava (LISPECTOR, 1998c). O amor por Ulisses começava a torná-la mais segura de si. Esse amor se expandia para suas relações consigo e com o mundo. Então, de alguém imerso na própria subjetividade, Lóri passa a perceber a intersecção entre classe social e o amor e como esse amor a transformava em alguém imbricada na realidade social à sua volta.

Esse livro sofreu críticas justificadas de movimentos feministas devido a certa arrogância do personagem masculino (SOUSA, 2012, p. 75–76), entretanto, com enfoque na protagonista, a obra propunha uma experiência amorosa que tornava a personagem mais potente para a vida. Muitas outras obras de autoria e protagonistas femininas, publicadas a partir dos anos de 1970, traziam personagens mais emancipadas e certamente mais engajadas com as teses feministas de que Loreley. No entanto, essa personagem difere das demais por algumas razões: a história de amor, experimentada ao longo da narrativa, não é seu objetivo único: Lóri busca conhecer-se, tem uma profissão, para a qual, inclusive, o amor a torna mais sensível, assim como para outras questões sociais e pessoais. O amor é uma potência.

O que aconteceu com muitas narrativas de autoria feminina publicadas nesse período em que os movimentos feministas emergiam fortemente no Brasil foi a aproximação da representação de personagens às experiências de mulheres da vida real. Assim, no movimento de retroalimentação entre vida e arte, começamos a acompanhar o predomínio de alguma emancipação financeira, afetiva e sexual de protagonistas femininas. Em muitas narrativas essas personagens exploravam liberdades desconhecidas por suas antecessoras. Com isso, a representação do discurso amoroso acabou colocada em segundo plano, com predomínio de outras experiências sociais.

Paralelo a isso, temos uma predominância da experiência amorosa compreendida e amplamente difundida na cultura sob as bases do amor romântico. Esse tema foi discutido pelos movimentos feministas, sobretudo com o advento do Ano da Mulher, em 1975, pela Organização das Nações Unidas (ONU). As campanhas feministas voltadas ao público

brasileiro trabalhavam a oposição entre amor e violência doméstica, o que futuramente viria a embasar a lei contra o feminicídio. Assim, as experiências amorosas ganharam uma carga simbólica atrelada ao modelo romântico patriarcal de restrição das liberdades das mulheres³.

A compreensão do discurso do amor romântico como armadilha patriarcal, seja como violência direta ou exploração de seus corpos, a partir de experiências de carência, dependência afetiva e financeira, fazia com que muitas feministas priorizassem outros campos de sua vida como a profissão, por exemplo, em detrimento de experiências amorosas. O reflexo disso surgiu no discurso amoroso representado em muitas produções literárias, conforme veremos mais detidamente no Capítulo 1 – Os Discursos sobre o amor.

A emancipação das mulheres foi (e continua sendo) uma das mais importantes bandeiras do feminismo. Desvincular a imagem das personagens femininas da noção de que a elas caberia a esfera sentimental como único espaço de realização e agência foi um importante avanço da produção literária e da crítica feminista. Nota-se que personagens pouco anteriores às discussões feministas sobre essa pauta demonstravam certo conflito entre a liberdade desejada e os costumes de seu tempo. Mesmo nos casos em que rompiam com as expectativas patriarcais, a liberdade conquistada trazia algum desconforto que, não raro, as conduzia ao cenário patriarcal anterior. Vemos um exemplo disso no conto “Amor”, de Clarice Lispector. As personagens que sucedem de imediato o auge destas discussões já demonstram certa emancipação e independência, porém, a solidão e a insatisfação nas relações persiste.

Saliente-se aqui que boa parte dessa discussão ainda girava (e gira) em torno de personagens heterossexuais. A crítica ao discurso do amor romântico, que mascarava muita violência, por muito tempo, teve como enfoque as relações entre homem e mulher⁴. No entanto, quando falamos sobre a enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas precisamos observar que as mudanças na dinâmica das relações amorosas e sociais, impactadas pelo feminismo, como independência financeira, liberdade sexual, direito ao divórcio, entre outras, ganham outros matizes, como é o caso do reconhecimento das uniões com o casamento civil.

³ Veremos adiante que o amor, por ser um dos temas mais recorrentes na literatura, é lido de modos bastante diversos a depender do contexto sócio-histórico. Importante demarcar que a discussão do amor enquanto potência não é uma discussão que emerge com os movimentos feministas, mas que, com essas discussões, ganha alguns matizes importantes que nortearão esse trabalho.

⁴ Ainda são raras as produções que têm como tema principal protagonistas lésbicas que sofrem violências em seus relacionamentos amorosos. Um destaque pode ser feito para o livro **Na casa dos Sonhos**, de Carmem Maria Machado (2021). Como consta na quarta capa, a autora narra um relacionamento “[...] com uma mulher carismática, mas também volátil e abusiva [...] em um arco narrativo que vai desde o início cheio de promessas até o final difícil e confuso, que deixa marcas difíceis de ignorar”.

Por isso, analisar a enunciação do discurso amoroso e o impacto do feminismo sobre essa enunciação em personagens lésbicas em suas representações literárias é também considerar a mudança promovida por importantes teóricas lésbicas nessa direção. Ao desvincular a experiência amorosa do amor romântico, teóricas como Adrienne Rich e Audre Lorde deram um importante passo em direção a discussões mais complexas sobre o amor. Nomear, pensar, refletir, poder escolher viver a experiência amorosa ou não, dentro de sua orientação sexual e de muitos outros vetores interseccionados em personagens contemporâneas, é um traço que muda objetivamente as representações do discurso amoroso.

Além disso, quando se trata do discurso amoroso enunciado entre personagens lésbicas, essas discussões ajudam a matizar as nuances dessa enunciação. Com a esperada (porém, nem sempre presente) quebra da hierarquia de gênero, as personagens encontram-se em pé de igualdade na enunciação do discurso amoroso. Outro ponto de impacto para a diferença: o amor pode não ser um fator de restrição de liberdades para muitas personagens, que, por muito tempo, foram relegadas ao campo do fetiche, da exclusão social, da ruptura de vínculos afetivos. Considerando o amor como algo sublime, como o é em nossa cultura, nem sempre personagens que fogem à norma foram representados como dignos de uma relação amorosa. Não obstante, os códigos de conquista, as noções de consentimento, as negociações de convivência cotidiana entre o casal e com a sociedade, o processo de ruptura nos fins das relações, seja por desejo ou por forças externas, são dimensionadas por outra ótica, que não aquela hierárquica e patriarcal do amor romântico.

Convém salientar que obras literárias brasileiras do período de 1970 e 1980 que traziam em suas tramas personagens lésbicas, nem sempre destoaram do modelo de amor patriarcal. Algumas, empenhadas na representação de um erotismo que se pretendia libertário, acabavam por servir ao fetiche masculino; outras recorriam ao tom de denúncia para evidenciar os preconceitos e findavam por criar o estereótipo da infelicidade do amor entre mulheres, outras ainda, na esperança de contornar estereótipos facilmente caíram em fórmulas de finais felizes forjados em lógicas próximas às dos contos de fadas, voltando ao modelo do patriarcado e seus papéis de gênero bem demarcados e rígidos.

Foi preciso o depurar de algumas décadas de reflexão das teorias feministas, dentro e fora do espaço ficcional literário, até que surgissem obras em que o discurso amoroso fosse além do espelhamento das relações heterossexuais. Ainda são minoria as narrativas em que as personagens podem optar entre amar (e se relacionar) ou não. Nos casos em que as personagens, de fato, optam por sim, o discurso amoroso enunciado para outras mulheres pode ser algo que benéfico, que aumente sua potência e que as engrandeça.

É nesse ensejo que surge o livro *Amora*, de Natalia Borges Polesso. O livro publicado em 2015 é uma coletânea de contos dividido em duas seções: “Grandes e Sumarentas” e “Pequenas e Ácidas”. Na primeira seção temos narrativas aos moldes mais tradicionais do gênero conto, ao passo que na segunda temos textos que se aproximam mais de microcontos. Segundo a autora, a relação entre o título do livro e o universo diverso de mulheres inicia-se com a transformação do substantivo *amora*, na linguagem corrente, em feminino de amor. Polesso (2022a, p. 11) afirma que: “Minhas amigas se chamam de amora [...] Depois eu descobri que isso era comum. Amigas e namoradas se chamam de amora.”

Além das possibilidades semânticas do título do livro, as seções “Grandes e Sumarentas” e “Pequenas e Ácidas”, relacionadas à extensão e à densidade dos textos, bem como às características da fruta, remontam à adjetivação aplicável a vulvas e a vaginas. A diversidade de características relacionadas ao sumo, ao tamanho ou à acidez acrescenta camadas ao trabalho semântico que Natalia Borges Polesso desenvolve ao longo de seu projeto literário em relação à representação de personagens lésbicas diversas, com corpos não fetichizados e não padronizáveis. Ao trazer as imagens como “Grandes e sumarentas” e “Pequenas e Ácidas” para as seções do livro, a autora brinca com o imaginário cultural brasileiro que, para dizer o mínimo, desestimula a fala sobre a genitália feminina⁵. A ambiguidade polissêmica evocada dosa o erotismo sem recair no estereótipo do fetiche e, ao mesmo tempo, delinea a diversidade de características do sexo feminino. Tomei a liberdade de usar como inspiração esses títulos, aplicando-os aos capítulos relacionados às análises, sendo estes: Capítulo 2 – Pequenas e Ácidas: O Discurso Amoroso das personagens crianças e adolescentes; e Capítulo 3 – Grandes e Sumarentas: O Discurso Amoroso das personagens adultas e idosas.

Em termos de forma e de gênero literário de *Amora*, na primeira seção, “Grandes e Sumarentas”, os contos apresentam formato comum aos contos brasileiros de autoria feminina do século XX. O uso de analepses é recorrente como forma de a narradora, por vezes onisciente, mas na maioria das vezes, protagonista, explicar os eventos da narrativa. O recurso da prolepse como modo de deambular entre os tempos da narrativa também pode ser observado, bem como o efeito da digressão, para que tenhamos acesso ao que ocorre no interior psicológico das personagens. No caso da seção “Pequenas e Ácidas” do livro, os contos têm um formato

⁵ Existem estudos analisando o tabu da enunciação dessas partes do corpo feminino, mesmo em textos de divulgação científica sobre a anatomia feminina. Um exemplo deles é uma análise das “reescrituras da palavra vagina”, que, a partir da indistinção semântica, “[...] pela interdição da palavra, referida por metáforas e eufemismos [...] tendem a totalizar ou condensar os órgãos genitais femininos na palavra vagina, de modo a transferir para ela propriedades de outros órgãos, como o clitóris, de maneira a subordinar o prazer sexual da mulher ao estímulo vaginal e, assim, pedagogizar a sexualidade feminina [...]” (ALMEIDA, 2018).

bastante variado entre si. Desde a extensão, com alguns se assemelhando a microcontos, até os limites do gênero, com textos que remetem a anotações difusas, a listas e a outros gêneros textuais. A maioria, entretanto, são breves narrativas nas quais sabemos pouco sobre personagens ou acontecimentos narrados, por isso optamos, quando pertinente para as análises, colocá-los em diálogo com as narrativas da sessão “Grandes e Sumarentas”, como formas complementares.

Conforme veremos a partir do Capítulo 2 – Pequenas e Ácidas: O Discurso Amoroso das personagens crianças e adolescentes, em relação à estruturação de protagonistas e arcos narrativos da obra, não bastaria manter velhos moldes de representação de discurso amoroso que normalizam a prática de falas e de atos violentos, de mentiras, de falta de diálogo, de chantagem e de ciúmes das personagens e a isso chamam amor. Tampouco seriam representações novas se fossem mantidos enredos nos quais, por simples passagem de tempo, comportamentos abusivos fossem transformados em finais felizes, como em contos de fadas. Esses e outros pontos tecem diálogos entre o projeto literário de Natalia Borges Polezzo e as discussões feministas dos anos 1970 e 1980 a respeito da experiência amorosa entre lésbicas. Talvez *Amora* possa ser compreendido como um ponto de culminância do aumento de personagens femininas na literatura, das reivindicações por mais, melhores e mais diversas representações lésbicas na literatura de hoje e das teorias lésbicas e feministas sobre o amor.

Para melhor organização da análise e para ressaltar os pontos anteriormente mencionados, os contos de *Amora* serão analisados de acordo com a faixa etária das protagonistas e, conseqüentemente, pelas diversas experiências amorosas vividas por elas. As idades das personagens nem sempre são especificadas, de modo que, por faixa etária, compreendemos protagonistas na infância e na adolescência, analisadas no Capítulo 2 – Pequenas e Ácidas: O Discurso Amoroso das personagens crianças e adolescentes, e personagens mais maduras, analisadas no Capítulo 3 – Grandes e Sumarentas: O Discurso Amoroso nas personagens adultas e idosas.

Essa divisão pretende auxiliar a compreensão do discurso amoroso permeado pelos feminismos e pelos conflitos pertinentes às personagens de acordo com cada momento de vida, sua forma de observar as relações consigo, com as outras e com o mundo que as cerca. A partir da análise do encontro entre as teorias feministas e o Discurso Amoroso nas personagens lésbicas de *Amora*, pretendemos demonstrar como novas representações do amor podem impactar o imaginário cultural de modo a vincular a experiência amorosa a práticas éticas consigo e com o mundo. A partir de projetos literários comprometidos com a diversidade de representações, como é o caso de *Amora*, busca-se a ruptura de estereótipos que vazam da

sociedade para a literatura e da literatura para a sociedade, a respeito das relações entre mulheres, sejam elas afetivo-sexuais ou não.

Em última instância, como veremos nas Considerações Finais – Quase Toda Amor, o que se busca com essas representações diversas é, também, apostar na criação de imaginários mais plurais, diversos e justos, e, com isso, demonstrar as possibilidades de representação de personagens lésbicas como múltiplas, diversas e, sobretudo, dignas de serem amadas. Ao deslocar o amor do centro dos interesses dessas personagens, sem erradicá-lo de suas vidas, tentaremos demonstrar que, ainda que o amor seja um dos temas mais recorrentes da literatura brasileira, existem modos ainda pouco explorados de representá-lo de maneiras mais diversas e, pelo nosso entendimento, mais livres, éticas, justas e felizes. Assim, a partir da escolha e do escrutínio de que papel aquela relação teria na vida daquela personagem, o amor passa a ser uma possibilidade de potência que dinamiza as esferas profissionais, sociais, culturais das personagens.

Uma falsa oposição estabelecida pelo senso comum entre amor e luta social, sobretudo no que tange às mulheres, é outra armadilha que afastaria essas personagens dos sentidos amplos de humanidade. Se concordarmos com as muitas possibilidades de afeto do ser humano, compreenderemos que a exigência de assumir apenas uma parte dessa questão em detrimento de outra: ou a luta por direitos sociais ou a experiência amorosa, pode ter sido um equívoco de interpretação de alguns movimentos feministas que consideravam toda experiência amorosa a reprodução do amor romântico.

A luta pela igualdade de direitos das mulheres e dos direitos das lésbicas passa por muitas frentes. Entre elas o reconhecimento como sujeito de direitos, em pé de igualdade, nas representações artísticas, criadoras de imaginários sociais. Desse modo, o que buscaremos demonstrar nesta tese é que, quando o amor potencializa a existência dessas personagens, a representação do discurso amoroso e o imaginário cultural se tornam mais diversos e inclusivos, ou ainda, nas palavras de bell hooks (2020): “Não pode haver amor sem justiça”.

1 OS DISCURSOS SOBRE O AMOR

Um sentido se fez comum: era preciso estranhar a conjugação patriarcal naturalizada em nós. O normal das regras jamais foi justo com as mulheres e outras gentes reprimidas pelas regras do corpo, da raça, da sexualidade, do gênero.
Débora Diniz e Ivone Gebara (2022)

Nos ensaios que integram o livro *O amor romântico e outros temas*, o psicólogo e crítico literário Dante Moreira Leite (1979) delinea os caminhos do amor romântico na literatura brasileira. Para Leite, o livro *Lucíola*, de José de Alencar, publicado em 1862, traria a contradição fundamental da representação do amor desse período: “A mulher digna de amor era a pura e virgem. As outras poderiam apenas ser objeto de desejo, mas também de um profundo desprezo.” (LEITE, 1979, p. 157). Tal divisão moral teria se intensificado ao longo do movimento romântico brasileiro por, pelo menos, dois motivos: a valorização da experiência amorosa na vida conjugal, como não havia culturalmente, até então, e, além disso, a “[...] maior proximidade entre os sexos, embora cercada de todos os tabus da sociedade colonial, que permitiria o aparecimento do amor entre jovens [...]” (LEITE, 1979, p.58).

Sobre essa distinção de personagens femininas entre dignas ou indignas do amor romântico, Dante Moreira Leite afirma que:

A posição do homem no esquema afetivo do romantismo é peculiar e apresenta algumas das contradições inevitáveis na vida social do período. Paulo, o herói do romance de Alencar, parece inteiramente isento de qualquer culpa, não respondendo pelos pecados de que participa. O duplo padrão de moralidade talvez nunca tenha sido tão nítido. O que, para a mulher constitui um pecado inominável, para o homem seria uma experiência aceita e valorizada. (LEITE, 1979, p. 58).

Temos, portanto, uma imagem do amor romântico na literatura em que os papéis de gênero são fixos e determinados: para as mulheres “[...] o matrimônio seria afetivamente insatisfatório e a permanente frustração encontraria uma fuga no romance de folhetim.” (LEITE, 1979, p. 58-9), já em relação às personagens masculinas, que geralmente enunciavam o discurso amoroso, a situação era mais cômoda, “[...] pois o ambiente social permitia a busca de relações afetivas mais satisfatórias sem que por isso devessem renunciar ao respeito da família e da sociedade.” (LEITE, 1979, p. 58).

Para a teórica feminista e crítica cultural bell hooks, no livro *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras* (2018), o amor romântico,

[...] em culturas patriarcais estava ligado a noções de paixão, a paradigmas de dominação e submissão, em que o pressuposto era de que uma pessoa daria amor e a outra o receberia. Dentro do patriarcado, laços heterossexuais eram formados baseados na ideia de que as mulheres, por serem do gênero em contato com sentimentos de cuidado, dariam amor aos homens, e como recompensa, os homens, por estarem em contato com o poder e agressão, seriam provedores e protetores. (HOOKS, 2018, p. 147).

A visão de hooks sobre a representação cultural do amor, intensificada ao longo do período do Romantismo, e cujos ecos ressoam na literatura, reitera a divisão de papéis de gênero desigual e hierarquizada perpetrada pelo amor romântico em muitas culturas.

Em consonância com as afirmações de Dante Moreira Leite e de bell hooks, o psicanalista Jurandir Freire Costa (1999), no livro *Sem fraude nem favor: estudo sobre o amor romântico*, afirma que, na visão típica do amor romântico, presente em boa parte do imaginário da cultura ocidental, nada substituiria a “felicidade erótica”, “[...] nada traria o alento do amor-paixão correspondido [...]” (COSTA, 1999, p. 11). Existiriam, portanto, três crenças que sustentariam, ainda hoje, os ecos do amor romântico na literatura contemporânea: a crença de que o amor seria um sentimento universal e natural, presente em todas as épocas e culturas; de que seria um sentimento surdo à racionalidade e incontrolável pela força da vontade; e de que o amor seria a condição *sine qua non* da máxima felicidade (COSTA, 1999, p.11). No entanto, o psicanalista afirma também que, para além da ideia idealizada de amor romântico, as relações amorosas em si não são nem “[...] uma impostura, como querem alguns, nem é o sagrado profanado por nossa ‘impiedade narcísica’, como querem outros. O amor é uma crença emocional e, como toda crença, pode ser mantida, alterada, dispensada, trocada, melhorada, piorada ou abolida” (COSTA, 1999, p. 12).

Desse modo vemos que, para os três autores mencionados, o amor romântico, produto e, ao mesmo tempo, produtor de crenças culturais e sociais, é algo que está fortemente entranhado na cultura ocidental. Entretanto, é também algo sobre o que podemos lançar luzes para questionar, repensar e modificar, inclusive em relação às representações literárias.

As diferentes dinâmicas relacionais evocadas em produções literárias em que personagens femininas enunciam o discurso amoroso para outras personagens femininas parecem se distanciar dos ideais do amor romântico. As novas formulações de relações e mesmo o pensamento sobre as possibilidades outras de amor, sobretudo entre mulheres, foram discussões presentes nos movimentos feministas dos anos 1970 e 1980 e que parecem ressurgir em produções literárias contemporâneas.

1.1 Os Discursos Feministas e o Amor

Os discursos dos movimentos feministas brasileiros, a partir dos anos 1960, acrescidos pelas teorias que circulavam internacionalmente, trazidas ao Brasil com a volta de mulheres exiladas pela ditadura militar⁶, fomentavam importantes discussões que ora uniam, ora dividiam os grupos feministas e as ativistas lésbicas. Muitos desses discursos giravam em torno de que papel teria o amor na vida de uma mulher feminista (lésbica ou não), incluindo as representações artísticas dessas relações.

O período de redemocratização brasileira, da segunda metade da década de 1970 em diante, foi marcado por formações de movimentos sociais e grupos que, de algum modo, vinculados aos direitos humanos, buscavam expor suas reivindicações diante de um cenário político de grandes transformações (GREEN et al., 2018, p. 9–13). Os movimentos feministas brasileiros, sobretudo aqueles academicamente documentados, muitas vezes foram pautados por mulheres de classe média alta, majoritariamente ligadas à universidade. Desse modo, suas reivindicações nem sempre contemplavam a diversidade que a categoria “mulher” possui.

As pautas consideradas de foro íntimo, como relações afetivas e sexuais, a princípio foram vistas como secundárias diante de demandas tão diversas e pungentes, atravessadas por vetores de raça e de classe. Muitos movimentos feministas compreendiam que, para mulheres de classe média, o trabalho doméstico *versus* a vida profissional talvez fosse uma questão de escolha, independência e/ ou satisfação pessoal, no entanto, para mulheres das classes empobrecidas, ter uma fonte de renda era uma necessidade de primeira ordem.

As demandas voltadas para o amor ou a sexualidade eram pautas nas quais se acentuavam as divergências de classe e raça entre as feministas. Se a liberdade sexual, o uso de anticoncepcionais e o tabu do sexo antes do casamento eram discussões relativamente frequentes entre as feministas de classe média, a partir dos anos de 1960 e de 1970, o acesso a anticoncepcionais, a aceitação do parceiro quanto ao uso deles e o planejamento familiar eram demandas secundárias para muitas operárias que precisavam de creches, moradia e lutavam contra a carestia dos alimentos⁷.

⁶ Para mais informações sobre a volta das mulheres exiladas pela ditadura militar brasileira, ver: “Como as mulheres se construíram como agentes políticas e democráticas: o caso brasileiro” (BLAY, 2017, p. 65–79).

⁷ As divergências das pautas feministas sobre o mercado de trabalho são temas amplamente discutidos. Para o embasamento a respeito desse momento histórico utilizamos os textos “Relações sociais de gênero nas cooperativas de reciclagem”, de Paula Yone Stroh (BLAY, 2017, p. 139-172) e “A mulher negra no mercado de trabalho”, de Beatriz Nascimento (2019b, p. 259–264), bem como o texto “Deve a mulher trabalhar?”, escrito em 1941, pela então estudante de direito, Clarice Lispector. Nele, a autora realiza uma espécie de enquete sobre o tema com seus e suas colegas de curso (LISPECTOR, 2005, p. 50–54). Para uma discussão mais vertical sobre

No âmbito da sexualidade, já relegado a segundo plano, a lesbianidade era um ponto sensível em muitas discussões. Rodeada por estigmas construídos pelo patriarcado, muitas vezes esse era um assunto evitado por movimentos feministas. Entre eles era comum, na concepção de algumas ativistas, a visão de relacionamentos entre lésbicas “como atos isolados, clandestinos” (LESSA, 2021, p. 96), e não como um modo de viver e de se relacionar tão legítimo quanto os outros.

Diversos movimentos de libertação sexual e de emancipação das mulheres na segunda metade do século XX ocorreram ao redor do mundo. Nesse contexto, em um cenário estadunidense

Multidões de lésbicas não eram ligadas à política, eram conservadoras e não tinham vontade de fazer qualquer coisa radical. As lésbicas e bissexuais que ajudaram na vanguarda da libertação de mulheres foram levadas a aderir ao feminismo porque elas já estavam engajadas na política de esquerda, contra os limites estabelecidos de classe, raça e sexualidade. A libertação das mulheres já tinha sido uma questão reivindicada por elas psicologicamente rebelando-se contra noções tradicionais de gênero e desejo (HOOKS, 2018, p. 137–8).

Assim como nem todas as feministas heterossexuais traziam em si tabus e preconceitos em relação à classe, à lesbianidade ou à questão étnico-racial, não havia (como não há) homogeneidade ideológica entre as lésbicas. O que podemos afirmar é que, de forma parecida com o contexto estadunidense apontado por hooks (2018), as discussões sobre a afetividade, a heteronormatividade e sobre o amor entre mulheres ocorreram nos grupos de lésbicas nas décadas de 1970 e de 1980 de formas variadas⁸. No Brasil, as lutas eram principalmente contra o estigma social⁹, pelo direito à visibilidade e pelo combate ao patriarcado, à violência contra a

a libertação sexual da mulher nas décadas de 1960 a 1980, usamos *Libertação sexual da mulher*, de Rosie Marie Muraro (1970, p. 52–80).

⁸ Exemplos disso podem ser vistos em grupos nacionais como Grupo Lésbico Feminista (GLF), criado em 1979, que depois se tornou conhecido como GALF (Grupo de Ação Lésbica Feminista). (GREEN et al., 2018, p. 95–9).

⁹ Na 35ª bienal de São Paulo – “Coreografias do Impossível” – de 2023, um dos espaços é dedicado à exposição fotojornalística *Lésbicas*, de Rosa Gauditano. Nele há fotos de 1979, quando “[...] Gauditano, contratada pela revista *Veja* e sensível aos acontecimentos políticos, tornou visível o invisibilizado ao registrar e celebrar os corpos lésbicos, durante dois meses, no Ferro’s Bar, em São Paulo. São registros marcados por uma forte proximidade entre a fotógrafa e as frequentadoras. São imagens que, para além das estigmatizações vigentes, narraram a intimidade dos casais, os elos afetivos estabelecidos no bar, as novas configurações familiares, e expunham, esteticamente, uma resistência política. Apesar de o ensaio ter sido censurado, a jovem fotojornalista não imaginava que seu olhar apontaria para o futuro, tempo em que as mulheres lésbicas do presente ocupariam o mesmo espaço das mulheres do passado. Assim, as cenas captadas suscitam novas experiências, recriando memórias e sendo renovadas por elas, pois, em 19 de agosto de 1983, o bar, testemunha do processo de formação política do grupo Lésbica-Feminista (LF), protagoniza o Levante do Ferro’s Bar – a primeira manifestação organizada por lésbicas contra a discriminação e o silenciamento da sexualidade entre mulheres. Essa data, desde 2008, é reconhecida em São Paulo como o Dia do Orgulho Lésbico. E, em 2023, *Lésbicas* de Rosa Gauditano retornam como propostoras de novas reflexões.” (COPQUE, 2023).

mulher, às desigualdades de direitos trabalhistas, domésticos e no interior das relações afetivas (LESSA, 2021, p. 133-4).

No entanto, além do desafio de tantas frentes de combate junto às outras feministas, como a luta por direitos civis numa sociedade em redemocratização, muitos grupos de lésbicas desse período precisaram combater a misoginia dentro das próprias organizações de homossexuais:

Dentro do SOMOS algumas lésbicas faziam parte dos grupos de identificação, outras do de atuação e outras ainda do grupo de estudos. Os gays eram em maior número e as lésbicas ficavam diluídas nestes subgrupos de duas em duas. Desta forma, elas mal conseguiam falar e, quando lhes davam a oportunidade, era sempre para facilitar que os gays superassem os preconceitos que tinham contra as lésbicas. Influenciadas pelo feminismo, elas sabiam que suas especificidades como mulheres – e não apenas como homossexuais femininas – geravam dupla discriminação (GREEN et al., 2018, p. 93).

O discurso de combate ao patriarcado, originado muitas vezes da obra de teóricas lésbicas como Adrienne Rich (2019, p. 20), expandia a visão das participantes dos movimentos sociais sobre suas relações pessoais e como o imaginário advindo do amor romântico afetava diretamente outras esferas de suas vidas¹⁰. Do mesmo modo, muitas mulheres lésbicas foram impactadas pelo discurso feminista, uma vez que a misoginia patriarcal atingia a todas. Além da misoginia ser um fator de opressão comum às lésbicas e às heterossexuais, outro vetor de desigualdade, ainda maior que a classe e o gênero, permeava as relações dos movimentos sociais de mulheres no cenário brasileiro: o racismo.

Se boa parte dos movimentos feministas brasileiros das décadas de 1970 e 1980 era formada por mulheres de classe média alta, podemos inferir a intersecção entre raça e classe presente nesse contexto. Lélia Gonzalez, filósofa, antropóloga, professora, militante do movimento negro e feminista precursora, em sua experiência de trânsito, estudo, pesquisa e atuação entre diversos segmentos do feminismo e dos movimentos negros, observava com argúcia que “[...] o movimento feminista tem suas raízes históricas mergulhadas na classe média branca, o que significa muito maiores possibilidades de acesso e de sucesso em termos educacionais, profissionais, financeiros, de prestígio, etc.” (RATTS; RIOS, 2010, p. 103). Assim, é possível inferir as opressões sofridas pelas mulheres negras, seja entre os movimentos feministas, seja entre os movimentos de lésbicas.

¹⁰ No ensaio “Heterossexualidade Compulsória e existência Lésbica”, publicado pela primeira vez em 1980, Adrienne Rich discute a “[...] longa e silenciada história de amor entre mulheres, bem como sua relação com as forças sociais empenhadas em destruir a autonomia e a solidariedade entre elas” (RICH, 2019, p. 20).

Enquanto a misoginia e a lesbofobia contribuía com a deslegitimação de modos de viver dissidentes daquele que se considerava o padrão, fazia-se necessária a discussão de como as pluralidades de demandas sociais e íntimas das mulheres poderiam se agrupar sob as teorias e práticas feministas. E mais, no contexto do presente trabalho, podemos nos perguntar como a discussão feminista interseccional (que unia raça, classe e orientação de gênero) impactou a percepção e a enunciação do discurso amoroso no imaginário social e, sobretudo, entre mulheres na literatura.

Para compreender como o imaginário cultural e social brasileiro a respeito do amor foi impactado pelas discussões feministas aliadas aos movimentos negros e de lésbicas, convém pensar em como a ideia do amor romântico permeia muitas esferas, como a economia, o direito, a educação, entre outros.

O ano de 1975 foi considerado pela ONU (Organização das Nações Unidas) como o Ano Internacional da Mulher. No Brasil, essa iniciativa foi vista como um “excelente instrumento legal para fazer algo público” e para propiciar às mulheres brasileiras “[...] um espaço de discussão e organização numa conjuntura política marcada pelo cerceamento das liberdades democráticas” (TELES, 2017, p. 95–97). Nesse período, houve discussões políticas que uniam as teorias feministas à vivência prática das mulheres. Começavam os debates que resultaram na promulgação de uma constituição cidadã em que as mulheres passaram a ter direito ao trabalho, ao divórcio, à herança, ainda que pautas relacionadas à violência doméstica e aos direitos sexuais e reprodutivos não tenham figurado com tanta ênfase na futura constituição¹¹.

No âmbito literário das décadas de 1970 e de 1980, também havia uma produção de autoria feminina em efervescência. Abandonando o paradigma da mulher que faz a crítica a um mundo patriarcal sem exercer ou apontar ações possíveis em direção contrária, parte da literatura de autoria feminina desse momento traz personagens urbanas, livres, contraditórias, cujas narrativas têm enfoque nos múltiplos papéis sociais da mulher (HELENA, 1990, p. 96).

¹¹ A legislação vigente neste período datava de 1906. Segundo esse código, no casamento civil (que não abrangia a totalidade das mulheres, excluindo, sobretudo, as mais pobres), a mulher era vista como “[...] incapaz no momento que se casa e assim permaneceria até a morte do marido”, sendo o homem “[...] o representante legal da família e administrador dos bens comuns e dos particulares da mulher,” podendo, inclusive “[...] autorizar ou proibir o exercício de profissão da mulher” (MARQUES, 2004, p. 135–137). Em 1985, uma articulação de mulheres composta por Schuma Schumacher, Sueli Carneiro, Comba Marques Porto, Jacqueline Pitanguy, Lélia Gonzalez, Ruth Escobar, dentre outras, ficou conhecida como “Lobby do Batom”. Esse grupo propunha alterações na constituição, tais como: a igualdade entre homens e mulheres perante a lei, garantia de mecanismos que coíbam a violência doméstica e a discriminação étnica/racial, direito à posse da terra ao homem e à mulher, independente do estado civil, igualdade de direitos e de salários entre homem e mulher e igualdade na sociedade conjugal, reconhecimento da união estável como entidade familiar e não discriminação por Orientação Sexual (MELO, 2018, p. 69).

Se anteriormente a escrita de autoria feminina era descrita pela crítica mais tradicional como caracterizada pelos “romances sentimentais e os de confissão psicológica” (DUARTE, 1990a, p. 76), cujo traço lírico se sobressairia tanto nas poesias como nas narrativas, a partir da década de 1970 a crítica literária de perspectiva feminista consegue ver a transição de uma literatura brasileira de autoria feminina marcada pelo Ano Internacional da Mulher. Nesse período boa parte das obras trariam ecos da movimentação social das mulheres da época e suas visões a respeito do amor (DUARTE, 1990a, p. 77-78).

Nas décadas seguintes esse discurso parece gradualmente diminuir de relevância tanto no cenário ficcional, como nas produções da crítica literária. As discussões com foco nas relações amorosas do universo ficcional, permeadas pelas discussões feministas e pelo lema “o pessoal é político¹²”, aparentemente diminuem ao longo da década de 1990 para retornar como tema importante de discussão crítica e literária dos anos 2000 em diante. Essa afirmação tem como base análises preliminares realizadas para este trabalho no primeiro semestre de 2021. Ao pesquisar a palavra “amor” na categoria “título”, com o recorte de período entre 1970 e 2020, em algumas bases de dados, foi possível observar uma aparente diminuição em relação aos estudos de crítica literária com enfoque no amor e nos discursos amorosos, lacuna essa cuja observação empírica já se delineava no momento da escrita do projeto que resultou na presente tese.

Na base de dados Dedalus, um catálogo geral de consulta dos acervos das bibliotecas da Universidade de São Paulo, por exemplo, com o filtro “Livros de Crítica”, dentro do intervalo de 1970 a 2020, o ano de 2005 é o que mostra maior número de ocorrências da palavra “amor”, um total de sete resultados. Na mesma base de dados, ao repetir a busca “amor” para buscas no campo “título”, no mesmo recorte temporal, mas na categoria “Trabalhos de Evento”, temos o ano de 2006 com seis ocorrências, o maior número entre 1970 e 2020. Já no repositório de teses da USP, a busca pela palavra “amor” no título, no período de 1970-2020, com o filtro de trabalhos realizados pelo programa de Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, nos traz que no ano de 2017 há o maior número de trabalhos publicados.

No caso de periódicos, selecionamos dois títulos pela relevância das publicações voltadas para o tema sob o viés das vertentes feministas mais utilizadas na tese: *Estudos Feministas* e *Cadernos Pagu*. Em ambos o resultado foi similar: na busca por “amor” como

¹² O lema feminista “o pessoal é político” foi inspirador para muitas ações de combate à violência contra a mulher. Ele também foi utilizado para pensar “[...] o amor saudável por nós mesmas, nossas irmãs e nossa comunidade, que nos permite continuar nossa luta e trabalho”, conforme lemos no *Manifesto Combahee River*, escrito pela organização feminista, negra e lésbica homônima que atuou em Boston, nos Estados Unidos, entre 1974 e 1980 (COLETIVO COMBAHEE RIVER, 2019, p. 202).

palavra no título de artigos, entre 1970 e 2020, nos arquivos on-line da revista *Estudos Feministas*, o ano de 2020 é o que nos traz mais ocorrências, quatro, ao todo, e a busca nos arquivos on-line do periódico *Cadernos Pagu* tem o maior número de ocorrências em 2016, com o total de 11 artigos.

Sabe-se que a amostra tanto nas bases de dados Dedalus e Teses USP quanto nos arquivos on-line dos periódicos mencionados não abrange as ocorrências de forma absoluta, visto que parte da produção antecede as bases de dados eletrônicas e isso pode causar falhas de indexação. Outro ponto cego é o fato de que os periódicos mencionados foram lançados respectivamente em 1992 e em 1993, o que causa uma lacuna entre as décadas de 1970 e de 1980. Além disso, nem todos os trabalhos sobre o discurso amoroso trazem, necessariamente, a palavra “amor” em seu título, e nem todo título que traz a palavra amor abrange as questões pertinentes ao presente trabalho. Essa análise do fluxo de possíveis trabalhos sobre o discurso amoroso na literatura serviu apenas para um embasamento inicial a respeito da diminuição da incidência do tema em trabalhos no período de 1990 a 2000, em comparação com as décadas de 1970 e de 1980, que se insinuava ao longo das pesquisas iniciais de doutorado.

Quando observamos trabalhos como *Feminino Singular*, organizada em 1989 por Nelly Novaes Coelho, ou mesmo os três volumes de *A mulher na literatura*, frutos dos encontros nacionais da ANPOLL, organizados, respectivamente, por Ana Lúcia Almeida Gazolla e Nádia Battella Gotlib e publicados em 1990, ou, ainda, a publicação que reúne os anais dos 1.º e 2.º *Simpósios de Literatura Comparada*, organizados por Eneida M. de Souza e Julio C. M. Pinto, em 1987, vemos que a relevância do discurso amoroso das personagens femininas é um ponto de discussão importante em vários textos de crítica literária da época.

Para Nelly Novaes Coelho *et al.* (1989), nos romances de autoria feminina brasileiros das décadas de 1930 a 1940, teríamos a resignação ou o endosso da imagem feminina consolidada pelos ideais românticos, no entanto, a vivência amorosa seria o eixo principal dessas personagens. Nas duas décadas seguintes, o tom do discurso amoroso das personagens seria mediado pela frustração dos ideais e de uma cooptação do vocabulário amoroso a partir de uma lógica do capital. Já nas décadas de 1960 em diante, o amor seria substituído pelo erotismo.

[...] a imagem tradicional da mulher está irremediavelmente superada na literatura em geral, como padrão a ser seguido. (O que não impede que, ao nível do sistema social vigente e no âmbito das famílias, ela continue sendo exigida e se tornando cada vez mais difícil de ser conservada pelas mulheres sem questionamento.) Impõe-se também na nova ficção feminina a consciência da palavra como agente criador do real. (COELHO *et al.*, 1989, p. 10).

Os motivos para a aparente diminuição da relevância do amor como chave de análises literárias nas décadas de 1990 e de 2000, ainda que demasiado instigantes, não são o centro do presente trabalho, mas nos deixam entrever, com a observação de certa retomada do tema após os anos 2000, o quanto o discurso amoroso volta a se fazer presente nas discussões literárias mais recentes, seja em obras ficcionais, seja na observação da crítica.

Vemos algo similar reportado por bell hooks (2018) em relação às discussões de grupos feministas acadêmicos estadunidenses, posteriores aos anos de 1980. Para hooks, entre os fatores que podem ter diminuído a relevância das discussões sobre o amor em seu país, estariam algumas estratégias adotadas por setores dos movimentos feministas, como “A expansão da noção de que pode haver vários ‘feminismos’ [que] serviu aos interesses políticos, conservadores e liberais, de mulheres à procura de status e poder de classe” (HOOKS, 2018, p. 162). Com isso não buscamos afirmar a existência de um único feminismo, mas sim de como a individualização das pautas pode fragmentar ao extremo os movimentos, a ponto de serem cooptados até por seus extremos opostos.

Desse modo, o discurso individualizado de algumas vertentes feministas pode ter ajudado a pautar temas menos radicais¹³ do que a transformação das relações¹⁴. A aparente apropriação do vocabulário amoroso pela lógica do capital (metonimizadas em expressões como “investir em um relacionamento”, por exemplo) intensificou a dicotomia entre vida amorosa e vida social. Como se a vivência amorosa implicasse na individualização do sujeito, restringindo a percepção e/ou a participação em lutas sociais.

Certa oposição entre viver uma relação amorosa ou engajar-se em lutas coletivas tem sido discutida também no campo da ficção, e essa oposição é um fenômeno bem anterior ao recorte deste trabalho. Se considerarmos a relevância da estética romântica na literatura, vemos que “[...] o *eu* romântico, objetivamente incapaz de resolver os conflitos com a sociedade, lança-se à evasão” ao invés de tentar modificar sua realidade ou ainda,

[...] a oclusão do sujeito em si próprio é detectável por uma fenomenologia bem conhecida: o devaneio, o erotismo difuso ou obsessivo, a melancolia, o tédio, o namoro com a imagem da morte, a depressão, a autonomia masoquista: desfigurações todas de um desejo de viver que não logrou sair do

¹³ Por radical, conservando a adjetivação usada por hooks (2018), nos referimos a pautas presentes na raiz dos problemas, não a ações ou a pensamentos excludentes ou extremos. Vale mencionar que seguimentos do lesbofeminismo latino-americano e caribenho também se autodenominam como radicais e contrários a certa institucionalização do feminismo que teria levado o movimento à “[...] ausência de crítica ao heterossexismo e à perda de autonomia do movimento lésbico” (HOLLANDA, 2018, p. 528).

¹⁴ Importante salientar que haver diferenças entre as vertentes significa que, por vezes, se pode divergir nas pautas de ampliação de direitos para a vida das mulheres, mas jamais empreender esforços no sentido de seu cerceamento.

labirinto onde se aliena o jovem crescido em um meio romântico-burguês em fase de estagnação (BOSI, 2006, p. 215).

Quando falamos a respeito do amor entre mulheres, sobretudo em obras que dialogam com o feminismo dos anos 1970 e 1980, as atitudes observadas nas personagens são bem diversas dessas descritas acima. Os relacionamentos entre elas não apenas destoam das características do “eu romântico”, como, muitas vezes, reinventam a partilha desse afeto com outros núcleos que vão além do modelo nuclear estabelecido pela ascensão da burguesia.

Francisco Ortega, em *Genealogias da Amizade* (2002), por exemplo, afirma que a ascensão de relações que culminaram no modelo de família burguesa buscava suplantar modelos relacionais regidos por respeito, equidade, afeto e compromisso que fossem além do vínculo matrimonial e hierarquizado, entre homem e mulher. Esse passou a ser considerado o principal núcleo relacional e a ser visto como mais importante do que as relações de amizade (que poderiam envolver sexo ou não) e que eram menos restritivos em termos de convivência com outros indivíduos (ORTEGA, 2002, p. 79–80).

As relações que divergiam das famílias nucleares eram pautadas por valores diversos ao que hoje chamamos de amor romântico. Havia nessas relações características transgressoras o bastante para tornar os indivíduos potencialmente unidos contra a ordem estabelecida¹⁵. A preocupação com a comunidade, ao invés de com a propriedade privada, era incentivada e fortalecida. É importante relembrar que “[...] enquanto a homossexualidade não constituía um problema, ou seja, quando ainda não era coberta com o véu da intolerância e hostilidade instaurada no século XIII, a amizade possuía aceitação social e cultural” (ORTEGA, 2002, p. 91).

Outro exemplo disso foi a estigmatização da amizade romântica entre mulheres, que havia sido, se não encorajada, ao menos tolerada socialmente, ao longo de séculos, em muitos países ocidentais, e, séculos mais tarde, passou a ser vista como uma ameaça para a família.

Temia-se que, com a liberdade e a independência reivindicada, as mulheres já não precisassem mais dos homens e renunciassem ao casamento e a fundar uma família [...] numa sociedade na qual a família estava consolidando-se

¹⁵ Francisco Ortega, ao retrair a genealogia da amizade em seu livro, evoca a entrevista que Michel Foucault concedeu ao jornal *Gai Pied*, em abril de 1981. Nela, o autor Foucault expõe o quão inquietante pode ser, para uma sociedade heteronormativa, que pessoas homossexuais se amem, para além do estereótipo do desejo sexual fugaz, visto como promiscuidade. Segundo Foucault: “Esta é uma imagem comum da homossexualidade que perde toda a sua virtualidade inquietante por duas razões: ela responde a um cânone tranquilizador da beleza e anula o que pode nesse encontro vir a inquietar no afeto, carinho, amizade, fidelidade, coleguismo, companheirismo, aos quais uma sociedade um pouco destrutiva não pode ceder espaço sem temer que se formem alianças, que se tracem linhas de força imprevistas. Penso que é isto o que torna ‘perturbadora’ a homossexualidade: o modo de vida homossexual muito mais que o ato sexual mesmo. Imaginar um ato sexual que não seja conforme a lei ou a natureza, não é isso que inquieta as pessoas. Mas que indivíduos comecem a se amar: aí está o problema.” (FOUCAULT, 1981, p. 2).

como a instituição principal do século XIX e como monopólio do privado e da afetividade. A instituição familiar havia logrado integrar amor, amizade e sexualidade no casamento (ORTEGA, 2002, p. 153–154).

O discurso que tornava as chamadas “amizades românticas” entre mulheres algo que colocava a família em risco foi rapidamente insuflado por religiões predominantes e pela ordem patriarcal. As mulheres ficaram, portanto, ainda mais restritas à heterossexualidade, e, talvez a isso, entre outros motivos derivados do estigma, se deva algumas lacunas de representação de personagens lésbicas em fases da literatura brasileira.

Além disso, quando pensamos nas discussões que levaram aos questionamentos sobre o amor, inclusive na literatura, precisamos considerar as dissensões internas aos movimentos feministas. Parte desses grupos compreendia essas pautas como pertinentes à esfera doméstica e heterossexual, outras partes pautavam suas discussões como se as necessidades de pensar o amor entre mulheres lésbicas espelhassem as necessidades dos homens gays.

Em muitos movimentos, como ocorreu em setores do Grupo SOMOS¹⁶, as mulheres não eram vistas como interlocutoras em pé de igualdade. Desse modo, parte do movimento feminista e dos movimentos homossexuais divergiam em relação à eleição de pautas importantes, o que teria enfraquecido a luta, sobretudo a respeito de pautas que questionavam relações amorosas e seus desdobramentos sociais. Algumas autoras afirmam que as dissidências internas aos movimentos homossexuais foram resultantes da abordagem dos gays, centrada na relação sexual, com pouco ou quase nenhum lugar para discutir o manejo de outros aspectos das relações (LESSA, 2021, p. 103).

Um ponto sensível dessa questão é a forma com que essas e outras transformações incidem nas representações do discurso amoroso na literatura. Questionar ou discutir as formas de amar, de experimentar o amor e, conseqüentemente, de enunciar o discurso amoroso, requerem um trabalho intenso, sobretudo em relação a algo tão enraizado na cultura.

Assim, a pauta que considerava a institucionalização das relações afetivas, como o casamento civil entre homossexuais, foi uma das poucas discussões levadas adiante pelos

¹⁶ O SOMOS – Grupo de Afirmação Homossexual – é considerado um dos primeiros movimentos organizados em prol dos direitos de pessoas homossexuais no Brasil. Fundado em São Paulo, em 1978, apenas em fevereiro de 1979 começa a ter integrantes lésbicas. Em julho do mesmo ano algumas lésbicas do SOMOS passam a atuar “[...] como um subgrupo frente à centralização do poder masculino”. Assim surgiu o LF – Grupo Lésbico Feminista –, com o objetivo de “[...] encaminhar uma discussão sobre machismo e feminismo dentro do SOMOS; ter um grupo de acolhimento e identidade só para lésbicas [...] e buscar alianças com o movimento feminista” (GREEN *et al.*, 2018, p. 92-3). Em maio de 1980, após uma divisão irreconciliável com integrantes do grupo SOMOS, as integrantes do LF formaram o GALF – Grupo de Ação Lésbica Feminista –, atuando com movimentos feministas como Brasil Mulher. Além disso, o GALF atuou contra “[...] a onda de prisões arbitrárias, de tortura e extorsão” ocorrida em 1980, sob a ditadura militar, sobretudo no ato de 13 de junho do mesmo ano, ocorrido em frente ao Teatro Municipal, em São Paulo (GREEN *et al.*, 2018, p.100-103).

movimentos homossexuais brasileiros. O que não quer dizer que o feminismo tenha abandonado tais pautas, mas sim que o discurso amoroso, na década de 1990 e anos 2000, aparentemente deixou de ter a expressividade política que teve entre os anos 1970 e 1980, dentro e fora dos movimentos sociais e das produções acadêmicas e literárias.

Na introdução do livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, bell hooks (2020) questiona a ausência de “debates públicos a respeito do amor” na cultura contemporânea. A autora afirma que, apesar disso, “Todos os grandes movimentos por justiça social de nossa sociedade têm enfatizado fortemente uma ética do amor” (HOOKS, 2020, p. 30–31)¹⁷. Em que se pese a diferença entre as culturas estadunidenses e brasileiras, afirmações como essas demonstram a pertinência de uma análise do discurso amoroso na literatura brasileira contemporânea.

Como exceção que confirma a regra, é importante mencionar o texto “A mulher negra e o amor”, de Beatriz Nascimento, publicado pelo jornal *Maioria falante*, em março de 1990. Nele a autora expõe o fato de que as tendências de discussão da época não necessariamente incluem as relações amorosas, mas que esse tema, subsumido pela discussão da liberdade sexual e de gênero, é perpassado pelos vetores de raça e classe: “Pode parecer estranho que tenhamos escolhido a condição amorosa e não sexual para nos referir ao estado de ser mulher e preta no meu país” (NASCIMENTO, 2019a, p. 265).

O estranhamento exposto pela autora pode ser compreendido a partir da crítica em relação à hipersexualização do corpo das mulheres negras e ao amor¹⁸. A divisão hierárquica entre o sentimento (do campo das ideias) e o sexo (no campo físico) obedece a uma lógica cartesiana de separação do corpo e do pensamento, escolhendo aquele como superior. Assim, muitas vezes, quando se fala sobre a “condição amorosa” da mulher negra, de certo modo busca-se afastar o estereótipo da sexualidade exacerbada que objetifica esses sujeitos. Além disso, Beatriz Nascimento expõe nesse texto as imbricações entre a vivência amorosa e as demais esferas da vida da mulher negra brasileira.

No texto de Beatriz Nascimento (2019a, p. 267), temos o apontamento das dificuldades e dos desafios do amor para as mulheres negras, ainda que sob um viés restrito à heterossexualidade. A autora alerta como a desigualdade de classe e raça “[...] repercute nas suas relações com o outro sexo, uma vez que não há paridade [...]” social entre homens e mulheres. Um ponto importante mencionado pela autora é a relação entre individualismo e

¹⁷ A campanha eleitoral para presidência do Brasil, de Luiz Inácio Lula da Silva, em 2023, recorreu ao uso da palavra amor como oposto ao ódio, atrelando esse ao discurso de seus oponentes (PODER360, 2022).

¹⁸ Ver mais em “Racismo e sexismo na cultura brasileira” (GONZALEZ, 2020, p. 75–93).

capitalismo nos relacionamentos amorosos. Para ela, “A parceria, elemento de complementação em todas as relações, incluindo as materiais, é obstruída e restringida na relação amorosa da mulher” (NASCIMENTO, 2019a, p. 267). Além disso, os estereótipos culturalmente relacionados à mulher negra fazem com que a atração do parceiro exista, mas não necessariamente represente institucionalização desses vínculos.

A quantidade de protagonistas negras lésbicas na literatura brasileira ainda é pequena, e esse é um ponto que endossa a importância de análises que interseccionem os vetores de gênero, raça e classe, além da orientação sexual, para a compreensão desse fato.

Em muitas representações literárias, os obstáculos da vivência amorosa de muitas personagens lésbicas são vários derivados de uma sociedade patriarcal, lesbofóbica e misógina. No caso de personagens lésbicas e negras, esses obstáculos parecem ainda mais intensos, mesmo em casos em que se rompe o estereótipo da representação de pessoas negras em situações de marginalidade. No artigo “A mulher negra e o amor”, ainda sob uma lógica aparentemente heterocentrada, Beatriz Nascimento comenta os desafios para uma mulher negra que ascendeu socialmente estabelecer relações com parceiros fora de uma lógica hierárquica de relação. Para Nascimento (2019b, p. 268), caberia a essa mulher “[...] a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (com o envolvimento na atividade política, por exemplo), buscando mais paridade entre os sexos”.

No que tange às personagens lésbicas, negras ou não, em relação à desmistificação do amor, se compreendermos esse afeto não como uma força incontrolável que subjugaria as personagens, nem tampouco como algo que as levaria à evasão, mas sim como algo que tornaria as personagens melhores e mais potentes, o início do conto “Os olhos verdes de Esmeralda”, do livro *Mulher Matriz: prosas*, de Miriam Alves (2011, p. 62–66), poderia ser um bom exemplo de diálogo com o excerto de Beatriz Nascimento.

Nesse conto, Esmeralda e Marina formam um casal de mulheres em ascensão econômica. Amigas desde a universidade, assim continuavam a ser vistas pelas respectivas famílias. Apesar de não se enunciarem lésbicas, “[...] o desejo de ambas de acariciarem-se em público, como todo apaixonado, apoderava-se das duas, ameaçando o segredo e a discrição” (ALVES, 2011, p. 64). O conto não descreve em profundidade a relação das duas, embora o respeito de amigos e familiares, bem como a vivência harmônica entre elas estejam implícitos.

Apesar da leveza do ambiente festivo em que se passa a narrativa, o desfecho do conto traz a violência policial e o estupro sofrido pelas personagens ao voltarem para casa, retomando o lugar comum de textos com protagonistas lésbicas com finais violentos. Isso, se por um lado afirma uma denúncia, por outro reduz a experiência da lesbianidade à eminência do perigo. No

interior da narrativa, podemos ver a polícia como uma força patriarcal do Estado, cerceando a liberdade das duas personagens em exercer sua sexualidade de modo feliz. Entretanto, ainda que no início o texto se aproxime da proposição de Beatriz Nascimento a respeito do amor, no desfecho, com o relacionamento exposto ao espaço público e às forças patriarcais, não.

Podemos inferir que a violência contra as lésbicas ainda é um fator recorrente em muitas representações. Quando essas representações interseccionam as categorias raça, classe e a lesbianidade, vemos, em muitos casos, exemplos mais intensos de violência, que, embora não seja o enfoque do presente trabalho, não passaram despercebidas¹⁹. A própria ausência de descrição de raça das personagens de *Amora* é um tópico que será abordado ao longo das análises, deixando para posteriores trabalhos a especulação dos motivos da pouca incidência de protagonistas lésbicas negras como enunciadoras de discurso amoroso.

Contudo, é perceptível, nas últimas duas décadas, a emergência de obras nas quais personagens lésbicas enunciam o discurso amoroso de modo mais livre, igualitário, dentro de suas relações e não relacionado à violência interna ou externa, como nos exemplos anteriores. O amor passa a ser visto como uma das formas de potência de vida²⁰, e a enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas se distancia das noções de amor consolidadas pelo Romantismo. É por essa ótica que analisaremos a obra *Amora*, de Natalia Borges Polessa (2015a). Essa análise tem pontos de contato entre os campos da ficção e da crítica literária, bem como a observação de um contexto social cujas lutas feministas por reconhecimento pleno de humanidade e de equidade de direitos para mulheres lésbicas tomou algum volume.

1.2 O Discurso do Amor Romântico – Indefinível, incontrolável, inexplicável?

Antes da análise dos contos de *Amora* nos parece importante observar a carga semântica atribuída historicamente à palavra “amor” e, conseqüentemente, ao discurso amoroso presente na literatura. O discurso amoroso foi e ainda é um campo de disputa de narrativas que

¹⁹ Como exemplos de personagens lésbicas que sofrem violências ao longo das narrativas podemos pensar no conto “Isaltina Campo Belo”, do livro *Insubmissas lágrimas de mulher*, de Conceição Evaristo (2016, p. 55–68), em que a recusa da protagonista em ter relações sexuais com um namorado usada como justificativa para um estupro coletivo que a traumatiza até encontrar Miríades, uma mulher por quem se apaixona ou o conto “Maria-Sapatão”, de Ana Paula El-Jaick, publicado em *Faz duas semanas que meu amor e outros contos para mulheres* (2008), em que a protagonista, identificada como lésbica tem sua vida ceifada em meio a uma briga de torcida organizada em um estádio (EL-JAICK, 2008). Em *Amora* (2015) temos o conto “Botinas”, que nos deixa entrever um suicídio possivelmente resultado de um trauma advindo de um estupro (POLESSA, 2015a, p. 65–72).

²⁰ A relação entre amor e potência de vida já foi explorada por diversos pensadores. Como apoio teórico para a tese, ainda que tenhamos um recorte contemporâneo e feminista, quando necessário recorreremos ao livro III da *Ética*, de Espinosa, em que o filósofo explica os conceitos acerca de sua percepção de afetos relacionados à alegria (e o amor seria um deles) como algo que aumenta a potência do indivíduo (ESPINOSA, 2021).

transita entre o universo real e ficcional. Além do seu caráter voltado para fruição, o discurso amoroso pode ser uma ferramenta para moldar papéis de gênero e de relacionamentos pessoais e políticos. Assim, a proposta do presente trabalho é analisar como o discurso amoroso na literatura contemporânea brasileira foi modificado a partir da enunciação de personagens lésbicas em uma obra de autoria feminina que dialoga com discussões importantes dos feminismos das décadas de 1970 e de 1980.

Sabemos que no estofado do discurso amoroso muitas ideias foram perpetradas, formas de controle de corpos foram disfarçadas sob esse signo, que serviu e ainda serve como sinonímia e justificativa de controversas ações humanas. No ensaio “Estímulos da Criação Literária”, publicado pela primeira vez em 1965, Antonio Candido (2011, p. 63–64) nos aponta como o tema do amor, sobretudo do amor infeliz²¹, estava entre os mais frequentes na literatura nacional. Em consonância com o ensaio de Candido, os resultados da pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, de Regina Dalcastagnè (2005, p. 38), demonstraram que “[...] as relações amorosas representam um dos mais importantes focos do romance brasileiro atual [...]”. Esses dois trabalhos, separados por quatro décadas, mostram que, apesar de alguns momentos em baixa, o amor, enquanto tema, permanece em voga na literatura ficcional brasileira.

Longe de corroborar com noções essencialistas que atrelam e restringem a escrita de autoria feminina a temas como a vida amorosa, este estudo será conduzido a partir da observação da reincidência do tema, porém, através de abordagens distintas do amor e das personagens que proferem o discurso amoroso. Sabemos que afirmações que relacionam a escrita feminina a temas considerados “inerentemente” femininos foram algo recorrente ao longo da história da crítica literária. A professora Constância Lima Duarte, em seu ensaio “Literatura feminina e crítica literária”, discorda da visão de uma crítica mais conservadora em relação aos papéis de gênero: “Com relação aos temas e gêneros literários são unânimes em apontar para alguns que seriam mais ‘adequados’ à mulher, como os romances sentimentais e os de confissão psicológica, ‘tal a sensibilidade feminina’” (DUARTE, 1990a, p. 75).

O rechaço da crítica feminista a considerações como essa é uma posição consolidada, como se pode ver no ensaio “Sobre a escrita feminina”, de Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral:

²¹ Dennis de Rougemont, em *O amor e o Ocidente*, recorrendo a Tristão e Isolda como exemplo de amor na literatura, afirma: “O amor feliz não tem história na literatura ocidental. E se não for recíproco, o amor não é considerado um verdadeiro amor.” O crítico afirma também que eles “[...] se amam entre si, ou disso estão persuadidos [...] mas a infelicidade é que o amor que ‘os persegue’ não é o amor do outro, tal como ele é na sua realidade concreta. Eles se amam entre si, mas cada um só ama o outro a partir de si, não do outro” (ROUGEMONT, 1988, p. 232).

Sem dúvida que a experiência concreta dos homens e das mulheres em sociedade tem sido, em termos gerais, muito diferente, e que nos últimos duzentos anos o sentido dessa diferença se tem imposto de forma especial à consciência sobretudo das mulheres. Sem dúvida também que essa diferença (tal como a de classe ou de raça, de identidade nacional ou étnica) há de transparecer na tecitura simbólica da escrita (SOUSA SANTOS; AMARAL, 1997, p. 2–3).

No texto de Sousa Santos e de Amaral discute-se a visão essencialista de formas de escrever masculinas ou femininas, a partir da consideração da liberdade das autoras em se colocarem, discursiva e ficcionalmente, sob o gênero que desejarem. Sabemos que, em maior ou menor grau, as condições sociais de quem escreve impactam as condições de circulação, leitura e crítica de forma diferente quando se ocupam espaços sociais mais ou menos privilegiados. Por isso, ao analisarmos o discurso amoroso presente nos contos de *Amora*, de Natalia Borges Polesso (2015a), é importante nos atentarmos ao fato de que as mudanças de abordagem em relação ao discurso amoroso proferido pelas personagens e vozes enunciativas femininas também é perpassado, de algum modo, pela materialidade de quem as escreve.

Vale rememorar que, por mais que tenhamos avanços na diversificação do discurso amoroso na literatura contemporânea brasileira, na referida pesquisa sobre personagens de romances vemos que cerca de 90% das personagens femininas tem como centro de sua narrativa as relações amorosas²². As personagens masculinas, por sua vez, têm uma proporção consideravelmente menor (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 38–40). Outro ponto importante: sob o recorte de orientação sexual e de raça, “[...] personagens negras apresentam uma proporção significativamente menor de relações amorosas [...]” de que as personagens não negras. Além disso, entre personagens femininas brancas ou negras, com envolvimento amoroso no enredo, nota-se o predomínio da heterossexualidade (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 39,52). Dados como esses indicam um número relativamente pequeno de enunciação de discurso amoroso por parte de personagens femininas lésbicas, sobretudo quando negras. Ainda que a pesquisa mencionada seja voltada para o romance, é possível considerar que tal fenômeno ocorra de modo similar no campo dos contos.

²² Essa não parece ser uma especificidade das produções literárias brasileiras. Em 1985, a cartunista Alison Bechdel propôs, em uma de suas tirinhas, um teste voltado para produções audiovisuais cujos critérios eram: (i) ter ao menos duas personagens femininas nomeadas; (ii) as duas personagens precisam conversar entre si; e (iii) o assunto dessa conversa precisa ser qualquer tópico que não seja um homem. Dos 131 filmes adicionados ao site <https://bechdeltest.com/> em 2021, temos 105 que atendem aos três critérios estabelecidos no teste, no entanto, quando analisamos os anos anteriores, vemos que, embora haja avanço, ainda há muito o que fazer, sobretudo quando analisamos qualitativamente o recorte de alcance de público dessa parcela que não atenderia aos três critérios propostos. (MAGALDI; MACHADO, 2016).

Assim, ao pensarmos na enunciação do discurso amoroso na prosa brasileira contemporânea, as crenças de cada época, de cada grupo de escritores e público leitor, bem como todo o sistema de circulação de obras (editores, livreiros, críticos), de certo modo, promovem uma seleção de quais personagens são dignas de enunciar e receber o discurso amoroso. Ainda que a discussão sobre o amor, trazida pelos movimentos feministas, tenha incentivado formas diversas de representar o discurso amoroso, certas fórmulas presentes no século XIX e início do século XX foram, por muito tempo, repetidas.

Em *O feminismo é para todo mundo*, bell hooks comenta o percurso das discussões sobre amor e sobre relações afetivas no interior dos movimentos feministas estadunidenses da segunda metade do século XX. Segundo ela, um dos maiores motivadores para adesão ao feminismo era a desilusão das mulheres com suas relações homo ou heterossexuais, por causa dos “laços românticos fundamentados nos valores patriarcais” (HOOKS, 2018, p. 145).

A percepção da carência, muitas vezes proporcionada por abandonos afetivos desde a infância, relações pautadas por dominação e subordinação e outros pontos debatidos pelas feministas conduziam as mulheres a pensar o amor como um problema. A preocupação sobre o amor estava centrada, portanto, na crença de que o amor era tão somente aquele produto apresentado para as mulheres pela lógica patriarcal, que atuaria inclusive nos relacionamentos entre lésbicas.

O amor romântico, da forma com que a maioria das pessoas o compreende na cultura patriarcal, faz uma pessoa ficar inconsciente, torna-a fraca e descontrolada. Pensadoras feministas chamaram atenção para a maneira como essa noção do amor serviu aos interesses de homens e mulheres patriarcais. (HOOKS, 2018, p. 146).

As discussões feministas sobre o amor, expostas por bell hooks (2018), também reverberavam entre as mulheres brasileiras. No artigo já mencionado “A mulher negra e o amor”, Beatriz Nascimento afirma que

[...] cabe a essa mulher a desmistificação do conceito de amor, transformando este em dinamizador cultural e social (com o envolvimento na política, por exemplo), buscando mais a paridade entre os sexos do que a “igualdade iluminista”. Ao rejeitar a fantasia da submissão amorosa, pode surgir uma mulher preta participante, que não reproduz o comportamento masculino autoritário [...] (NASCIMENTO, 2019a, p. 267–8).

Como vemos, a percepção de amor dos movimentos feministas é quase oposta àquela manifestada pelos personagens românticos do século XIX. O devaneio, a melancolia e o tédio são substituídos pela potência de vida por meio de uma experiência amorosa que participa politicamente da sociedade em que vive.

Se considerarmos as manifestações do discurso amoroso na literatura como um reflexo das relações sociais, seja como uma ferramenta de apagamento de sujeitos, de manutenção de comportamentos, como questionamento ou como proposição de costumes, é possível, a partir de obras literárias, encontrarmos as tendências do amor romântico como paradigmas das relações entre muitos personagens que se situam muito além do movimento literário Romantismo. No repertório canônico da nossa literatura, não nos faltam exemplos do discurso amoroso, sobretudo quando esse mascara ações movidas por sentimentos considerados indefiníveis, incontroláveis, inexplicáveis.

No final do século XIX, em 1899, temos em *Dom Casmurro*, de Machado de Assis, o narrador personagem, Bentinho, que se enuncia ignorante das regras do “amar” (ASSIS, 1998, p. 72). Apesar da beleza da prosa machadiana, sabemos que ao longo da trama a possessividade, os ciúmes e até possibilidades de envenenamento são compreendidas por Bentinho como ações resultantes de seus ciúmes, consequências de seu “incontrolável” amor por Capitu.

Poucos anos antes, José de Alencar, um dos maiores escritores românticos da literatura brasileira, publicou *Senhora*. Nesse romance, de 1874, temos o amor visto como algo negativo para a personagem:

- Não compreendi esse amor... E como podia eu compreendê-lo?... Se alguém me referisse o que se acaba de passar comigo, eu receberia semelhante conto com um sorriso de incredulidade. Que outrora, quando a família seqüestrava a mulher da sociedade, a paixão subisse a esse auge, e absorvesse uma existência inteira...

Então não havia tempo de amar-se mais de uma vez, e o amor deixava a alma exausta. Mas atualmente que a mulher vive cercada de adoradores, e que todas as distinções se ajoelham ante sua beleza, o amor não é mais do que um capricho, uma doce preferência, um terno devaneio, até que se transforme na amizade conjugal. Assim o imaginei sempre, assim o senti e me foi retribuído. Quando Aurélia me falava de sua afeição, estava bem longe de pensar que ela nutrisse uma paixão capaz de tais ímpetos. Pensava que eram romantismos. Não os tinha eu também? Não jurei tantas vezes um amor eterno, que no dia seguinte desfolhava no turbilhão de uma valsa? Esse amor que eu supunha uma ilusão de poeta, um sonho da imaginação, aí está em sua realidade esplêndida. Suas asas de fogo roçaram por minha alma e a crestaram para sempre!... (ALENCAR, 1999, p. 132).

Como exemplo da escrita de autoria feminina do período, temos também a personagem Bela, do romance *Lésbia*, publicado em 1890, que diante da manifestação de desejo de um homem para si, declara:

- Meu Deus! Eu o amo! – balbuciou ela.

Abateu-lhe o semblante infinda tristeza, enchendo-lhe a alma, isolando-a no meio do bulício. Impressionou-a dolorosamente a música a ponto de fazê-la chorar. E dizem que o amor é a suprema ventura! Um sentimento tão pungente que desabrocha orvalhado de lágrimas, extinguindo-se muitas vezes na agrura do ódio ou no gelo da indiferença! (BORMANN, 2021, p. 40).

O amor, descrito como incompreensível, como um capricho, ou como um afeto que “deixa a alma exausta” e que, apesar disso, culturalmente é tido como algo importante para a realização pessoal, não é exclusividade da escrita oitocentista. Décadas depois, podemos observar a continuidade de imagens que retomam o amor como algo, ao mesmo tempo, necessário e negativo, sobretudo para personagens femininas, no romance *Vertigem*, de Laura Villares, de 1926, em que a protagonista Luz Alvarenga é iniciada na vida adulta por Mme. Carrère:

- Luz, é verdade que nada sabes do amor?
- Nada, Liliane.
- Nunca amaste?
- Nunca!
- Então, Luz, não vivestes ainda (VILLARES, 1926, p. 61).

No excerto acima podemos ver como a indefinição e a ambiguidade aplicadas à palavra amor norteiam a obra. Enquanto Luz Alvarenga fala sobre um afeto, Liliane Carrère refere-se a sexo. Ao logo do texto, a protagonista é aconselhada de modos contraditórios a respeito do amor: “- Então o amas? Um dia me disseste que uma mulher de espírito nunca deve amar.” (VILLARES, 1926, p. 42). O personagem masculino por quem Luz se interessa algum tempo depois também enuncia o discurso amoroso calcado no inexplicável e no indefinível. Em um bilhete enviado a ela, Eduardo se declara:

O que foi que eu bebi em seus lábios, naquela noite? Um filtro, um feitiço, que me encadeou a seus pés, como o mar à rocha? Vivi desde aquele momento, na ânsia insofrível de ve-la; mesmo desprovida de encantos eu a teria amado, só pela recordação divina daquele beijo! O que farei agora que a vi, agora que pude mirar meu sonho humanizado? (VILLARES, 1926, p. 83)^{23,24}.

Contudo, a indefinição a respeito do amor, bem como a ambiguidade causada pela atribuição de diversos sentidos, como a enunciação da palavra “amor” para referir-se a sexo, por exemplo, longe de estar circunscrita à literatura oitocentista, segue na literatura do século XX e XXI. Tal indefinição, caracterizada como inerente ao discurso amoroso, e presente nos exemplos literários acima, foi objeto de discussão de críticas feministas na segunda metade do

²³ Mantivemos a grafia presente no exemplar utilizado.

²⁴ A imagem do filtro como desencadeador da paixão é algo recorrente na tradição ocidental. Dennis de Rougemont, em *O Amor e o Ocidente*, afirma que o filtro seria “[...] o álibi da paixão. É o que permite aos infelizes amantes dizerem: ‘Bem vêem que não é culpa minha, bem vêem que é mais forte que eu.’ E, no entanto, vemos perfeitamente que, em virtude dessa fatalidade enganadora, todos os seus atos são orientados para o destino mortal que amam com uma espécie de ardilosa determinação, com uma astúcia infalível, tanto mais que pode furtar-se ao julgamento.” (ROUGEMONT, 1988, p. 54).

século XX, tanto no âmbito ficcional como socialmente (HELENA, 1990; hooks, 2018; LORDE, 2019b; RICH, 2019).

Entretanto, as discussões sobre as representações do amor, sobre as melhores maneiras de viver essa experiência e sua importância, na literatura e fora dela, datam de muitos séculos antes. Ainda que enunciado, por parte da tradição sobre o tema, como algo inexplicável ou imprevisível, a proposição de Fedro, em *O Banquete*, publicado em 380 (A. E. C.) busca certa atenção sobre o amor: “[...] enquanto em tais ninharias despendem tanto esforço, ao Amor nenhum homem até o dia de hoje teve a coragem de celebrá-lo condignamente, a tal ponto é negligenciado um tão grande deus!” (PLATÃO, 2016, p. 37).

Se o personagem Fedro questiona certa negligência sobre a discussão a respeito do amor, o poeta romano Ovídio, com sua *Arte de Amar*, publicada no ano 1 D.E.C.²⁵, não só expõe um amor baseado em experiências, não mais por inspiração divina, como sugere quais atitudes deveriam ser tomadas “em relação ao amor, e por extensão, à mulher, como algo indômito, imprevisível e imaturo, mas em última análise maleável: um caso de civilização *versus* natureza” (OVÍDIO, 2011, p. 481–482), com um olhar sobre o afeto e sobre o feminino que viria a se repetir em muitas obras posteriores.

O amor foi tema discutido ao longo dos séculos que separam as obras de Platão e Ovídio da literatura contemporânea. Algumas concepções de amor como algo que enfraquece e, ao mesmo tempo, é necessário para a vida, por mais contraditórias que fossem, sobressaíram em detrimento de outras. Contudo, paralelamente às perspectivas mais sobressalentes, em muitos momentos houve compreensões do amor como potência. Algo que, conduzido eticamente, poderia tornar o sujeito um indivíduo melhor para si e para o mundo.

Na terceira parte do livro *Ética*²⁶, o filósofo Espinosa discute sobre os afetos e seus impactos na vida humana. Ainda nessa parte, de modo próximo às afirmações de Fedro, Espinosa afirma que “[...] ninguém que eu saiba determinou a natureza e as forças dos afetos”, e, com base nisso, coloca-se a pensar a respeito do funcionamento desses, visto que Espinosa busca compreender “o que, de sua parte, pode a Mente” no sentido de moderar os Afetos (ESPINOSA, 2021, p. 234).

²⁵ Optamos neste trabalho pelo uso de Antes da Era Comum (A. E. C.) e Depois da Era Comum (D. E. C.) sempre que for necessário. Cf. “The Origin & History of the BCE/CE Dating System”. (MARK, 2017).

²⁶ “A *Ética* de 1677 foi impressa em Amsterdã alguns meses após a morte de Espinosa no interior do alentado conjunto de obras do filósofo intitulado por seus amigos editores de *Obra Posthuma* [...] ainda que a *Ética* tenha sido publicada de forma póstuma, [...], ela era a única obra que havia sido originalmente acabada e preparada para a publicação pelo próprio Espinosa.” (CHAUÍ apud ESPINOSA, 2021, p. 30).

O livro *Ética*, de Espinosa, publicado originalmente em 1677, é composto por cinco partes. Cada parte aborda, por meio de proposições, corolários, demonstrações e escólios, o pensamento do filósofo acerca de Deus, da mente, dos afetos, da servidão humana e da potência do intelecto. Para Espinosa,

Quase todos que escreveram sobre os Afetos e a maneira de viver dos homens parecem tratar não de coisas naturais, que seguem leis comuns da natureza, mas de coisas que estão fora da natureza [...] ninguém que eu saiba determinou a natureza e as forças dos Afetos e o que, de sua parte, pode a Mente para moderá-los [...] pois agora quero retornar àqueles que preferem amaldiçoar ou ridicularizar os Afetos e ações humanas em vez de entendê-los. Estes, sem dúvida, hão de admirar que eu me proponha a tratar dos vícios e inépcias dos homens à maneira Geométrica e queira demonstrar com uma razão certa aquilo que reiteradamente proclamam ser contrário à razão, vão, absurdo e horrendo (ESPINOSA, 2021, p. 234–235).

Podemos ver, portanto, que o pensamento sobre os afetos e, conseqüentemente, sobre o amor e o discurso amoroso, compreendendo-o como algo que pode ser pensado, cuidado eticamente e posto em prática em relações pautadas pelo respeito entre as pessoas não é algo restrito ao nosso tempo. Porém, podemos afirmar que os discursos feministas a respeito do reconhecimento das mulheres como sujeitos de direito contribuíram para o avanço dessa discussão no século XX.

Em consonância com a compreensão do amor de uma forma diversa à consagrada pelo Romantismo, que fazia sofrer, enfraquecia e, ao mesmo tempo, legitimava comportamentos de violência, dominação e ciúmes entre personagens, e em diálogo com as proposições de Fedro (PLATÃO, 2016) e Espinosa (2021), bell hooks (2020, p. 31) traz à tona a necessidade de discutir publicamente a experiência amorosa na contemporaneidade. Para ela, “seria mais fácil amar se começássemos com uma definição partilhada [...]” (HOOKS, 2020, p.46), visto que, segundo a autora, nos parece mais confortável a ausência de definições, assim, o amor poderia significar qualquer coisa: inclusive descontrolo, violência ou injustiça (HOOKS, 2020, p.53). Podemos imaginar como seriam diversas muitas das representações do discurso amoroso na literatura se partíssemos de formulações verdadeiramente críticas sobre o tema²⁷.

Assim, o amor representado como força inexplicável, indefinível ou incontrolável poderia (falsamente) nos confortar diante da educação sentimental que recebemos da cultura como um todo, inclusive da literatura. Em face daquilo que é considerado discurso amoroso (no

²⁷ A discussão sobre definições de amor na contemporaneidade extrapola o campo literário. Na produção cinematográfica, por exemplo, é possível acompanhar as críticas à percepção do discurso amoroso por algumas personagens femininas. Destaca-se, nesse quesito, o filme “Pobres Criaturas” (2024), dirigido por Yorgos Lanthimos, em que a protagonista Bella Baxter desconhece as noções de papéis de gênero, a partir disso, suas interações diante do discurso amoroso de personagens masculinas são bastante peculiares e questionadoras.

âmbito ficcional ou real), não precisaríamos ponderar ou justificar quaisquer ações nossas, éticas ou não.

Essa discussão, apesar da afirmação de hooks, de cunho mais social, é apresentada em obras de crítica literária, como *O Amor e o Ocidente*, de Dennis de Rougemont (1988), e *Fragmentos de um discurso amoroso*, de Roland Barthes (2018). Em ambos os livros vemos propostas de aprofundamento das discussões sobre o discurso amoroso para além das considerações do amor como inexplicável, conforme o habitual em relação ao amor romântico. Tanto o livro de Rougemont (1988) como o de Barthes (2018) são iniciados com a inquietação sobre a suposta indefinição do amor e por certo pesar pelo abandono do pensamento crítico a respeito desse tema. Para os autores, como para bell hooks (2018, 2020), não parece benéfico abandonarmos a discussão profunda de um dos elementos mais presentes na cultura contemporânea.

O discurso amoroso, conforme dissemos, tem sido utilizado por personagens como justificativa para diversas ações, nem sempre boas. Essas ações que transitam desde desejo puramente sexual até a violência podem ser vistas na literatura, por exemplo, em obras como *Noites na Taverna* (1855), de Álvares de Azevedo. Aqui, um afeto “incontrolável” conduz os amantes a infidelidades e a crimes contra terceiros. O caso de Bertram é emblemático: ao reencontrar Ângela, sua antiga amada, Bertram se vê enredado nos assassinatos do filho e do marido dessa – marido esse que “quis representar de Otelo com ela”, segundo o narrador (AZEVEDO, 2000, p. 22–6). Tais crimes seriam justificados na narrativa pela ânsia de fugirem e viverem juntos o amor.

Cenas como o assassinato de um personagem para que outros possam ficar juntos também aparecem quando a narrativa traz casais de personagens lésbicas. Podemos citar o conto “O Corpo”, de Clarice Lispector, publicado em 1974 (LISPECTOR, 1998a, p. 25–6) ou o romance *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, de 1982 (RIOS, 2006, p. 131–6). Em ambos, os maridos são compreendidos como empecilhos para que as personagens femininas da narrativa vivam livremente seus amores.

Esse modelo de afeto ou “amor incontrolável” talvez seja o oposto daquilo proposto por Platão ou Espinosa. No *Banquete*, Sócrates afirma ter aprendido com Diotima que “O supremo ato do amor é a conquista da ciência do Belo em si.”, sendo o amor colaborador da natureza humana (PLATÃO, 2016, p. 143). No discurso de Fedro vemos que entre um amante e um bem-amado nasce e afirma-se um sentimento “que é o princípio de uma vida bela” (PLATÃO, 2016, p. 204).

Para Espinosa, o afeto estaria mais próximo de algo pelo qual “[...] a potência de agir do próprio Corpo é aumentada ou diminuída, favorecida ou coibida” (ESPINOSA, 2021, p. 237). O afeto, para Espinosa, seria uma ação, desse modo, cada indivíduo seria capaz de agir sobre ele. Se, ao contrário, não houvesse agência, o afeto seria algo que se sofre, uma paixão. Assim, os afetos seriam: ou fruto de uma causalidade adequada, um afeto ativo, que aumentaria nossa potência de agir, ou de uma causalidade inadequada, um afeto passivo – ou paixão – o que diminuiria nossa potência de agir. Os afetos básicos, dos quais todos os outros seriam derivados, seriam o desejo, a alegria e a tristeza.

Por isso, a ideia recorrente de “afeto incontrolável” ou de “amor incontrolável”, comum ao Romantismo, como algo que conduziria a personagem ao assassinato, por exemplo, seria estranha às proposições de Platão ou de Espinosa, visto que para esse último, o amor seria a “[...] Alegria conjuntamente à ideia de causa externa” e a própria alegria seria a “[...] passagem do homem de uma perfeição menor para uma maior” (ESPINOSA, 2021, p. 341,343).

Assim sendo, de modo oposto ao que vimos em *Ética* ou no *Banquete*, ao longo da história de nossa literatura temos muitos exemplos que nomeiam ou justificam atos de violência (mais ou menos extremos) como amor. Em nome do amor, foi planejado o sequestro da namorada do narrador no conto “Crime”, de Marcelino Freire (2015, p. 55–60), evidenciando o descontrole de um discurso amoroso voltado contra a mulher que não atende às expectativas do protagonista.

No campo da poesia, em que se pese a grande tradição lírica da poesia brasileira, temos o amor também enunciado como incontrolável em muitos casos. Em “O Amor bate na aorta”, ele é alegorizado como corpo andrógino que evoca o mito platônico da divisão dos seres no intuito de controlar-lhes a força²⁸. Nesse poema temos, portanto, o amor descrito como algo que

[...] suspende a saia das mulheres,
tira os óculos dos homens,
o amor, seja como for,
é o amor.
[...]
Amor é bicho instruído.

²⁸ No discurso de Aristófanes nO *Banquete*, o personagem conta que “[...] inteiriça era a forma de todo homem [...] Eram por conseguinte de uma força e de um vigor terríveis, e uma grande presunção eles tinham; mas voltaram-se contra os deuses...”. Por isso, Zeus e os outros deuses dividiram esses seres em dois “[...] É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantando nos homens, restaurador de nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. Cada um de nós, portanto, é uma tésseira complementar. Por conseguinte, todos os homens que são o corte do tipo comum, o que então se chamava andrógino, gostam de mulheres [...] Todas as mulheres que são o corte de uma mulher não dirigem muito sua atenção aos homens, mas antes estão voltadas para as mulheres e as amiguinhas provem deste tipo.” (PLATÃO, 2016, p.79-81).

Olha: o amor pulou o muro
 o amor subiu na árvore
 em tempo de se estrear.
 Pronto, o amor se estrepou.
 Daqui estou vendo o sangue
 que corre do corpo andrógino.
 [...]
 (ANDRADE, 2001, p. 144-5).

No poema, o amor é representado como algo cuja explicação reside em si mesma: “o amor, seja como for, é o amor.”, inviabilizando com isso o pensamento crítico e a decisão ética sobre as ações, mesmo que, versos à frente, o mesmo amor seja descrito como “bicho instruído”. Se considerarmos o impacto da cultura sobre a maneira com que os afetos são representados na literatura, veremos que o modo como as personagens compreendem e são compreendidas, os signos, os códigos, o repertório de metáforas com que enunciam o discurso amoroso apontam para a possibilidade de que o amor também pode ser, em maior ou menor grau, instruído, domesticado, treinado²⁹.

Destoando dos exemplos anteriores, ou ainda, como síntese e discussão mais direta e irônica do tema, temos o conto “Amor Cristão” de Marcelino Freire, no livro *Rasif – mar que arrebenta*,

[...] Pois é. Só o amor constrói. Edifícios. Condomínios fechados. E bancos.
 O amor invade. O amor é também o nosso plano de ocupação.
 Amor que liberta. Meu irmão. Amor que sobe. Desce o morro. Amor que toma a praça. Amor que de repente nos assalta. Sem explicação.
 Amor salvador. Cristo mesmo quem nos ensinou. Se não houver sangue. Meu Filho. Não é amor. (FREIRE, 2008, p. 27).

A ironia presente no conto de Marcelino Freire desestabiliza os sentidos comumente atribuídos ao amor. As imagens construídas pelo autor questionam os sentidos do aburguesamento do afeto, sobretudo quando enlaçado com a lógica cristã de sofrimento. Temos aqui o amor como um sujeito de ações que se opõem e se sobrepõem umas às outras, a partir de lugares comuns, ditos populares, como “Só o amor constrói” para expandir os significados que questionam lógicas tradicionais do sistema econômico e religioso.

²⁹ Convém explicitar que as formas de exercer a subjetividade variam não só de personagem para personagem, como de indivíduo para indivíduo e que não há interesse neste trabalho de formular uma proposta de amor correto ou não. Na Demonstração da Proposição LVII da *Ética*, de Espinosa, por exemplo, vemos que: “O Desejo de cada indivíduo discrepa do Desejo de outro tanto quanto a natureza ou essência de um difere da essência de outro. Além disso, a Alegria e a Tristeza são paixões pelas quais a potência de cada um ou seu esforço de perseverar em seu ser é aumentado ou diminuído, favorecido ou coibido. [...] conseqüentemente, qualquer afeto de cada indivíduo, discrepa do afeto de outro tanto quanto” (ESPINOSA, 2021, p. 331). Portanto, a ideia neste trabalho é analisar como as representações do discurso amoroso são diversas entre si, sobretudo quando colocamos em destaque a literatura contemporânea escrita e protagonizada por personagens lésbicas.

Cabe considerar que em casos como os de Lispector (1998) e de Freire (2008) parece haver certa ironia dos autores na representação do amor, dada a intensidade quase cômica das ações das personagens. Assim como, em um grau menos intenso, o humor de Drummond em “O amor bate na aorta”. No entanto, em uma literatura como a brasileira, repleta de exemplos de amor como justificativa de diversos comportamentos, não nos surpreende que parte da produção literária contemporânea oscile entre três eixos: a crítica ao discurso amoroso a partir da comicidade, a quase ausência da representação do discurso amoroso fora das fórmulas do amor romântico e a representação mais recorrente do amor como indefinível e incontrolável.

Desse modo, na literatura brasileira, não raro a condição de inexplicável ou indefinível atribuída ao discurso amoroso corrobora com comportamentos violentos entre personagens. As concepções sociais sobre os sentimentos, geralmente, são refletidas na arte. Assim, uma cultura que usa expressões como “cair de amores” para se referir a sentir amor por alguém, ou “conquistar” para nomear a ação de fazer com que alguém retribua o afeto, muitas vezes compreende o amor em uma lógica de dominação na qual a pessoa mais sensível ao afeto estaria sob o jugo daquela que fosse menos afetada por ele ou ocupasse um papel hierárquico mais alto na relação.

Assim, quando a escritora Grada Kilomba (2019, p. 14) afirma que “[...] a língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade [...]”, podemos compreender, no contexto do atual trabalho, que “[...] através de suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é *normal* e de quem é que pode representar *a verdadeira condição humana*” (KILOMBA, 2019, p. 14)³⁰. Concomitantemente, a literatura, como manifestação artística da língua, repete essa representação e nos cabe considerar a importância da crítica às ideias de indefinição ou descontrole do amor, uma vez que dentro de uma palavra com tantas possibilidades semânticas, às vezes radicalmente opostas, podem ser imiscuídas relações de poder e de violência de gênero, raça e classe.

Se na constituição subjetiva de indivíduos que formam o corpo social e que se relacionam amorosamente, contássemos com concepções mais precisas de quais são as ações que expressam amor e quais expressam violência ou descontrole, possivelmente a representação do discurso amoroso em nossa cultura sofreria mudanças. Silvane Silva (2020), no texto “A prática do amor como potência para a construção de uma nova sociedade”, que prefacia o livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, de bell hooks, afirma que na “[...] confusão em relação

³⁰ Grifos originais da autora.

ao que queremos dizer quando usamos a palavra ‘amor’ está a origem da nossa dificuldade de amar. Por isso, saber nomear o que é o amor é a condição para que ele exista” (SILVA, 2020, p. 12).

A afirmação de Silvana Silva de certa forma dialoga com as teorias presentes em *Ética*, de Espinosa e, de algum modo, com alguns discursos presentes no *Banquete*, de Platão. Outro diálogo, bem mais aproximado temporalmente, pode ser estabelecido com o lema feminista “o pessoal é político”, divulgado pelo Manifesto Combahee River³¹. As discussões sobre o amor que acompanharam esse lema, nas décadas de 1970 e de 1980, partiam de pressupostos como a crítica que as lésbicas trouxeram aos movimentos feministas, demonstrando que as mulheres não necessitavam de alguém “além de si para validar sua existência”, nem pais, nem maridos, nem filhos (HOOKS, 2018, p.140). Se estivermos certas em considerar que as representações do discurso amoroso na literatura refletem traços sociais, bem como inspiram modelos e criam imaginários num movimento de retroalimentação, podemos inferir a relevância da criação de outros modelos de enunciação do amor na literatura brasileira como forma de representar maneiras diversas de amar e ser amada, fora das lógicas de violência tradicionalmente presentes na arte e na sociedade.

Ao ler os recortes que destacamos como exemplos dos usos do discurso amoroso na literatura brasileira, podemos observar como ainda são encontradas muitas personagens em relacionamentos em que ressoa o amor romântico, mesmo entre os contemporâneos. Considerando as discussões sobre o amor realizadas pelas feministas, podemos concordar que a violência e a dominação muitas vezes estão presentes nas obras literárias, disfarçadas ou justificadas pela ideia de que o amor seja considerado algo indefinível, incontrolável e/ou inexplicável.

Esse é um dos motivos para discutir tais representações. No presente trabalho a discussão se refere, mais estritamente, à representação de um discurso amoroso enunciado por personagens lésbicas e para personagens lésbicas na literatura contemporânea. Quando se enuncia o discurso amoroso, não se trata apenas das representações dessas relações, mas das ações feitas e/ou sofridas em nome de um afeto. Além disso, trata-se de considerar quem são as personagens culturalmente representadas como dignas ou não de amarem e serem amadas.

³¹ Cf. nota 8.

1.3 Por uma visão mais ampla do Discurso Amoroso

O crescimento da diversidade nas representações literárias do amor entre mulheres lésbicas, ainda que tímido, tem ganhado relevo nas primeiras duas décadas do século XXI (SANTOS, 2022). No campo da crítica feminista podemos acompanhar certa ascensão da discussão sobre o amor entre as décadas de 1970 e de 1980, seguida de diminuição da discussão sobre o tema nas décadas seguintes. Esse fenômeno é apontado por bell hooks da seguinte forma:

No início a crítica feminista ao amor não era suficientemente complexa. Em vez de especificamente desafiar os equivocados pressupostos patriarcais de amor, ela apenas apresentou o amor como um problema. [...] Em vez de repensar o amor e insistir em sua importância e valor, o discurso feminista sobre o amor simplesmente cessou (HOOKS, 2018, p. 148).

No entanto, o século XXI, ao que nos parece, tem oferecido outras perspectivas para essas discussões. Sempre que pensamos em personagens cujas vivências são permeadas pelas opressões de gênero, raça e classe, cabe a nós imaginarmos o quanto tais questões impactam a relação dessas com o discurso amoroso presente na literatura. Se nos atentarmos às personagens lésbicas veremos subjetividades ainda pouco exploradas.

Conforme exposto no início do capítulo, a pesquisa da Professora Regina DalCastagnè (2005) evidencia que ainda que o amor seja um dos temas mais recorrentes, é possível notar uma lacuna relacionada à representação de personagens lésbicas (negras ou não) em relacionamentos amorosos nos romances brasileiros contemporâneos. Tais lacunas nos fazem questionar representações que concebem personagens lésbicas de modo estereotipado e objetificado, das quais são retiradas a “[...] subjetividade e reduzidas a uma existência de objeto, que é descrito e representado pelo dominante” (KILOMBA, 2019, p. 16).

Quando pensamos em personagens femininas, precisamos considerar a existência de uma tradição de séculos que confere às personagens masculinas o estatuto de “personagens mais elevadas” (SOUSA SANTOS; AMARAL, 1997, p. 12). No ensaio *Sobre a “Escrita Feminina”*, Maria Irene Ramalho de Sousa Santos e Ana Luísa Amaral afirmam que é muito recente, historicamente, o encorajamento das mulheres a não só

[...] lerem os poetas, e a escreverem poesia, mas a lerem-se e a escreverem-se poetas. Afinal de contas, às mulheres não competia o ‘sublime’ de Kant, e ainda hoje alguns dos modelos teóricos mais influentes para a concepção do fenômeno literário continuam a projetar uma imagem kantiana de mulher que, mais do que a de um sujeito poético, é a de um objeto poético (SOUSA SANTOS; AMARAL, 1997, p.15).

Se considerarmos que houve uma maior valorização da autoria e de personagens masculinos ao longo de boa parte da história da literatura, com a expansão da escrita de autoria

feminina, produzindo seus próprios discursos amorosos e próprias personagens, bem como a emergência da crítica feminista revelando, revisitando e não ocultando escritoras e personagens, a tendência é que o objeto poético adquira o status de sujeito.

Essa espécie de obliteração de autoras e de personagens torna-se mais intensa quando se trata de (autoras ou) personagens lésbicas, sobretudo quando sobre elas recai o preconceito de gênero, orientação sexual e raça. O silêncio que envolveu produções com personagens lésbicas tem diminuído nas últimas duas décadas³², no entanto, o número de protagonistas lésbicas na literatura ainda é pequeno se comparado com protagonistas femininas heterossexuais, e, ainda menor, quando se trata de personagens lésbicas negras.

Desse modo a enunciação do discurso amoroso, por parte de personagens que acumulam essa dupla opressão, tende a ser ainda menor. Seja pelo apagamento, seja pela fetichização, boa parte das narrativas sobre lésbicas tem como foco a experiência da descoberta de si como lésbica, dos conflitos com a família e com a sociedade. Quando o foco finalmente é voltado para a vivência afetiva dessas personagens, na maioria dos casos, o que surge em primeiro plano são discursos amorosos permeados por inseguranças, infidelidades e, em alguns casos, violências.

1.4 As personagens lésbicas e o Discurso Amoroso

A enunciação do discurso amoroso tem muitas nuances. As discussões sobre o amor promovidas por segmentos feministas das décadas de 1970 e de 1980 impactaram a sociedade a ponto de suas reverberações ecoarem na literatura e, conseqüentemente, nos estudos literários. Essas discussões tematizaram comunicações em importantes eventos, como os *1.º e 2.º Simpósios de Literatura Comparada*, de 1985 e 1986, realizados pelo Curso de Pós-graduação em Letras da Universidade Federal de Minas Gerais e *Feminino singular: a participação da mulher na literatura contemporânea*, em 1987, na cidade de Rio Claro, São Paulo, e os Encontros Nacionais da ANPOLL, ocorridos em 1987, 1988 e 1989.

³² Com o fomento de produções independentes, as personagens lésbicas têm aparecido com mais frequência, sobretudo em textos de autoria LGBTQ. A Padê Editorial e a Palavra Sapata são exemplos de duas iniciativas voltadas para a produção autoral LGBTQ que ganharam vulto entre 2017 e 2020. A Padê Editorial foi selecionada pelo Fundo Elas de Investimento Social e publicou mais de 60 pessoas LGBTQs, delas, 80% de pessoas negras. Fonte: <http://pade.lgbt/sobre/>. Já a iniciativa Palavra Sapata reuniu na publicação *Que o dedo atravesse a cidade, que o dedo perfure os matadouros* mais de 40 escritoras em sua edição de estreia. As autoras foram selecionadas a partir de uma chamada pública com cerca de 80 submissões de poemas, contos e relatos das diversas regiões do Brasil, todos no recorte de protagonistas ou enunciações lésbicas. Fonte: <https://www.facebook.com/palavrasapata/>.

Nesses eventos, como em tantos outros à época, a discussão sobre o amor nas obras de Lya Luft, Virginia Woolf, Clarice Lispector, entre outras escritoras nacionais, assim como debates sobre a crítica literária feminista, destacavam a diferença na construção de personagens escritas por autores e autoras. Tal pergunta, longe de essencialismos que simplificariam a questão, estiveram em voga em muitos outros trabalhos da área como as comunicações, posteriormente publicadas em formato de texto, como “Literatura feminina e crítica literária”, de Constância Lima Duarte e “Perfis de mulher na ficção brasileira dos anos 80”, de Lúcia Helena (GAZOLLA, 1990, p. 70–79, 86–96).

No já referido ensaio *Sobre a “escrita feminina”*, Sousa Santos e Amaral também se perguntam “Haverá um texto ‘de mulher’ neste texto? Quem o escreveu é homem ou mulher? E que significado poderá isso ter para a poética, a teoria literária e a crítica cultural?” (SOUSA SANTOS; AMARAL, 1997, p. 4). A essas podemos adicionar mais perguntas: quando a enunciação do discurso amoroso parte de uma personagem lésbica para sua amada, faz diferença a mão que o escreveu? Seria diferente o discurso amoroso dessas personagens?

As respostas, como as perguntas, não são simples. Historicamente, quem deteve a escrita por muito tempo, bem como a enunciação do discurso amoroso, foram, predominantemente, autores e personagens masculinos, ainda que, no senso comum, às mulheres fossem atribuídos sentimentalismos e arroubos de amor. Sendo assim, podemos imaginar, com o auxílio da obra *O canibalismo amoroso: O desejo e a interdição em nossa cultura através da poesia*, de Affonso Romano de Sant’Anna, que

[...] essa ausência do corpo masculino e essa abundância do corpo feminino começam a ser explicadas pelo fato de que o homem sempre se considerou o sujeito do discurso, reservando à mulher a categoria de objeto. Como sujeito, portanto, ele se escamoteava projetando sobre o corpo feminino os seus próprios fantasmas. [...] Certamente aí está também um preconceito histórico, segundo o qual o homem se caracteriza pela razão, pelas qualidades do espírito, enquanto a mulher é só instinto e a forma física [...] É claro que essa história é a história contada por homens. E, posto que o homem se elegeu como redator da história, escolheu para a mulher o papel do outro. Colocando nela a imagem do mal e da desagregação (SANT’ANNA, 1985, p. 10-12).

Se concordarmos com as afirmações de Sant’Anna, podemos afirmar a necessidade e a relevância de obras de autoria feminina que tragam personagens lésbicas e que enunciam o discurso amoroso para além das fórmulas do amor romântico discutidas anteriormente. Essas afirmações remetem às de Ovídio (2011), em *A arte de Amar*, não por questão de essência feminina, feminista e/ou lésbica que vazaria sobre o texto, mas por uma questão de “diferenciação sexual socialmente construída” (SOUSA SANTOS; AMARAL, 1997, p. 9). Desse modo, abrem-se espaços para personagens femininas atuarem como sujeitos da

enunciação do discurso amoroso, sem o desnível hierárquico nas relações; desnível esse que muitas vezes visa a dominação de uma personagem pela outra.

Outro ponto relevante é que há certa tendência de que textos com autoria ou personagens lésbicas sejam transformados (por autores, críticos e/ou leitores) em uma espécie de fetiche sexual. Sousa Santos e Amaral (1997, p. 12-13) nos trazem o exemplo da fortuna crítica de Safo. A poeta que, em vida, teve considerável autonomia para escrever e dirigir a enunciação do amor a outras mulheres em sua poesia, muitas vezes foi tratada – em textos de ficção ou não – como objeto de fetiche ou como alguém cuja biografia seria negada pela própria obra³³.

Além disso, em termos de enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas, os poucos registros que resistem à história de misoginia e heteronormatividade nos trazem, via de regra, padrões de amores frustrados. Esse fenômeno pode ser explicado de muitos modos: seja pela pressão popular que limitava autores e autoras a criarem desfechos heteronormativos, como finais em que, diante de uma narrativa de amor entre duas mulheres, ao final descobre-se que uma delas era um homem disfarçado, como em *Mulheres de Mantilha*, de Joaquim Manuel de Macedo (1870). Ou, mais de um século depois, com as personagens dos romances de Cassandra Rios, que, se por um lado deram visibilidade para relacionamentos entre mulheres, por outro, fortaleceram estereótipos de relações permeadas por abusos físicos e psicológicos³⁴.

Assim, quando pensamos na enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas, percebemos quão complexa parece ser a formulação de uma narrativa capaz de representar artisticamente relações amorosas nos moldes imaginados nas décadas de 1970 e de 1980 pelas teóricas lésbicas feministas, radicais e visionárias que discutiam o amor politicamente³⁵.

³³ Sabemos que o termo lésbica, um constructo da “medicalização do discurso do pecado” em voga no século XIX, sucede em muito a vida de Safo, como também reconhecemos as disputas narrativas em torno da biografia da poeta (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 112, 173). Assim, ensaios mais recentes da crítica feminista reconhecem a importância de Safo no inventário de escritoras lésbicas ou mesmo de personagens lésbicas da literatura (FIGUEIREDO, 2020, p. 327).

³⁴ Cassandra Rios foi uma escritora profícua, e em seus mais de 35 romances publicados, muitos deles traziam protagonistas lésbicas. Destaque-se entre eles *Eudemônia*, (1956), em que a protagonista é internada em uma clínica por amar outra mulher, *Volúpia do Pecado* (1955), em que a protagonista abdica de seu amor pela dificuldade de vivê-lo em uma sociedade heteronormativa e *Eu sou uma lésbica* (1982), em que a protagonista, ainda criança, se envolve sexualmente com uma vizinha adulta (FIGUEIREDO, 2020, p. 334–337; SANTOS, 2018, p. 64–8).

³⁵ Quando nos referimos às lésbicas feministas radicais, usamos os termos adotados por hooks (2018) que versam sobre teorias e práticas que visam a raiz de um conceito, questão ou problema, não tendo, portanto, relação com vertentes radicais excludentes de quaisquer grupos minorizados.

1.5 O Discurso Amoroso e a soma das opressões

Sabemos que o

[...]sexismo (a crença na superioridade inerente de um sexo sobre todos os outros e, assim, seu direito de dominar) e heterossexismo (a crença na superioridade inerente de uma forma de amar sobre todas as outras e, assim, seu direito de dominar) vêm, os dois, do mesmo lugar que o racismo – a crença na superioridade inerente de uma raça sobre todas as outras e, assim, seu direito de dominar (LORDE, 2019b, p. 235).

Essa síntese feita por Audre Lorde, no ano de 1983, explicita um ponto importante para nossa análise: as opressões de gênero, de orientação sexual e de raça não são hierarquizadas, se somam paralelamente. Por isso, ao analisar personagens femininas, lésbicas negras e não negras, se faz necessário matizar uma série de questões.

Para começarmos essa reflexão, cabe salientar a diferença quantitativa de personagens negras e não negras na literatura brasileira. De acordo com o artigo “Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea”, espécie de recorte racial da pesquisa “Personagens do romance brasileiro contemporâneo”, de Regina Dalcastagnè, nós temos em um recorte de 1245 personagens relevantes para os romances pesquisados, 98 personagens negras, 76 mestiças (categoria que pode ser equiparada à categoria parda, do IBGE) e 994 personagens brancas. Em uma população cuja autodeclaração para o último censo (2022) aponta para 45,3% de pardos e 10,2% de negros³⁶, esses números podem revelar uma disparidade muito grande entre população e representação dentro de um discurso legitimado, como a literatura. Não obstante, “[...] a presença negra e mestiça entre as personagens é menor ainda quando são focados os protagonistas e, em especial, os narradores [...]”, quando o recorte é feito em termos de gênero, as protagonistas ou narradoras negras mal aparecem (DALCASTAGNÈ, 2008, p. 90–91).

Dentro desse quadro escasso as personagens negras foram retratadas muitas vezes em nossa literatura como corpos objetificados aos quais a vivência do trabalho e do sexo era dada, mas a enunciação do discurso amoroso, não. Esse ponto agudiza uma cultura que se mostrou, no mínimo, leniente, com inscrições de profundo racismo em relação a personagens negros e

³⁶ O IBGE pesquisa a cor ou raça da população brasileira com base na autodeclaração. De acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (PNAD Contínua) 2022, 43,5% dos brasileiros se declararam como brancos, 45,3% como pardos e 10,2% como pretos (CONHEÇA..., 2022).

ao sexo na literatura³⁷. Quando se trata de personagens negras femininas, esse estereótipo se mantém e a ele se acrescentam alguns outros pontos importantes.

No ensaio “Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira” de Lélia Gonzalez, a crítica a tais representações estereotipadas é contundente. Observando a partir de conceitos da psicanálise, a autora aponta “[...] pro lugar da mulher negra nesse processo de formação cultural, assim como pros diferentes modos de rejeição/integração de seu papel” (GONZALEZ, 2020, p. 78). Segundo ela, a imagem da mulher negra sexualmente atraente e a da empregada doméstica responsável por toda sorte de trabalhos de casa estariam, em muitos casos, fundidos em uma imagem cristalizada na cultura brasileira: a imagem da “mucama”. A essa mulher, cujo corpo remonta à escravização, seu dono teria direitos absolutos, incluindo os sexuais. No entanto, o estatuto de objeto, conferido ao corpo escravizado não era atribuído à condição subjetiva de amar e ser amada.

Transpondo esse traço social brasileiro para a literatura, em *O Canibalismo amoroso*, de Affonso Romano de Sant’anna (1985), podemos visualizar um diálogo com as proposições de Lélia Gonzalez mencionadas anteriormente, no sentido da observação psicanalítica da representação da mulher, sobretudo negra, na literatura brasileira. A começar pela mudança entre as metáforas de “mulher flor”, recorrentes na poesia que antecede o Romantismo, para a “mulher fruto”, que chegam ao nosso contemporâneo. Além disso, para o autor, seria necessário

[...] distinguir que, além de ter um significado puramente psicanalítico, esse desejo oral pela mulher de cor é resultado da relação social e uma expressão de poder. [...] Se levarmos isso para um plano, não apenas teórico geral, psicanalítico, mas fizemos a transposição cautelosa e necessária para o plano sociológico vai transparecer na atitude que marca a relação entre o homem branco e a escrava, seja ele, senhor de engenho ou feitor, a mesma relação sádica de dominação erótica e econômica. Essa relação recheia-se com o prazer do sádico que imaginariamente pensa que a fêmea cassada e estuprada está tendo algum prazer, masoquistamente gerado (SANT’ANNA, 1985, p. 22–25).

Assim, podemos compreender que, além da escassez da representação de personagens negras e lésbicas na literatura, os estereótipos hipersexualizantes que circundam muitas delas tendem a alimentar o imaginário cultural que mantém essas personagens no espaço restrito de corporeidade sem subjetividade, logo, alheias à enunciação e à recepção do discurso amoroso. Não obstante, o imaginário cultural e social brasileiro mantém, em certa medida, a afirmação do estereótipo da mulher negra heterossexual. Assim, as dissidências à heteronormatividade

³⁷ No referido artigo de Dalcastagnè, temos dois exemplos de textos literários em que personagens negros são objetificados com base em estereótipos sexuais, aos quais a autora tece uma importante crítica (DALCASTAGNÈ, 2008).

são, via de regra, pejorativamente colocadas em um espaço de perda identitária, como se a lesbianidade fosse algo inerente às mulheres brancas (NASCIMENTO, 2019c, p. 7; RATTS, 2007, p. 106–8).

Além disso, quando há a representação da experiência amorosa de personagens negras na literatura, essa tende a ser pautada por violências, solidão, desamparo e sofrimento. Ainda são poucas as protagonistas negras e lésbicas, cujo arco narrativo traz vivências amorosas felizes e que destoam das fórmulas do amor romântico (FIGUEIREDO, 2020, p. 341,347). Ainda que a maioria das protagonistas dos contos de *Amora* não tenham a marcação racial descrita³⁸, essa lacuna de representação não nos passou despercebida, ficando, por questões de recorte do trabalho, como proposta para desdobramentos futuros da atual pesquisa.

Entretanto, podemos observar a emergência de outras formas de vivência afetiva de personagens lésbicas. Esse deslocamento da forma de conceber as personagens promove o questionamento de representações contemporâneas que teimam em reiterar os estereótipos anteriormente discutidos. Uma possibilidade para a criação de novas representações do discurso amoroso pode ser o pensamento crítico da autora na construção de enredos e de personagens que, em nossa literatura, foram forjadas sob estereótipos de gênero, de raça e de classe. Nesse ponto, a crítica literária feminista³⁹, desde os anos 1970, atua mapeando as imbricações entre a criação e a manutenção de estereótipos na literatura. Assim como as experiências da vida real, por vezes contaminam a arte, acreditamos que é possível, por meio da diversidade de representações, que a literatura impacte positivamente a criação de outros futuros possíveis (HELENA, 2016, p. 6).

Em um recorte sobre a enunciação do discurso amoroso entre personagens femininas, as proposições de bell hooks (2018, 2020) mencionadas anteriormente em diálogo com o ensaio *Cuírlombismo literário* (NASCIMENTO, 2019d), de tatiana nascimento, ajudam a levar adiante a discussão sobre feminismo, amor e suas representações. Segundo hooks:

³⁸ Na ocasião do 25º Festival Mix Brasil, em 2017, na mesa Literatura Interseccional, que visava debater o cenário atual da produção literária brasileira contemporânea que tem como eixo central as questões de gênero, raça e geração, as escritoras Conceição Evaristo, Mariana Mendes e Natalia Borges Polessio falaram sobre a interseccionalidade em suas obras. Quando questionada sobre a questão da raça em *Amora*, a autora afirmou que a ausência de marcação na maioria dos contos se devia a um desejo de que os leitores pudessem visualizar as personagens de diversas formas. (MIX BRASIL, [2023]).

³⁹ A Crítica Literária Feminista, em seu início, debruçava-se sobre textos canônicos de autoria masculina, como forma de analisar possíveis misoginias na representação feminina, e que ainda observa “[...] a necessidade de deixar em aberto a questão da diferença sexual enquanto produto culturalmente construído” (MACEDO; AMARAL, 2005, p. 26–27). Além disso, nas duas principais vertentes dessa corrente crítica, temos a redescoberta e a reavaliação de escritas de autoria feminina e/ou a “[...] releitura da literatura do ponto de vista da mulher, e não do homem” (BONNICI, 2007, p. 49–51).

Olhando em retrospecto é evidente que não criamos um discurso feminista positivo sobre o amor [...] permitindo que a mídia de massa patriarcal represente o movimento inteiro como uma política fundamentada no ódio, em vez de em amor. [...] Hoje sabemos disso. O feminismo visionário é uma política sábia e amorosa. A alma da nossa política é o comprometimento com o fim da dominação. O amor jamais poderá se enraizar em uma relação fundamentada em dominação e coerção (HOOKS, 2018, p. 149).

Como vimos, circula, há pelo menos cinco décadas, uma crítica sobre concepções e representações do discurso amoroso e seu reflexo, de certo modo, incide na literatura. Apesar disso, é possível notar a necessidade de discussões marcadas pelo vetor de gênero, classe e raça a respeito do amor na cultura ocidental. Se estivermos de acordo com o exposto até aqui, concordaremos que o amor tem um papel importante nas lutas contra as hierarquias, sobretudo de gênero e de raça.

Para bell hooks, precisamos atentar para o fato de que, nas últimas décadas, a pesquisa teórica sobre o amor demonstra uma predominância de autoria masculina, assim como vimos no interior da literatura contemporânea brasileira (DALCASTAGNÈ, 2005). A autora estadunidense observou que poucos autores no âmbito da pesquisa teórica consideram “[...] o impacto do patriarcado, da forma como a dominação masculina sobre mulheres e crianças é uma barreira para o amor [...]” (HOOKS, 2020, p. 38). A regra, portanto, parece ser a reprodução de um recorte de gênero muito semelhante ao senso comum que estabelece uma diferença “inata” na forma com que mulheres ou homens expressam o amor.

Esses dados retomam as discussões da crítica literária dos anos 1970 e 1980, e dialogam com a palestra-performance “Descolonizando o Conhecimento”, realizada por Grada Kilomba, em 2016, bem como com o livro da mesma autora, *Memórias da Plantação* (2019), em que se discute sobre a “autoridade do sujeito falante”. Para Grada Kilomba (2016, 2019), assim como para hooks (2020), é possível observar quais temas (e pessoas) são dignos de atenção no ambiente acadêmico e quem pode ser ouvido com credibilidade em espaços que “[...] historicamente produziram violência”? (KILOMBA, 2019, p.51). Se unirmos as concepções de hooks à fala de Grada Kilomba (2016), podemos lembrar que por vezes ocorrem deslegitimações epistemológicas de mulheres lésbicas (negras ou não) nos espaços de poder/saber, ao passo que

A branquitude, como a heterossexualidade, permanece sem marcas. A branquitude, como outras identidades, no poder, permanece sem nome. É um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo. Mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano. Em geral, brancos não se veem como brancos, mas como pessoas. A branquitude é sentida como condição humana. É justamente esta equação que assegura a branquitude como uma identidade que marca

outras e permanece sem marcas [...] que perpetua o colonialismo, o pensamento e os discursos coloniais. (KILOMBA, 2016)

Por outra perspectiva, agora relacionada a quem produz as representações da enunciação do discurso amoroso entre mulheres lésbicas, negras ou não, na literatura, podemos observar o cuidado na produção de uma literatura que seja reconhecida sobre as vivências afetivo-sexuais dessas personagens. Em *Cuírlombismo Literário*, Tatiana Nascimento (2019c) coloca-se como responsável por criar uma literatura que evita a reiteração de lugares comuns atribuídos às pessoas LGBTQI. Do mesmo modo, no artigo “Sobre a literatura lésbica e a ocupação de espaços”, a escritora Natália Borges Polessó afirma que:

Amora foi idealizado no interior de uma escolha que é política, porque se faz fundamental para mim como autora e leitora e que cumpre a função de expor representações mais plurais. A escolha também se faz estética, pela mesma motivação: visitar estereótipos para repensar o estar-no-mundo dessas personagens (POLESSO, 2018b, p. 5).

Os estereótipos em relação às mulheres lésbicas recorrentes na literatura são analisados por Tatiana Nascimento (2019c) como uma tentativa de evitar sua reprodução e de pluralizar as experiências subjetivas e amorosas das lésbicas e negras, recusando antigas fórmulas de sofrimento ou de objetificação dos sujeitos. Para tanto, a autora recorre a importantes conceitos de pensadores negros, como Beatriz Nascimento e Abdias do Nascimento, para tecer o conceito de *cuírlombismo literário* como o ato de:

lavar resistência negra lgbtqi como exercício de liberdade, expansão do sentido tradicional de “resistência”. refundar a noção de literatura negra, vista apenas como combativa, de denúncia do racismo, idealizada em modelos de “homem negro” e “mulher negra” binário-heterocêntricos. questionar esse jeito de fazer, ler, compreender literatura negra no qual dor, sofrimento, heroísmo, revolta, heterociscentralidade seriam temas dominantes. [...] mesmo que denunciar o racismo heterocissexista seja uma necessidade constante de afirmação de existências negras lgbtqi, temos mais que denúncias a fazer, especialmente pela nossa poesia que se conecta a um projeto epistêmico negro-sexual-dissidente atravessado por disputas narrativas. O racismo tem tentado secularmente, nos calar ao proferir “discursos autorizados sobre nós”. (NASCIMENTO, 2019d, p. 15,18–9)

Assim, o conceito de *cuírlombismo literário* é uma proposta crítica de fundação de novos imaginários a partir da representação de pessoas LGBTQI na literatura e tem relação com a discussão do amor e suas representações feitas pelas “lésbicas visionárias” mencionadas por Bel Hooks (2018, p. 145-160). O conceito de *cuírlombismo literário* também pode ser relacionado com as colocações de Grada Kilomba sobre os conceitos de “sujeito” e de “objeto” no campo da escrita. Para Kilomba, seria o campo literário um dos mais importantes espaços para delimitar a escrita como ato político, visto que “[...] oposição e reinvenção se tornam então

dois processos complementares, pois a oposição por si só não basta [...] Em outras palavras há a necessidade de tornar-mo-nos sujeitos” (KILOMBA, 2019, p.28-9). Por isso, o ensaio de Tatiana Nascimento nos fornece chaves de leitura para obras que rompem estereótipos da representação do discurso amoroso compreendido tradicionalmente como inexplicável, incontrolável, muitas vezes pautados pela hierarquização de corpos e pela injustiça em muitos níveis.

Assim, novas representações do discurso amoroso seriam formas de combate ao projeto misógino, racista, heterossexista e colonial. A ênfase seria dada na diversidade de representações do discurso amoroso entre personagens e essas relações seriam pautadas na justiça, na equanimidade e em uma ética de cuidado de si e da outra. Esses pontos, principalmente sobre lesbianidades, podem ser observados na obra *Amora*, de Natalia Borges Polesso, que analisaremos nos capítulos seguintes.

Para uma melhor leitura dessa análise, o livro *Amora* será dividido em partes relacionadas às faixas etárias das protagonistas dos contos. Essa divisão se deve à diversidade de experiências relacionadas ao discurso amoroso das protagonistas em fases da vida muito distintas. A começar pela descoberta do sentimento, muitas vezes ainda não nomeado, das protagonistas na infância e na adolescência, em seguida, os enlaces (amorosos ou não) da vida das personagens adultas e, por fim, a vivência dos amores e o envelhecimento das personagens idosas.

2 PEQUENAS E ÁCIDAS: O DISCURSO AMOROSO DAS PERSONAGENS CRIANÇAS E ADOLESCENTES

*Saber de ana c. e em seguida
de seu suicídio
Fez de mim uma das mais jovens
Viúvas de ana c.[...]
Torcendo para saber que outras bocas ela beijava
porque afinal é sempre a nossa
e afinal são as nossas mãos que ela pega
até hoje quando escrevemos um verso, pelo amor –
Angélica Freitas (2020)*

A segunda edição do livro *Amora*, de Natália Borges Polesso, publicada em outubro de 2022, tem o acréscimo de textos sobre sua repercussão no cenário literário contemporâneo. Redigidos por escritores e pesquisadores, entre os quais a própria autora, os textos, bem diversos entre si, focam em aspectos diferentes da obra. Uma síntese a respeito das diversas percepções é a frase da Professora e Pesquisadora Milena Britto (UFBA), que define *Amora* como “um livro para falar do amor” (BRITTO, 2022, p. 253).

Amora, lançado em 2015, vencedor dos prêmios Jabuti, Açorianos e Ages, tem o amor como fio condutor da maioria de seus contos, no entanto, trata-se de um amor diferente dos ecos do Romantismo recorrentes em nossa tradição literária. Não mais tratado como algo incontrolável ou inexplicável, o amor em *Amora* é espargido em diversas relações, não apenas de cunho erótico. A relação amorosa é um dos fatores importantes das vidas de personagens, mas não o único, elas são atravessadas pelas mudanças sociais que forjam a vivência feminina do início do século XXI, amparadas pelos avanços do feminismo dos anos 1970 e 1980.

Na literatura brasileira do século XX houve crescimento no número de obras escritas por mulheres, como inúmeros estudos, análises e percepções da crítica já apontaram (DALCASTAGNÉ, 2005; FIGUEIREDO, 2020). Com isso, verifica-se também o crescimento do número de personagens e protagonistas femininas. Conforme Regina Dalcastagné (2005, p. 38), “[...] a possibilidade de criação de uma personagem feminina está estreitamente ligada ao sexo do autor do livro”. Sabemos que a escolha de criar uma personagem desse ou daquele sexo independe do sexo e da orientação de quem escreve, entretanto, estatisticamente, nota-se que a

maioria das personagens refletem o sexo e, muitas vezes, a orientação sexual, de seus escritores⁴⁰.

Na pesquisa de Dalcastagnè vemos que o aumento de personagens femininas, entretanto, foi majoritariamente, heterossexual. Assim, a ampliação da publicação de obras com personagens femininas entre as décadas de 1970 e de 2000 a partir da relação entre o sexo de quem escreve e o sexo das personagens, apontado por Dalcastagnè, não se aplica, necessariamente, à lesbianidade, visto que “[...] mais de 90% das personagens são heterossexuais. Entre as homossexuais, há uma nítida predominância de personagens do sexo masculino (79,2%)” (DALCASTAGNÉ, 2005, p. 39). Diante da pouca representação de personagens lésbicas na literatura, a autora Natalia Borges Polessso afirma que em seu projeto para escrever *Amora*

[...] queria fazer algo que me faltava, algo que eu não tinha lido, por falta de produção, ou por falta de circulação ou por falta de conhecimento, queria escrever algo abertamente LGBTQIAPN+, abertamente lésbico, [...] fui arquitetando o *Amora* – que esqueci de contar, até então se chamava *Amor a*, depois virou *Amor(a)* e depois voltou a ser *Amor a*. Sim, era péssimo. Era *Amor a* algo, alguma coisa ou alguém. Ter amor e dá-lo. Não só o amor romântico, mas outras formas de amor, em outras relações também. (POLESSO, 2022a, p. 17).

A escolha do título do livro e sua publicação sucede eventos decisivos para que o projeto literário, ético, estético e político da autora se concretizasse. Natalia Borges Polessso é pesquisadora, escritora e tradutora, e no ano de 2012 já contava com alguns escritos que futuramente integrariam seu livro de contos. Em 2013, após a publicação de seu primeiro livro, *Recortes para um álbum de fotografias sem gente*, financiado pelo edital de fundo de cultura Financiarte⁴¹, Polessso apresentava o projeto de *Amora* para outra edição desse mesmo edital. Não obstante, nesse período, a autora concorria a uma vaga para doutorado em Teoria da Literatura e aguardava uma bolsa, que, caso não conseguisse, inviabilizaria a continuidade dos seus estudos (POLESSO, 2022b, p. 15).

Considerando o contexto econômico, podemos ponderar diante do fato de que, na disputa por financiamento de editais, coube à escritora escolher levar adiante ou não projetos

⁴⁰ Em termos de autoria, sobretudo por meio de autodefinição, afirmar a lesbianidade das autoras é fiar-se em um dado que se pretende estático sobre o terreno movediço da sexualidade humana (POLESSO, 2018b; FIGUEIREDO, 2020), por isso, neste trabalho, nos centramos em pensar a lesbianidade das personagens.

⁴¹ De acordo com a página da prefeitura de Caxias do Sul, “O Financiamento da Arte e Cultura Caxiense (Financiarte), criado pela Lei nº 6.967 de 30 de julho de 2009, tem por finalidade prestar apoio financeiro a projetos como forma de estímulo à produção artística e cultural no município de Caxias do Sul. Os recursos podem ser aplicados em projetos para os seguintes segmentos: Artes Visuais; Cinema e Vídeo; Dança; Folclore / Artesanato; Literatura; Música e Teatro” (CAXIAS DO SUL, 2023).

com personagens e enredos mais aceitos pela crítica, ou mais inovadores e disruptivos diante do que vemos tradicionalmente. Fatos como esses podem interferir em resultados de pesquisas como “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”⁴², uma vez que, no caso de escritoras que não consigam publicar suas obras em editoras de médio e grande porte, acabam por recorrer a editoras menores. E essas editoras menores não entram no escopo de pesquisas como essa. Não se trata, nesse ponto, do julgamento sobre a qualidade estética dos projetos financiados por editais de fomento à literatura, mas de considerar contextos socioeconômicos da autora e as possíveis implicações nas representações das personagens lésbicas.

Ainda em 2013, “[...] Porto Alegre foi palco de diversas passeatas, que começaram com o movimento do passe livre e terminaram numa transmutação bizarra verde amarela” (POLESSO, 2022a, p.15), que culminaram na eleição de um projeto de governo de extrema direita pautado pela falta de respeito a populações socialmente minorizadas. Essa tendência a posições políticas e sociais mais conservadoras de certo modo poderia inibir a emergência da representação de personagens lésbicas a depender das agências de fomento, por exemplo.

Em reação aos retrocessos que começavam a se avolumar a partir de 2013 por todo o Brasil, muitas feministas, inclusive aquelas que já haviam participado dos movimentos dos anos de 1970 e de 1980, rearticularam-se. As feministas mais experientes tiveram “Um susto alegre”, como afirma a professora de teoria crítica da cultura Heloísa Buarque de Hollanda, em *Explosão Feminista: Arte, Cultura, Política e Universidade*:

[...] eu acreditava que a minha geração teria sido, talvez, a última empenhada na luta das mulheres. Até que um vozerio, marchas, protestos, campanhas na rede e meninas na rua se aglomeraram, gritando diante da ameaça de retrocesso que representava a aprovação do Projeto de Lei 5069/2013, que dificultaria o acesso de vítimas de estupro ao aborto legal (HOLLANDA, 2018, p. 11).

Se por um lado parte dos protestos de 2013 foi cooptada e transmutada em instrumentos de ascensão da extrema direita, por outro lado, foi a partir da movimentação de resistência às propostas advindas de um cenário político institucional cada vez mais conservador que o feminismo voltou a reverberar suas discussões para fora das universidades, pautando discussões sociais mais amplas.

⁴² A pesquisa organizada pela Professora Regina Dalcastagnè nos serve como base estatística para amparar algumas análises. Ainda que haja bons estudos a respeito das personagens de contos contemporâneos, como a dissertação de Leda Ferreira, “A personagem do conto infante-juvenil brasileiro contemporâneo: uma análise a partir de obras do PNBE/2005. 2008”, o *corpus* não é tão abrangente quanto o utilizado por Dalcastagnè, de modo que optamos por fazer analogias entre a representação presente nos romances pesquisados na referida pesquisa e os contos analisados como *corpus* desta tese.

No capítulo “Feminismo lésbico no Brasil: Cartografias das resistências lésbicas contemporâneas”, presente no livro de Hollanda (2018), Érica Sarmet, pesquisadora e cineasta⁴³, analisa os momentos principais dos movimentos brasileiros de lésbicas e afirma que, após a força dos movimentos dos anos 1970, “[...] o ativismo lésbico voltou a ter maior notoriedade a partir de 2015, como parte do boom do feminismo as redes sociais, nos movimentos sociais e na cultura midiática” (HOLLANDA, 2018, p. 384). Para Sarmet, o que diferencia os movimentos lésbicos feministas atuais daqueles das décadas de 1970, de 1980 e de 1990 é resultado de um percurso.

As primeiras marchas dos anos 1970 reivindicavam as pautas de reconhecimento social, depois houve um encaminhamento para uma institucionalização, e, por fim, com a chegada dos anos 2000, acreditou-se que todas as pautas estariam garantidas, o que resultou numa falta de mobilização política. Na primeira década dos anos 2000 em diante, a movimentação se difere, com mobilizações em prol de festas que, além de entretenimento, visam o engajamento de mulheres lésbicas em causas sociais e políticas, como feminismo ambiental, antirracismo, entre outras pautas.

Ainda que sobre a escrita e publicação de *Amora* pare o espírito de um tempo em que o feminismo se mostrou aguerrido, combativo e, sobretudo, resistente, é importante considerar que o impacto dessas demandas sociais na cultura talvez não ocorra nem de forma tão simples, nem de forma tão rápida, tampouco de maneira linear. A própria autora relaciona os contos do livro ao universo do início dos anos 2000, com a sensação de um futuro de liberdade que não necessariamente se concretizou, como esperavam as feministas lésbicas mais radicais⁴⁴.

Amora, portanto, pode ser compreendido como uma espécie de “[...] registro dessas gays, de nós, lésbicas, tentando viver o futuro” (POLESSO, 2022a, p. 16), visto que os contos presentes no livro são ambientados em tempos indefinidos, que poderiam ser hoje, ou há uma década, ou mesmo há muitas décadas, retomando a infância dessas personagens. O que marca intensamente cada uma das narrativas são as relações que se mostram vinculadas, cada uma a seu modo, às propostas feministas de experimentações do amor de formas diferentes daquelas consagradas pelo patriarcado.

No que tange à representação de infâncias e adolescências que fogem à heteronormatividade, por exemplo, Natalia Borges Polesso afirma a “[...] importância das

⁴³ Erica Sarmet, além de sua trajetória acadêmica, é diretora de *Uma paciência selvagem me trouxe até aqui*, curta-metragem lançado em 2021, que traz como protagonistas Zélia Duncan, no papel de Vange (uma homenagem à Vange Leonel), e Bruna Linzmeyer (uma jovem lésbica), que se encontram através da narração da história de Vange. O título do filme refere-se a um verso de Adrienne Rich.

⁴⁴ Cf. Nota 9.

narrativas com perspectivas infantis como estratégia de reparação para crianças e adultes LGBTQIA” (POLESSO, 2020b, p. 139). Essa reparação feita por meio da arte é mais do que uma representação numérica de crianças e adolescentes que questionam a heterossexualidade compulsória, é um projeto político, ético e estético da autora de trazer um registro literário de existências pouco representadas na literatura nacional, sobretudo longe dos estereótipos de marginalidade.

Por esse, entre outros motivos, *Amora* pode ser considerado um dos elementos da literatura contemporânea brasileira que nos causa o “susto alegre”, mencionado por Heloísa Buarque de Hollanda. Diante de seus contos, percebemos que as pautas feministas em prol de relações de amor mais justas, mais igualitárias, livres e conscientes, não se perderam no tempo, pelo contrário. As reivindicações que as críticas feministas (lésbicas ou não) propunham em seus textos dialogam com os enredos sutis e bem elaborados presentes em *Amora*. Assim, essas personagens representam um universo diverso da tradição literária de personagens lésbicas enunciando o discurso amoroso.

Nos tópicos a seguir analisaremos a representação do discurso amoroso entre essas protagonistas ainda na infância e na adolescência. Trata-se de um período em que a descoberta da sexualidade se encontra mais na compreensão de si e de seus próprios desejos do que na afinação do desejo em diálogo com as outras. Por isso, o discurso amoroso é, de certa forma, diluído pelos encontros e desencontros dessa fase de experimentações cerceada, mas não impedida, por uma cultura heteronormativa.

2.1 O Crescimento Subjetivo e a descoberta do Discurso Amoroso

O desenvolvimento dos afetos na infância é uma construção sensível de observação e compreensão de mundo. Há o mistério das predileções individuais e há também o constructo social e cultural que envolve e conduz personagens por interesses e escolhas. Em relação aos personagens LGBTQIA+ na literatura brasileira, temos um maior número de adolescentes e adultos descobrindo seus desejos em comparação ao espaço sutil que é a formação da afetividade e da orientação sexual em crianças. Na pesquisa de Dalcastagnè vemos que a proporção de narradores ou protagonistas na faixa etária infantil é ligeiramente menor que a de adolescentes e adultos. Outros aspectos relevantes são o maior número de personagens infantis criados por escritoras e a concentração de homossexuais na idade adulta, “[...] bem como os bissexuais, embora estes últimos também apareçam fortemente na juventude.” (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 50-57). O ponto de vista de uma narradora e/ou protagonista

lésbica em sua infância é relativamente raro, e mais ainda quando se trata de narrativas sem personagens que sofreram traumas ou abusos⁴⁵.

Outro ponto peculiar é a compreensão, por parte das personagens, da admiração e do afeto num estágio infantil, em que não se pretende necessariamente estabelecer uma relação amorosa com um objeto específico, mas sim acalentar e amadurecer esse afeto dentro de si como uma forma de compreender a si mesmas e ao mundo⁴⁶.

O projeto literário de Natalia Borges Polezzo tem visitado o universo de personagens infantis com alguma frequência. Em seu lançamento recente, *Foi um péssimo dia* (POLESSO, 2023a), Natalia Borges Polezzo faz um relato próximo ao autobiográfico, que é dividido em duas partes, “mãe” e “pai”. A protagonista Natália narra uma infância e, principalmente, um início de adolescência, em que os afetos ainda são difíceis de serem compreendidos.

Em *Formiguinhas* (POLESSO, 2022c), a autora retoma, em formato de livro infantil, o conto homônimo que integra o livro *Recortes para álbuns de fotografia sem gente* (POLESSO, 2018c). No conto *Formiguinhas*, vemos uma protagonista curiosa a observar o mundo e lidar com a ansiedade de receber um irmão mais novo, que nascerá, como os pais disseram, muito frágil e pequeno e que talvez seja, segundo ela, do tamanho de uma formiga. As nuances entre culpa, cuidado, ansiedade e curiosidade são trabalhadas com leveza no conto e no romance mencionados.

Em *Controle* (POLESSO, 2019), primeiro romance publicado de Natalia Borges Polezzo, acompanhamos a protagonista Maria Fernanda em relatos sobre seu nascimento, sua infância, sua pré-adolescência e a vida de jovem adulta. Nanda, como é chamada, demonstra uma intensa vontade de viver, mas por conta de sua condição de saúde começa a compreender o mundo a partir das poucas interações e de muita proteção dos pais, até que se vê apaixonada pela melhor amiga.

Em *A extinção das abelhas* (POLESSO, 2021), há, desde o início, as lembranças da infância da protagonista Regina em um mundo prestes a colapsar. A fuga da mãe, o alcoolismo

⁴⁵ Dado o histórico de livros que faziam ficções com denúncias pertinentes e necessárias sobre as violências das vivências LGBTQIA+, esse recorte de uma infância que tenha seus conflitos, mas que não seja norteadas por um evento traumático, é raro. Em outubro de 2023, Natalia Borges Polezzo publicou *Foi um péssimo dia*, livro autobiográfico que narra em duas seções, “pai” e “mãe”, experiências de sua infância, porém não há uma ênfase em sua orientação sexual na narrativa. Outro exemplo, um dos mais famosos livros com personagens lésbicas na literatura brasileira, *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios (2006), por exemplo, traz uma protagonista criança que tem relações sexuais com uma vizinha adulta. Esse fator, junto a outros acontecimentos, envolve o desenvolvimento afetivo e sexual da protagonista de uma forma complexa, que, visto pela ótica de hoje, reitera alguns estereótipos sobre a infância das lésbicas (SANTOS, 2018; FIGUEIREDO, 2020).

⁴⁶ No romance *Foi um péssimo dia*, por exemplo, a protagonista Natalia se encontra confusa sem saber se quer ser amiga ou se deseja eroticamente sua melhor amiga Ramona, ou sua nova amiga Maria Paula. (POLESSO, 2023a, p. 87).

e a morte do pai, a convivência com um casal de amigas que se torna sua família impactam na construção posterior dos afetos da personagem. Some-se a isso o clima distópico de fim do mundo que molda sua construção subjetiva.

As crianças representadas nos livros de Natalia Borges Polesso são múltiplas, bem como suas vivências. No entanto, algumas características dessas personagens têm destaque. As crianças narradoras geralmente são representadas em um espaço de subalternidade e vulnerabilidade, seja por ocuparem o espaço de quem é cuidado no núcleo da família, seja por estarem dentro de um sistema que compreende o ser humano a partir do seu poder de consumo. Enquanto criança, o poder de consumo se encontra no tempo futuro, como a compreensão e a vivência da sexualidade. Em relação a isso, as hierarquias impostas ao gênero são nuances com as quais as personagens precisam aprender a lidar, muitas vezes, sem o auxílio dos adultos que as cercam.

Nos contos de *Amora* (POLESSO, 2015) temos, ainda, a diferença em relação à época em que foram vividas essas infâncias. As interações culturais e simbólicas experimentadas por parte das crianças dos anos de 1980 e de 1990 têm a particularidade de uma postura com menos possibilidades de escolha diante dos produtos culturais que geralmente chegavam pela televisão, o que não significa, necessariamente, criticidade. Além disso, é preciso considerar os movimentos de contracultura ou mesmo a falta de acesso aos discursos televisivos. Mesmo o controle remoto, enquanto dispositivo tecnológico, não era tão popular, mudar de canal, conseqüentemente, também não. E ainda que o fosse, não representaria alternar discursos.

Isso não quer dizer que a pluralidade de narrativas alcance a todas as crianças hoje, nem tampouco que, diante do discurso conservador, em aparente ascensão nas famílias e em outras instituições brasileiras, as crianças de hoje tenham, efetivamente, uma educação emocional mais plural e diversa. Porém, no contexto de boa parte das personagens infantis de *Amora*, temos o silenciamento a respeito das afetividades lésbicas. O contato com pessoas abertamente homossexuais em uma cidade do interior na década de 1990 era bem menos provável que hoje, com a expansão da informação promovida pelas interações de redes sociais.

O desenvolvimento da orientação sexual de crianças é um tema complexo e não é o foco de nossa discussão, centrada na observação do discurso amoroso enunciado por personagens lésbicas na literatura. No entanto, é importante considerar que, quando se trata de observar a representação do amor como um afeto, derivado da alegria, cujo exercício conduz o indivíduo para a perfeição (ESPINOSA, 2021, p. 343), talvez esse amor precisasse passar pela educação emocional do sujeito. A afetividade e o amor fazem parte de aprendizados mais ou menos conscientes. Por isso, acompanhar as personagens infantis e, em alguns casos, seu

amadurecimento, permite observar como o discurso sobre o amor, bem como sobre uma sexualidade futura muitas vezes pode ser fixado no campo da repressão do discurso, tornando o desenvolvimento das personagens mais difícil do que poderia ser.

Michel Foucault, em *A história da sexualidade 1: a vontade de saber*, nos traz o conceito de “hipótese repressiva”:

As crianças, sabe-se muito bem que não têm sexo: boa razão para interditá-lo, razão para proibi-las de falarem dele, razão para fechar os olhos e tapar os ouvidos onde quer que venham a manifestá-lo [...] Isso seria próprio da repressão e é o que a distingue das interdições mantidas pela simples lei penal: a repressão funciona, decerto, como condenação ao desaparecimento, mas também como injunção ao silêncio, afirmação de inexistência e, conseqüentemente, constatação de que, em tudo isso, não há nada para dizer, nem para ver, nem para saber. (FOUCAULT, 2014, p. 8).

No excerto acima, a hipótese repressiva está circunscrita ao campo da sexualidade, e, em um exercício de extrapolação, podemos traçar alguns paralelos entre o campo da sexualidade e o discurso amoroso. Ainda que na maioria das histórias infantis, como são considerados hoje os contos de fadas, o amor seja um componente presente e importante, observa-se que há pouco pensamento e orientação em relação às personagens infantis em face do amor, como se amar fosse uma função humana desenvolvida instintivamente e sem a necessidade de orientação de ninguém. Do modo como se faz, em muitos casos, com a educação sexual.

Assim, diante de um modelo único de narrativa cultural do padrão heterossexual, no qual os papéis de gênero parecem fixos e hierarquizados, as personagens infantis muitas vezes aprendem por imitação e de forma acrítica os modelos de amor que futuramente podem vir a exercer. Os conflitos dos contos com personagens infantis presentes em *Amora* geralmente ocorrem a partir do questionamento e da recusa desses padrões e dessas hierarquias. Nas representações literárias dessas personagens veremos o quanto a interdição dos discursos, bem como a ausência de outros modelos possíveis de vivências amorosas muitas vezes dificulta, mas não impede, o desenvolvimento emocional mais diverso das personagens.

2.2 A flor mais bonita que eu já tinha visto

No primeiro conto que analisaremos, “Flor, Flores, Ferro Retorcido”, temos a narradora protagonista relembrando um episódio de sua infância ocorrido por volta de 1988. Se

no início do conto quem nos fala é uma narradora em analepse⁴⁷, rapidamente somos conduzidas à perspectiva dela enquanto criança.

O espaço em que se passa o conto é um “bairro pobre na divisa entre Campo Bom e Novo Hamburgo”. É importante demarcar a importância do espaço geográfico das personagens do conto e do livro, como um todo. Há um descentramento realizado em *Amora*. Em “Flor, flores, ferro retorcido”, como em outros contos do livro, não temos protagonistas do eixo Rio-São Paulo, espaço convencionalmente utilizado em narrativas com personagens homossexuais⁴⁸. Se concordarmos que o espaço “[...] tem se tornado categoria fundamental para a compreensão do mundo e dos processos contemporâneos de formação de identidades” e que

Nas narrativas brasileiras, onde podem ser percebidos deslocamentos, disputas e apaziguamentos de identidades tradicionalmente colocadas em seus “devidos lugares” e que, agora, não mais se acomodam, como é o caso das mulheres, a atenção ao espaço é crucial (DALCASTAGNÈ; LEAL, 2023, p. 9).

Perceberemos que a ambientação é um dos aspectos que reforça o projeto de diversidade enunciado pela autora. A observação desses espaços ficcionalizados por Natalia Borges Polesso nos conduz à ampliação do imaginário a respeito de onde podem estar as pessoas dissidentes da heteronormatividade. Os espaços de cidades pouco explorados na literatura (ou mesmo vistos por uma ótica diversa da habitual) acrescentam complexidade às personagens. Certamente, o poder e a liberdade de ficcionalização de autoras, como Polesso, pode conduzi-las a escrever sobre a realidade que melhor lhes aprouver; não se trata de condicionar o espaço territorial físico do vivido ao espaço escolhido para a ficcionalização, no entanto, a escolha por retratar uma protagonista em um bairro afastado de uma pequena cidade do sul do país adiciona camadas importantes à subjetividade dessa personagem.

⁴⁷ No artigo “A vontade de narrar: estratégias de reparação para infâncias queer”, Natalia Borges Polesso afirma ter sido inspirada pelo conto “Restos do Carnaval”, de Clarice Lispector, para a criação do conto “Flor, flores, ferro retorcido”. Na narrativa clariciana, uma mulher relembra sua experiência com oito anos no Carnaval nas ruas do Recife (POLESSO, 2020b, p. 146).

⁴⁸ Regina Dalcastagnè (2005, p.34-35) afirma em sua pesquisa a tendência de que os romances se passem em espaços urbanos, em grandes metrópoles, verificada em 82,6% dos livros pesquisados. Segundo ela, mais que uma “ingênuo mimese literária”, essa representação espacial condiz com quem mais tem espaço para escrita e publicação de livros. Destaque-se, ainda, produções literárias contemporâneas com representações homossexuais que fogem ao eixo sudestino, como a Graphic novel *Arlindo* (SOUZA, 2021), vencedora do prêmio CCXP Awards do mesmo ano de publicação na categoria Melhor Quadrinho, em que o protagonista é um jovem que vive no Rio Grande do Norte, escrita e ilustrada por Luiza de Souza (IlustraLu), e o zine *Que o dedo atravesse a cidade, que o dedo perfure os matadouros* (MIRANDA; BARONI; AZEVEDO, 2018), iniciativa das organizações independentes Sapatão e Ficção e Palavra Sapata, com poemas de escritoras de todas as regiões do país (MULHERES QUE ESCREVEM, 2018).

Desse modo, no conto “Flor, Flores, Ferro retorcido”, para além do uso de um espaço pouco explorado em obras com personagens lésbicas, temos a protagonista narradora mais jovem do livro: uma garota de aproximadamente oito anos, que conhecemos conforme nos é demonstrada sua vontade de saber. Somos ambientados à curiosidade, às atividades, às predileções da protagonista, como se uma panorâmica cinematográfica nos mostrasse o exterior de sua vida, até a cena particular: um almoço em família. Sabemos que a protagonista vive no interior do Rio Grande do Sul, em um bairro pobre, em 1988, e que suas predileções pessoais complexificam os estereótipos de gênero e, ao mesmo tempo, os estereótipos que recaem sobre pessoas do interior.

A casa da protagonista é localizada entre duas oficinas mecânicas, uma de Florlinda, personagem adulta descrita como alguém de cabelos crespos que “[...] escorriam como rios rebeldes pelos ombros”, e de quem a narradora afirma ainda ter uma imagem marcante quando recorda de seu passado, e a oficina da família Klein, com quem seus pais almoçavam aos fins de semana.

Em um desses almoços entre famílias, a menina escuta a frase “Como pode uma machorra daquelas?” (POLESSO, 2015a, p. 58). Pode-se inferir que a frase teria sido dita pelo mecânico concorrente da oficina ao lado. Talvez a disputa por clientela acirrasse o preconceito de gênero e de orientação sexual, visto que em cidades do interior a vivência de sujeitos não identificados com a norma tende a ser mais escrutinada e estigmatizada. De todo modo, a referência à vizinha como “machorra⁴⁹” desperta a curiosidade da protagonista em relação ao significado do termo e em relação à sua aplicação à vizinha a quem a menina admira.

Diante disso, a protagonista não hesita em perguntar: “o que é uma machorra?” A vontade de saber da protagonista-narradora nos conduz por um caminho no qual os adultos próximos se recusam a ajudá-la. O constrangimento está posto à mesa. Os homens se eximem da responsabilidade na educação da criança, que é também lhe explicar o mundo. As mulheres, a mãe da família Klein e a mãe da protagonista, constrangidas, surpreendem-se com a atenção e a perspicácia da menina. A primeira resposta, obtida de sua mãe, após o visível constrangimento dos adultos, evidencia a inferioridade com que a criança é tratada. Posta na condição de quem ouviu errado, a mãe afirma que a comparação foi com a palavra “cachorra”,

⁴⁹ De acordo com a autora, “A palavra machorra, usada para designar lésbicas de aparência ‘masculinizada’, tem ressonância no vocabulário do campo, no sul do país, vem da ideia de que uma vaca para ser útil tem que produzir bezerros e dar leite. Uma vaca que não faz isso não tem serventia. É uma fêmea estéril. Ou seja, que não se presta à reprodução. [...] Nesse espectro do entendimento das estruturas patriarcais, isso significa sem capacidade reprodutiva, em última análise, um erro da natureza. Na boca dos adultos, a vizinha ser uma machorra, é algo grave e maligno” (POLESSO, 2020b, p. 144).

o que por si só já seria um insulto. A menina insiste na pergunta, sabendo-se certa, e os adultos tergiversam, mudando de assunto.

As estratégias da vontade de saber da protagonista são menosprezadas pelos adultos. Assim, quando, após mudarem de assunto, voltam ao tema, a protagonista finge prestar atenção a uma boneca, no intuito de obter mais detalhes. A menina se vê obrigada a dissimular para tentar compreender. Em tese, seriam aqueles adultos que acolheriam as dúvidas da criança e tentariam ajudá-la. Na prática, a menina aprendeu que não seria com perguntas diretas e francas que obteria a verdade, então ela parte para outras tentativas.

No outro dia, fiquei plantada no muro para ver se a encontrava e, quando ouvi as alpargatas arrastadas se aproximando, me estiquei mais ainda por cima da cerca. E cáí. Ela veio correndo me socorrer e me lembro de uma voz de fada me perguntando se eu estava bem, se tinha me machucado. [...] Olhei para a minha mãe e perguntei porque ela era machorra. O ronco da cuia parou. Minha mãe enrubesceu e, enquanto me arrastava para dentro de casa, perguntou onde é que eu estava ouvindo uma coisa daquelas. Eu respondi que tinha sido no almoço do dia anterior. As alpargatas estalaram na terra dura em direção ao galpão da mecânica (POLESSO, 2015a, p. 58-59).

A ofensa revelada à vizinha expõe o preconceito, senão enunciado, ao menos cúmplice, da mãe. Isso, porém, não resolve a questão da menina. A dúvida quanto ao que é uma machorra e porque a vizinha é chamada assim persiste:

Minha filha, você não pode dizer essas coisas para as pessoas. Eu perguntei de que coisas e de que pessoas ela estava falando, porque honestamente não me lembrava. A resposta veio na forma de um tabefe no ombro. [...] eu ficava tentando entender o que era uma machorra e porque aquilo tinha ofendido a vizinha e preocupado a minha mãe. Cheguei à conclusão que deveria perguntar mais uma vez (POLESSO, 2015a, p. 59).

Diante da insistência da menina, a mãe tenta resolver com uma solução fácil: “É uma doença, minha filha. A vizinha é doente.”. Com isso, a mãe considera a curiosidade da filha saciada, e aqui vemos que o estigma da homoafetividade como doença, longe de ter ficado circunscrito às teorias dos fins de século XIX e começo do século XX⁵⁰, segue no senso comum, aliada à ideia de pecado, de perversidade e à ideia de menor valor como cidadã.

A percepção da lésbica como alguém de valor inferior presente em muitas obras literárias faz com que as representações desse grupo esbarrem em estereótipos negativos, em

⁵⁰ O prazer sexual feminino, em algumas teorias do século XIX, era visto como algo pernicioso para a manutenção do ideal da família. Autores como Krafft-Ebing (2001, p. 248) afirmavam que “[...] o homem tem uma necessidade sexual mais viva que a da mulher [...] se ela é mentalmente desenvolvida, normalmente, e bem educada, seu desejo sexual é fraco. Se assim não fosse o mundo inteiro seria um lupanar, e o casamento e a família seriam inconcebíveis. Em todo caso, o homem foge da mulher que corre atrás do gozo sexual, são fenômenos anormais”. Colocadas em chaves próximas de interpretação por estes segmentos da ciência, a lesbianidade e a prostituição foram amplamente estudadas e estigmatizadas.” (SANTOS, 2023, p. 189).

fetiches, em uma sexualidade considerada anormal. Quando esses aspectos sobressaem às personagens, dificilmente vemos casos em que elas são admiradas, amadas, respeitadas socialmente. O que vemos em “Flor, flores, ferro retorcido” é justamente o olhar da criança que admira Florlinda. A criança não construiu (ao menos no espaço temporal da narrativa) o preconceito que exclui Florlinda de um espaço de humanidade que a torna possível de ser amada.

Ao trazer a homossexualidade de Florlinda para o campo do adoecimento, a mãe da protagonista acaba por, indiretamente, incentivar uma gentileza da filha. Como tantas crianças de sua geração, a protagonista decide imitar o que via na televisão; assim, diante da notícia de que a vizinha tinha “machorra”, doença que a menina não conhecia, mas relacionava com o ferro da mecânica, a menina leva flores para a vizinha. O ato singelo infantil é seguido por implicações práticas: no bilhete, junto aos votos de melhoras, há também o pedido da devolução do copo, “[...] porque minha mãe poderia dar falta” (POLESSO, 2015a, p. 60).

A falta de clareza dos adultos em relação ao questionamento da protagonista expõe como o preconceito é perverso, inclusive com quem profere seu discurso. Ao diminuir o valor da existência da vizinha, colocando-a no campo do adoecimento com base na exclusão da heteronormatividade, o que se evidencia para a criança – e para os adultos – não é a “doença”, e sim o discurso que não deveria ser dito. Além disso: a incapacidade de diálogo e de explicação dos adultos diante de outras formas de viver e amar. Assim, quando a mãe recebe o copo em que as flores haviam sido ofertadas, pode perceber, diante da gentileza da filha, o constrangimento pelo discurso preconceituoso e invasivo.

Desse modo, explicar à menina que a palavra “machorra” direcionada à vizinha significaria uma forma grosseira de se referir a mulheres que se relacionam afetivamente entre si, poderia, na lógica do senso comum, despertar a curiosidade da menina. No entanto, foi isso que, de certo modo, a repressão acabou por provocar. Ao não responder a dúvida da criança, acirrou-se a vontade de saber o que era “machorra” e por que seria algo errado. Não obstante, houve a quebra de confiança nos adultos diante da recusa da explicação.

A protagonista recorre à Celói, uma amiga mais velha, para resolver o mistério que circunda a vizinha. É justamente Celói que tenta orientá-la do modo mais assertivo que consegue.

Eu perguntei para a Celói no dia seguinte e comentei sobre a história da doença. A Celói revirou os olhos como quem chama alguém de ignorante, não disse nada e me pegou pela mão e me levou até o quarto dela. [...] Eu tinha oito anos, a Celói tinha onze ou doze. Ela pegou uma boneca e o ursinho e começou a explicação. 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 – [...] Depois ela pegou duas bonecas, fez a mesma coisa e disse que tinha gente

que fazia daquele jeito. Isso é machorra, mas é feio falar isso, meu pai disse. (POLESSO, 2015a, p. 61–62)

Dentro da pouca experiência de Celói, já havia a norma de que quando um casal heterossexual se ama é assim, mas no caso de duas bonecas, não havia a nomeação senão aquela que a menina sabia ser ofensiva. O amor, muitas vezes confundido com a prática sexual nas representações literárias, tem uma aura de sacralidade que nem sempre é concedida aos personagens à margem de uma norma, como aqui vemos na ausência de um nome que não seja ofensivo para referir-se ao sexo entre duas mulheres.

Não obstante, a menina, mais interessada na admiração e no afeto do que pelos detalhes das práticas sexuais, ainda tinha dificuldades em relacionar sua dúvida à explicação com ursos, bonecas e machorras. Na tentativa de elucidar a dúvida da amiga, Celói insiste em um teste que serve como alívio cômico no conto. O teste de pertencimento à norma feito por Celói é engraçado à primeira vista: as escolhas pueris entre gostar mais de boneca ou de carrinho, dançar Xuxa ou brincar de pega, rosa ou azul, ou mesmo de quem mais se gosta (da amiga ou do menino que a amiga acha bonito) são ingênuas, mas demonstram que as normas de sexualidade, bem como as hierarquias de gênero, são passadas de geração para geração, e mesmo as crianças mais novas não apenas dominam, como organizam suas vidas nessa direção.

Portanto, gostar mais de bonecas, de dançar, de rosa, ou mesmo do menino bonito da rua (considerando aqui um espectro amplo do sentido do gostar) efetivaria o pertencimento da protagonista às expectativas de gênero direcionadas para as meninas. A questão é que as respostas da protagonista são mais complexas do que as esperadas, “porque tudo dependia” (POLESSO, 2015a, p. 62). Assim como nas relações, de modo geral, tudo depende de onde, quando, com quem, em que circunstâncias essa personagem se encontra.

Essa atmosfera de dúvida que deixa perplexa a narradora-protagonista parece justamente ser o espaço em que podemos inferir o amadurecimento da personagem. Não sabemos nada sobre o futuro dela. Desconhecemos os caminhos que a admiração pela vizinha (Florlinda) tomará em seus sentimentos, ou mesmo, se tomará algum. Sabemos, no entanto, que sua curiosidade alarga suas possibilidades afetivas diante da recusa às respostas simples.

A observação da amizade entre Seu Kuntz, pai de Celói, e Florlinda, a vizinha mecânica, mostra para a personagem o caráter “não contagioso da doença”, e de modo, indireto, a aceitação de Florlinda como ser humano digno de receber amizade. Florlinda é um exemplo de personagem que quebra estereótipos naquele universo interiorano ficcionalizado. É uma figura um tanto andrógina (comparada com o músico Renato Borghetti), uma mulher que exerce uma profissão geralmente masculina. Alguém sobre quem não sabemos de outras relações

senão da amizade com Seu Kuntz e da gentileza com que trata a criança. As ações desempenhadas por Florlinda para com a protagonista também se mostram nesse espaço de gentileza, honestidade e cuidado, que fomentam um comportamento amoroso. A respeito desses comportamentos, bell hooks afirma que

[...] todos amaríamos melhor se pensássemos o amor como uma ação [...] Se nos lembrássemos constantemente de que o amor é o que o amor faz, não usaríamos a palavra de um jeito que desvaloriza e degrada seu significado. Quando amamos, expressamos cuidado, afeição, responsabilidade, respeito, compromisso e confiança. Definições são pontos de partida fundamentais para a imaginação. O que não podemos imaginar não pode vir a ser (HOOKS, 2020, p. 46, 55).

Se considerássemos o amor como uma ação, poderíamos imaginar o impacto que teria se, ao invés de a mãe reprimir a curiosidade da menina, ensinasse a ela que o amor pode ser experimentado de diversas maneiras, não apenas entre homens e mulheres. E, talvez, apenas isso bastasse para que a relação de confiança entre mãe e filha continuasse, e, para que, se, futuramente, a protagonista sentisse atração por uma garota, não se considerasse estranha, fora da norma, ou “adoecida”, como vemos ao final do conto. No entanto, lembremos que a referência original à vizinha foi “como pode uma machorra dessas?” Como pode uma existência como essa? Como explicar o preconceito à personagem?

Reprimir a dúvida e a imaginação da personagem, como vimos em hooks (2020), apenas serve como estímulo que conduz a personagem a um espaço de desconfiança de si e dos outros. O sentimento de não pertença, de erro e de desvalorização endereçado à vizinha é compartilhado, de algum modo, pela criança. Após a conversa com Celói, a menina segue para casa e encontra Florlinda. Diante da tristeza da menina após Celói concluir que a protagonista também é machorra, Florlinda, com sensibilidade, tenta aferir alguma doença, trazendo para o plano concreto (medir a febre) a abstração (ser/ter machorra) que é o preconceito diante da diferença. Com base nisso, Florlinda afirma não haver nada de errado com a menina.

É nesse momento em que acontece o clímax e o desfecho do conto, numa espécie de movimento circular. Voltando ao início da narrativa, quando nos é apresentado o espaço para que nos ambientemos naquele passado, em um bairro pobre de uma pequena cidade na região sul do país, a narradora retoma a precariedade dos sistemas elétricos de bairros periféricos. A sobrecarga elétrica queimava o transformador da rua que explodia em faíscas. São as faíscas, advindas da precariedade que, ao final do conto, iluminam o olhar da protagonista e de Florlinda. A revelação da beleza da figura que escapa ao comum, unida à honestidade que a garota percebeu nela, faz com que a menina se depare com a beleza. Talvez maior de que seu sentido

de apreciação estética é a beleza de ser o que se é, dentro das possibilidades de seu espaço tempo.

Florlinda, assim como a protagonista, encontra-se fora das normas esperadas, ainda que mediada pelo discurso alheio, visto que nada sabemos de suas práticas afetivo-sexuais. Quanto à narradora-protagonista e a seus afetos, parece-nos ser ainda tudo latência. Sabemos pouco além disso, a não ser que aquela mulher que fora enunciada como doente ou estranha transformara-se, aos seus olhos infantis, na “flor mais bonita que eu já tinha visto” (POLESSO, 2015a, p. 63).

2.3 Todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro

Em “Flor, flores, ferro retorcido” não há a expectativa de reciprocidade por parte da protagonista. A mistura de beleza, curiosidade e estranhamento sentida pela criança parece circundado por seu desenvolvimento infantil. A criança não parece desejar a vizinha amorosamente, mas a admira, tenta compreender o mundo a partir dessa admiração em conflito com os preconceitos. Já em “Amora”, o segundo conto que será analisado, temos o que seria o passo seguinte de um amadurecimento afetivo.

Narrado em terceira pessoa e considerado pela própria autora como talvez o texto mais autobiográfico do livro (POLESSO, 2022a, p. 17), o conto que nomeia a obra nos traz uma protagonista entre a infância e a pré-adolescência, momento em que certas normas de comportamento parecem ser mais intensamente fixadas, mas talvez não totalmente compreendidas. Amora, a protagonista, nos é apresentada a partir de uma vitória: “campeã infanto-juvenil do torneio interestadual de xadrez” (POLESSO, 2015a, p. 150).

Nesse primeiro contato com a personagem podemos observar dois pontos importantes: ela nos é apresentada a partir do êxito de sua racionalidade: o xadrez é um jogo de estratégia e concentração, de inteligência e rigor (CHEVALIER, 2017, p. 966), o que muitas vezes é atribuído ao gênero masculino; e, não obstante, a protagonista tem consciência de sua potência enquanto pessoa, é uma personagem segura de si, ciente de sua precocidade ao obter “um título acima de sua idade” (POLESSO, 2015a, p. 150).

A simbologia do xadrez é algo importante para a análise do discurso amoroso nesse conto. Em nossa cultura, o xadrez costuma ser um jogo visto como um exercício

[...] de controle não só sob adversários e sobre um território, mas também sobre si mesmo, sobre o próprio eu, porquanto a divisão interior do psiquismo humano é igualmente o cenário de um combate. [...] alternância das casas brancas e negras, tal como dos dias e das noites, alternância de entusiasmos e

controle, de exaltação e de contenção de desejos, principalmente porque, numa extensão como essa, absolutamente coerente, não há peça que não tenha repercussão sobre as demais. (CHEVALIER, 2017, p. 967).

O que contrasta com a noção de amor ligada ao descontrole, presente em muitos enredos sobre protagonistas jovens e enamorados. Se considerarmos como ícones de uma estética do discurso amoroso os pares “Tristão e Isolda” e “Romeu e Julieta”, personagens aos quais recorrentemente o discurso amoroso é relacionado, vemos que, em oposição a esses modelos, a protagonista do conto “Amora” nos é apresentada por sua capacidade de raciocínio, não pelo descontrole.

O conflito consigo mesma é instaurado na protagonista a partir da interação com Júnior. O que acontece entre os dois, sobretudo para ela, é nomeado como paixão. As sensações físicas proporcionadas por se interessar pelo garoto, descritas como “primaveras úmidas e suores e molezas e flores” (POLESSO, 2015a, p. 150), encobrem, provavelmente, mais o desejo de gostar e participar de um mundo mais amadurecido do que necessariamente o desejo sexual. As sensações experimentadas pela protagonista se encontram em um espaço nebuloso e íntimo, porém de forma mais intensa nesse conto do que em “Flor, Flores, Ferro retorcido”. Tanto que ao chegar em casa o assunto da protagonista com os pais e o irmão é o campeonato de xadrez que ganhara, o que sentira em relação a Júnior ficou no campo individual do segredo, de suas recordações secretas.

Convém lembrar que, nas definições dos afetos desenvolvidas por Espinosa em *Ética*, a paixão é definida como o contrário do afeto, que aumenta a potência de um corpo, ou seja, a paixão seria um afeto sobre o qual não teríamos controle, um afeto que sofreríamos, o que causaria a diminuição de nossa potência (ESPINOSA, 2021, p. 237). Em consonância a Espinosa, temos Dennis de Rougemont, em *O amor e o Ocidente*, a afirmar que

Paixão quer dizer sofrimento, coisa sofrida, preponderância do destino sobre a pessoa livre e responsável. [...] amar a paixão por si mesma, desde o *amabam amare* de Santo Agostinho até o romantismo moderno, é amar e procurar o sofrimento. Amor-paixão: desejo daquilo que nos fere e nos aniquila pelo seu triunfo (ROUGEMONT, 1988, p. 232).

Amora ainda vive a continuidade de sua infância. As meninas retratadas por Polesso geralmente destoam do estereótipo do bom comportamento: praticam esportes, carregam cicatrizes, vivem a experiência de um corpo no espaço público. É assim que Amora se apresenta, nesse momento fronteiro entre um corpo infantil e um corpo adolescente. Não a preocupa as expectativas sobre seu gênero ao sair de casa. Vai ao fliperama com os amigos, enrola o cabelo para dentro do boné, disputa a máquina do jogo que deseja usar. A sua potência de vida não

está relacionada à performance de gênero. No entanto, talvez mais, talvez menos ciente dessas normas regulatórias, quem disputa a máquina com ela é Júnior.

A disparidade entre os dois é posta em evidência. Se na tradição literária das histórias de amor temos exemplos de personagens masculinos que, considerados mais experientes que suas amadas, ensinam-lhes os caminhos do mundo, como podemos ver em romances de José de Alencar, como *Lucíola*, em que Paulo, após experimentar os prazeres com a prostituição propõe uma vida casta para sua amada, ou ainda, com Ulisses, que ensina à Loreley o autoconhecimento, para que possam, enfim, se amar, em *Uma Aprendizagem ou o livro dos prazeres* (1972), de Clarice Lispector (1998c), no conto “Amora” vemos que “[...] Júnior não era tão bom quanto ela e precisava se concentrar muito no jogo, mas Amora não parava de falar nem um segundo” (POLESSO, 2015a, p. 151).

As quebras de expectativas de gênero prosseguem no conto revelando a ruptura, um tanto inconsciente, de certas regras, por parte dos personagens. Amora é campeã no xadrez e superior a Júnior no videogame. É Amora que toma a iniciativa de, ao fim do jogo, convidá-lo para tomar um sorvete. As expectativas de gênero são padrões aprendidos aos poucos, no caso de Amora, podemos compreender que “normas regulatórias do sexo⁵¹”, conforme discutidas por Judith Butler em *Corpos que Pesam*, prescrevem, para o bem da manutenção da heterossexualidade, certos comportamentos que produzem e mantêm as hierarquias entre os gêneros, assim, quando a protagonista do conto rompe as expectativas de recato e submissão, deixa de ser reconhecida como uma garota, apesar de seu valor e de sua individualidade.

Mesmo sentados lado a lado no fliperama, Júnior não reconhece Amora como a menina que conhecera no campeonato de xadrez.

[...] 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

⁵¹ “No primeiro caso, a performatividade deve ser compreendida não como um ‘ato’ singular ou deliberado, mas, ao invés disso, como a prática reiterativa e citacional pela qual o discurso produz os efeitos que ele nomeia. O que, eu espero, se tornará claro no que vem a seguir é que as normas regulatórias do ‘sexo’ trabalham de uma forma performativa para constituir a materialidade dos corpos e, mais especificamente, para materializar o sexo do corpo, para materializar a diferença sexual a serviço da consolidação do imperativo heterossexual. Nesse sentido, o que constitui a fixidez do corpo, seus contornos, seus movimentos, será plenamente material, mas a materialidade será repensada como o efeito do poder, como o efeito mais produtivo do poder. Não se pode, de forma alguma, conceber o gênero como um constructo cultural que é simplesmente imposto sobre a superfície da matéria [...]. Ao invés disso, uma vez que o próprio ‘sexo’ seja compreendido em sua normatividade, a materialidade do corpo não pode ser pensada separadamente da materialização daquela norma regulatória. O ‘sexo’ é, pois, não simplesmente aquilo que alguém tem ou uma descrição estática daquilo que alguém é: ele é uma das normas pelas quais o ‘alguém’ simplesmente se torna viável, é aquilo que qualifica um corpo para a vida no interior do domínio da inteligibilidade cultural (BUTLER, 2000, p. 111).

que talvez sem ele talvez Júnior a tivesse reconhecido. (POLESSO, 2015a, p. 152).

A forma com que Amora se veste e se porta são elementos que se opõem à possível expectativa de Júnior por uma menina delicada, arrumada, enxadrista. Júnior atua no conto como uma espécie de antagonista, que desempenha o papel de demonstrar e manter as regras que a protagonista deveria ter assimilado para pertencer à heteronormatividade.

A partir dessa experiência de sofrer o não reconhecimento de Júnior, o desenvolvimento emocional e físico de Amora é descrito pela narradora como:

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

Em contraste com o tom bem-humorado e, por vezes, irônico, adotado pelas narradoras de Natalia Borges Polessso, essa passagem de “Amora” traz uma linguagem carregada em expressões que beiram ao léxico do Romantismo. As expressões como “secado a alma”, as imagens desenhadas no caderno, o desenvolvimento dos seios descritos “como que para proteger seu coração de menina-mulher que se transmutava” e o excesso de metáforas descritivas para a personagem destoam das descrições físicas das personagens ao longo dos outros contos e mesmo da linguagem adotada ao longo do livro.

Entretanto, esse excesso de descrições para o amadurecimento físico e emocional da protagonista traz alguns pontos relevantes. Em primeiro lugar, a reiteração da analogia entre o nome da personagem, suas características e a fruta homônima: “havia lhe secado a alma”, como se o afeto correspondesse ao sumo da fruta, que eventualmente não colhida, seca e “[...] Amora de olhos de piche e lábios quase purpúreos, sumarentos. [...]. Amora delicada, ora doce, ora ácida, ora áspera, sempre frágil, aquosa” (POLESSO, 2015a, p. 152-153). A descrição do amadurecimento da protagonista remete ao recurso presente na comparação de textos neoclássicos com textos Românticos. Para Affonso Romano de Sant’anna (1985, p.22), no Romantismo brasileiro, a mulher “[...] já não é mais ‘descrita’, ‘retratada’, ‘pintada’ como se fosse algo para ser visto à distância, mas converte-se de mulher flor em mulher fruto”. No caso de “Amora”, a narradora, ao descrever amiúde o amadurecimento da protagonista, reitera seu amadurecimento para se envolver afetivamente.

Além disso, se por um lado a narradora recorre ao uso de um léxico destoante do todo da obra, como em “lábios quase purpúreos, sumarentos”, “olhos de piche” ou a descrição dos seios como “dois montes”, por outro, os símbolos líquidos que constituem a fruta, segundo a descrição da narradora, são frequentemente associados ao feminino em nossa cultura. Assim, ao relacionar a protagonista aos adjetivos “doce”, “frágil”, mas, ao mesmo tempo, “ácida”, “áspera”, “aquosa”, a narradora adiciona camadas subjetivas à personagem e a insere numa linhagem das personagens mais complexas. Não obstante, o “ceticismo” da personagem nos remete ao relato de bell hooks a respeito de como o amor foi visto, ao longo da história dos movimentos feministas, como mencionamos no primeiro capítulo. Segundo hooks (2018, p.145-7), muitas mulheres chegavam ao feminismo desacreditadas da possibilidade de amar devido a desilusões com o modelo de amor romântico.

Mais madura, Amora chega a outro campeonato de xadrez e avista Júnior. Enquanto ela havia se desenvolvido nos oito meses que separaram os dois encontros, a imagem de Júnior, dissolvida em um grupo de garotos descritos de forma zoomorfixada, “[...] potros, outros já cavalos, mas a maior parte ainda era de peões cabeçudos” (POLESSO, 2015a, p. 153), reafirma um crescimento no campo físico e intelectual da protagonista em relação a ele, por meio da comparação com as peças de xadrez, uma vez que a Rainha e até mesmo a Torre têm mais valor no jogo do que os Peões e o Cavalos.

No decorrer do campeonato, Amora, após cinco vitórias seguidas, segue compenetrada nas disputas até conhecer sua adversária na mesa final, Angélica, que instiga sua inteligência. Aqui temos um ponto sutil: a aproximação das duas jovens se dá pela admiração intelectual, mas não inicialmente. A primeira impressão de Amora sobre a adversária é narrada da seguinte forma:

Bochechas vermelhas, como se ali dentro estivesse muito quente, tinha o braço esquerdo ao lado do tabuleiro e tamborilava impaciente com a ponta dos dedos, o outro braço ia enfiado entre as pernas, por baixo da mesa. Amora estendeu a mão direita para cumprimentá-la antes do início do jogo, medida de praxe, mas Angélica apenas baixou os olhos e estendeu a mesma mão que naquela hora mexia numa peça. Amora não gostou. Angélica moveu seu peão e, com a mesma mão, bateu no relógio. Amora moveu o mesmo peão, num espelho, e bateu no relógio. Três movimentos depois, Amora pensou que sua adversária a subestimava com aquela tentativa patética de pastor. Contra-atacou. Angélica iniciou uma defesa Philidor, suave, estava inquieta na cadeira e, antes de executar seu décimo movimento, secou a testa com o outro braço que terminava arredondado na altura do pulso com uma cicatriz avermelhada, recente. Amora paralisou [...] (POLESSO, 2015a, p. 153).

A estratégia que Angélica adota no tabuleiro (um espelhamento de jogadas, pastor, defesa Philidor) é respeitosa com a adversária, em um jogo equilibrado sem presunção ou arrogância,

embora isso seja percebido por Amora posteriormente. Ainda que estejam em uma competição, a disputa é em pé de igualdade e os eventos futuros que aproximam as duas mantêm esse tom.

No livro *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, bell hooks afirma que

A masculinidade patriarcal exige que meninos e homens não só se vejam como mais poderosos e superiores às mulheres, mas que façam o que for preciso para manter sua posição de controle. Esse é um dos motivos pelos quais homens, bem mais do que mulheres, usam a mentira como modo de ganhar poder nos relacionamentos. Uma suposição bem aceita em uma cultura patriarcal é de que o amor pode estar presente em uma situação na qual um grupo ou um indivíduo domina outro (HOOKS, 2020, p. 82).

A disparidade entre gêneros e posições ocupadas pelas personagens é um dos pontos primordiais para nossa discussão sobre a enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas. Se no “esquema afetivo do romantismo” o masculino ocupa a posição de privilégio no local de quem conduz as ações, às personagens femininas restaria, portanto, o espaço de serem conduzidas, e, na melhor das hipóteses, ter liberdade diante de tal condução (LEITE, 1979, p. 161). Em revide a posições como essas, algumas produções literárias produzidas na culminância das discussões feministas sobre o amor e sobre a recusa à sua estrutura patriarcal trouxeram personagens lésbicas que negavam a posição de objeto conduzido na enunciação do discurso amoroso, entretanto, muitas dessas personagens assumiam, como um espelhamento, uma posição de dominação das parceiras.

O romance *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios (1982), é um exemplo dessa estratégia: a protagonista Flávia se relaciona com mulheres e a posição que ela ocupa na dinâmica de cada relação varia entre ser dominada ou dominar a parceira. Se com a primeira namorada ela se sente insegura e busca assumir uma performance que atenda ao desejo da namorada de que ela pareça com Alain Delon, com Desirée, uma garota pobre que aspira ascensão social, Flávia se coloca como superior, por uma questão de classe social e prestígio (SANTOS, 2018, p. 91).

Seja com a reiteração da ordem patriarcal, seja na inversão hierárquica da enunciação do discurso amoroso, há o posicionamento de uma personagem como sujeito e da outra como objeto. A disparidade de posições pode ter como consequência a manutenção de hierarquias, que nem sempre dependem da representação de personagens masculinos. Entretanto, o que vemos no conto “Amora” não é uma inversão, mas uma forma horizontal de relação entre as duas personagens.

Na cena da final do campeonato de xadrez vemos a desconfiança inicial de Amora ser dissipada. Instantes antes, a protagonista imagina que sua adversária a subestima, seja por suas jogadas, seja pela postura corporal dela, que esconde entre as pernas a ausência da mão, perdida

em um acidente recente. A surpresa com essas informações e a pergunta que “[...] antes que pudesse evitar, [...] já tinha saído de sua boca” distrai a protagonista e acaba por definir a vitória de Angélica, reconhecida com surpresa e justiça. Se o xadrez depende do manejo das emoções, a distração mínima de Amora permitiu com que Angélica se sobressaísse no jogo.

A atenção de Amora ainda é requerida no momento que sucede o Xeque-Mate de Angélica:

Amora olhou a disposição das peças e estendeu a mão direita para a vitoriosa, depois se corrigiu rapidamente estendendo a outra. O professor ficou surpreso com a derrota. Amora queria explicar sobre a mão esmagada, mas pensou que a desculpa seria ridícula, embora tivesse mesmo ficado impressionada. Apenas disse que ela era muito boa mesmo. Enquanto elas esperam a premiação, Angélica procura por Amora e as duas conversam. A amputação da mão logo torna-se um assunto para ambas. (POLESSO, 2015a, p. 154).

Quando pensamos na representação do amor na literatura brasileira, nos convém pensar para quais corpos esse amor é devotado. Por exemplo, quantas pessoas com deficiência protagonizam cenas de amor na literatura brasileira? No estudo “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, temos os seguintes dados:

Homossexuais e bissexuais têm mais chance de serem retratados como sofrendo de alguma doença (12,5% e 15,7%, respectivamente, contra 5,2% dos heterossexuais), mas nunca aparecem como deficientes físicos – o que ocorre com 1,7% dos heterossexuais e com 8% dos assexuados. [...] A explicação não cobre, porém, as personagens femininas homossexuais e bissexuais, que também apresentam percentuais de doença elevados, ainda que não tanto quanto homossexuais e bissexuais masculinos (DALCASTAGNÊ, 2005, p. 57).

Assim, o estudo reitera que “Os lugares de fala no interior da narrativa também são monopolizados pelos homens brancos, sem deficiências, adultos, heterossexuais, urbanos, de classe média” (DALCASTAGNÊ, 2005, p. 15). Dentro da literatura brasileira há poucos exemplos de personagens portadores de deficiências físicas e, entre eles, alguns as descrevem de modo pouco respeitoso⁵². Ainda que a discussão sobre representação de personagens com deficiência não seja nosso foco, a delicadeza com que esse tema é trabalhado em “Amora” exemplifica a representação diversa de um discurso amoroso. Quais corpos merecem receber afeto, quais corpos são dignos de oferecer afeto? Quando pensamos na representação lésbica na

⁵² Em que pese o personagem que enuncia esse discurso e o risco de anacronismo da comparação, vemos a seguir uma cena de *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, em que o narrador descreve uma de suas amantes: “Saímos à varanda, dali à chácara, e foi então que notei uma circunstância. Eugênia coxeava um pouco, tão pouco, que eu cheguei a perguntar-lhe se machucara o pé. A mãe calou-se; a filha respondeu sem titubear: – Não, senhor, sou coxa de nascença. [...] O pior é que era coxa. Uns olhos tão lúcidos, uma boca tão fresca, uma compostura tão senhoril; e coxa! Esse contraste faria suspeitar que a natureza é às vezes um imenso escárnio. Por que bonita, se coxa? por que coxa, se bonita?” (ASSIS, 2011, p. 75).

literatura brasileira, tão fetichizada, convém observar tais ausências. Onde estão as personagens lésbicas com deficiência?

Sobre o tema da representação da diversidade, Natália Borges Polessso afirma que certas

[...] produções criam f(r)icções que atualizam metáforas e que propõem certa resistência à heterossexualidade, à cis-heteronormatividade, à regulação dos corpos femininos, à homogeneização dos comportamentos neurotípicos em mulheres, entre outras questões e considerando o corpo lésbico, isso significa que, de algum modo, essa literatura produzida serve para alargar essas estruturas normativas, para rompê-las, para escová-las a contrapelo. O que quero dizer é que há muitas mulheres lésbicas de identidades complexas escrevendo sobre toda sorte de assuntos e que as abordagens que escolhem para dotar seus narradores, suas narradoras e protagonistas, bem como para construir sua lírica, passam, sim, por suas construções como indivíduos e como seres sociais (POLESSO, 2020a, p. 6).

Desse modo, observamos que a percepção da deficiência de Angélica não afasta Amora, pelo contrário. É a partir dessa conversa que a protagonista começa a viver novas experiências afetivas. A “mistura de excitação e embaraço” por estar de mãos dadas com Angélica (uma mão sentida, porém ausente do plano físico) fazia com que Amora percebesse “o que era aquilo, mas não entendeu como podia ser” (POLESSO, 2015a, p. 155).

Poderíamos recorrer à crítica de Adrienne Rich a respeito da ausência que mulheres lésbicas de várias idades podem notar ao buscar referenciais de afetividade, porém, se voltarmos o foco da análise para o amadurecimento do sentimento na personagem, a frase “não entendeu como podia ser” se aproxima mais do campo das descobertas que vimos em “Flor, flores, ferro retorcido”, de que necessariamente na falta de representatividade apontada, com justeza, por Rich, em relação às produções culturais de sua época.

No conto “Amora”, não temos uma marcação temporal. A infância e a adolescência da protagonista podem ter ocorrido no início dos anos 2000, ou hoje. Sabemos que as representações lésbicas na cultura precisam avançar muito em diversidade, quantidade e qualidade, contudo, convém pensar sobre como direcionar o olhar da crítica literária para as histórias de amor contemporâneas. Se concordarmos que uma obra literária também é resultado do olhar que a crítica exerce sobre ela, cabe a nós pensarmos quais lentes são utilizadas pela crítica para ler o discurso amoroso nessas obras. Não se trata da alienação em relação aos problemas de representação já mencionados, porém, se o foco da crítica se resumir à dor das personagens, um enredo lírico sobre o primeiro amor pode facilmente passar despercebido.

Amora, a protagonista, já sabia o que era se interessar por alguém. A mudança na orientação do seu desejo parece impactar menos do que a tentativa de compreender a doçura

das novas descobertas. A perspectiva crítica em relação ao texto com enfoque no lirismo é amparada, entre outras teorias, no ensaio “A crítica feminista no território selvagem”, de Elaine Showalter (HOLLANDA, 1994, p. 23). Nele, a crítica literária norte-americana chama atenção para as possibilidades de crítica feminista que auxiliam a leitura de textos escritos por mulheres e/ou com personagens femininas. Showalter propõe a observação dos “palimpsestos” que habitam tais produções. Ao invés de nos mantermos na posição de revide diante da crítica tradicional, podemos nos deter às múltiplas possibilidades que a leitura atenta nos fornece.

Assim, a leitura crítica de alguns eventos relacionados ao amor entre personagens lésbicas pode estar acostuada – dada uma história de enredos em que predominavam uma necessária combatividade e resistência – a fórmulas que destacam experiências de dor, de ausência e de exclusão. Esses pontos são válidos para muitos textos, mas no caso de “Amora”, por exemplo, obliteraria todo o contexto de lirismo do primeiro amor. É a partir desse lirismo que podemos acompanhar o amadurecimento do discurso amoroso da protagonista do conto.

Ao contrário do que aconteceu quando conheceu Júnior, ao chegar em casa, “[...] seu assunto era Angélica [...] Enquanto contava, deu-se conta de que, naquele curto tempo já amava Angélica” (POLESSO, 2015a, p. 155). Falar sobre a garota amada fez com que Amora se percebesse amando. A enunciação do discurso amoroso, de falar sobre Angélica, trouxe a ela a dimensão, ainda opaca, de um amor em desenvolvimento. Dessa vez, Amora pode, de fato, convidar Angélica para um sorvete. Em face desse convite para o fim de semana, Amora recebeu de Angélica a espera feliz de contar os dias. Não havia hierarquia ou papéis de gênero a serem desempenhados entre as duas.

O desfecho do conto descreve, rapidamente, em dois parágrafos, o desenvolvimento da relação entre as personagens. No encontro na sorveteria, “Amora ajudou Angélica a servir o sorvete do buffet” e soube que Angélica, depois das férias, estudaria na mesma escola que ela.

Naquele ano lento, a escola ganhou todas as seis competições de xadrez para as quais se inscreveu. O professor estava muito contente. Amora estava muito contente. As duas dividiam vitórias, tabuleiros e fones de ouvido, Amora segurava na mão imaginária de Angélica, enquanto na hora do recreio deitavam sob uma jabuticabeira. Ambas sentiam todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro. (POLESSO, 2015a, p. 156).

O amor, como abstração, anteriormente recusada pelo ceticismo de Amora, ao longo do ano, das vitórias nas seis competições de xadrez em que foram inscritas e no desenvolvimento da intimidade das duas, torna-se uma ação que traz contentamento para ambas e lhes aumenta a potência de vida.

Ainda nesse ano, e como “chave de ouro” do conto, Angélica se declara para Amora. Ao ouvir a enunciação do amor de Angélica, “[...] todas aquelas coisas que não teriam nomes, todos aqueles movimentos dentro [...]” passam a ser compreendidos por ambas. A protagonista sente que ama e é amada, por mais que considere a fala “a coisa mais brega” (POLESSO, 2015a, p. 156), reflexão pertinente para a faixa etária da narradora. Essa espécie de alívio cômico que segue a declaração de amor confere leveza ao sentimento enunciado por ambas. Por mais que a tradição da literatura brasileira descreva personagens femininas que perdem a potência quando enamoradas, em “Amora” há a preservação da potência da protagonista e mais, vemos o alargamento de sua compreensão de mundo a partir de se saber, pela enunciação de Angélica, que Amora é “quase toda amor”.

2.4 O tempo era bonito nas quintas-feiras, aos dezessete anos

Após passar pela infância e pela pré-adolescência das personagens dos contos “Flor, flores, ferro retorcido” e “Amora”, temos, em “Umam pernas grossas” e em “Primeiras vezes”, o amadurecimento dos desejos em conflito com a heterossexualidade compulsória. No livro em que aborda esse conceito, Adrienne Rich elabora um dos pensamentos mais importantes para compreender outras formas de amor possíveis, não apenas entre mulheres. Para ela, o conceito de heterossexualidade compulsória foi concebido para

Desafiar o apagamento da existência lésbica de tanta literatura acadêmica feminista, apagamento que senti (e sinto) ser não apenas antilésbico, mas antifeminista em suas consequências, e que também distorce a experiência das mulheres heterossexuais (RICH, 2019, p.27).

No contexto estadunidense dos anos 1980, quando esse ensaio foi escrito, a autora constatava certo crescimento no cenário político de uma Direita conservadora, que visava convencer as mulheres de que elas seriam “propriedade emocional e sexual dos homens, e que a autonomia e a igualdade das mulheres são uma ameaça à família, à religião e ao Estado”(RICH, 2019, p. 28). Desse modo,

[...] o apagamento da existência lésbica (exceto como exótica e perversa) na arte, literatura e no cinema; a idealização do amor romântico e do casamento heterossexual são algumas formas bastante óbvias de compulsão, as duas primeiras exemplificando a força física, e as duas seguintes, o controle da consciência (RICH, 2019, p. 48).

Assim, a heterossexualidade compulsória se imiscuiria na cultura, de modo a ser identificada no pensamento de muitas personagens. Conforme anteriormente comentamos, os contos de Natalia Borges Polesso primam pela irreverência e pela quebra de estereótipos como forma de

promover mudanças no imaginário a respeito das personagens lésbicas, além de brincar com as formas do gênero conto como convencionalmente conhecemos. Além disso, a abordagem dos dois contos simultaneamente nessa parte se deve pela convergência da idade e dos conflitos que as protagonistas vivem em relação ao discurso amoroso. Em ambos, temos protagonistas não nomeadas, estudantes do Ensino Médio, às voltas com as preocupações escolares, sociais e afetivas, de um modo ou de outro, atravessadas pela heterossexualidade compulsória.

No conto “Umhas pernas grossas”, narrado em primeira pessoa, partimos da negação da personagem diante da suspeita de que Isadora, sua colega, estivesse envolvida com outra jogadora do mesmo time. Segundo a protagonista: “A Isadora vinha para o treino de unhas feitas. Ela tinha um caderno da *Malhação* com o Claudio Heinrich na capa, e isso era o cúmulo da heteronormatividade”. Não obstante, o namorado dela “devia estar na arquibancada, esperando que ela entrasse em campo” (POLESSO, 2015a, p. 178).

A heterossexualidade como norma a ser seguida, explicada amiúde pelo conceito de Rich (2019), é algo tão internalizado nessa protagonista-narradora que sua primeira expressão diante da suspeita do caso entre as colegas de time é “Não podia ser, não podia estar certo” (POLESSO, 2015a, p. 178). Para ela, a lesbianidade seria uma característica definidora da personalidade. A complexidade humana, diante dos estereótipos, gera confusão. Isadora tinha unhas pintadas, portanto, não se encaixava nas características esperadas de garotas lésbicas. A crença em uma lesbianidade como característica ontológica dificulta, inclusive, a própria protagonista se perceber como lésbica.

Não obstante, os discursos que circulavam sobre uma sexualidade lésbica irrefreável também prejudicavam o autoconhecimento da personagem:

Eu gostava de handebol —e, onde eu morava, se dizia andebóu —, mas parei de jogar, porque uma ridícula ficava me chamando de lésbica e dizia que eu me esfregava nela durante o jogo. Pelo amor de deus, eu não era lésbica, não me sentia atraída por ela, ela era feia para o meu gosto não-lésbico. Bonita mesmo era a Ariela, essa sim. (POLESSO, 2015a, p. 179).

Enquanto a personagem de “Flor, flores, ferro retorcido” inconscientemente complexifica os padrões de gênero, quando sua amiga Celoi a questiona a respeito de coisas de menino e coisas de menina, no conto “Umhas pernas grossas”, os padrões de gênero (ainda que fluídos) estão rigidamente colocados no discurso da narradora: “Nós tínhamos catorze, quinze anos e todas nós confiávamos cegamente na revistinha do horóscopo, éramos meninas, fazíamos coisas que diziam ser de meninas. Será que o futebol era um indicador?” (POLESSO, 2015a, p. 178).

Assim, a visão estereotipada de lesbianidade como alguém que fica “se esfregando nas outras” pode ter afastado a protagonista da compreensão de sua orientação sexual. Como Adrienne Rich pontuou, a circulação de imagens de lésbicas que não correspondem à diversidade real é um dos pontos que fortalece a heterossexualidade compulsória. Se a orientação sexual majoritária é a heterossexual, quem se identificaria com algo socialmente mal visto? É esse pensamento que norteia a protagonista no início do conto. Se Isadora, com unhas bem-feitas, não podia ser lésbica, ela também não poderia.

Nos contos analisados anteriormente, a lesbianidade era associada a um vocabulário ainda desconhecido. No caso da protagonista de “Flor, flores, ferro retorcido”, o desejo estava latente, em fase de descoberta; no caso de “Amora”, a experiência de amar outra garota não estava explicitamente nomeada. Em “Umas pernas grossas” e em “Primeiras vezes”, o desejo entre mulheres é explicitamente nomeado. A lesbianidade é assunto entre as adolescentes, ainda que cercada de estereótipos, como veremos no conto “Primeiras vezes”.

Em “Primeiras vezes”, o motor do enredo é o conflito da iniciação sexual. A primeira frase do conto é “Não aguentava mais aquilo de ser virgem” (POLESSO, 2015a, p. 14). O exercício da sexualidade aqui está relacionado à heterossexualidade compulsória. A protagonista, que tinha “Dezessete anos e parecia um pecado. Estava cansada de mentir para as colegas [...]” (POLESSO, 2015a, p. 14). Mesmo nos cenários inventados pela protagonista há frases como “Ele tinha um chevette” ou “Ele não mora aqui”. A mentira criada por ela sobre uma iniciação sexual parecia conferir um status de maturidade que a livraria de eventualmente ser considerada “[...] uma songamonga que nunca tinha feito nada” ou, ainda, de revelar desejos que ela ainda não havia compreendido ou enunciado.

A partir do uso recorrente de numerais para mensurar diversos eventos, a narradora constrói o cenário de uma adolescente urbana no fim do Ensino Médio. Aparentemente ambientada nos anos finais da década de 1990, a protagonista “Fazia o terceiro ano noturno de uma escola pública tradicional, onde, tradicionalmente, às sextas, apenas os dois períodos eram frequentados [...]”. Assim a protagonista é apresentada:

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

O parágrafo acima elenca diversas situações que se desdobram ao longo do texto. A começar pelo nome do personagem com quem “Mais três sextas-feiras” a protagonista estaria namorando: Luís Augusto Marcelo Dias Prado; embora esse fosse um nome que, para ela “[...] era como se se encaixassem aquelas peças plásticas para montar, de modo que a forma ficasse comprida demais e prestes a desabar” (POLESSO, 2015a, p. 16), é assim que o rapaz se apresenta para ela, e é assim que ela se refere a ele ao longo do texto.

Se a personagem Amora leva oito meses entre a decepção com Júnior e o encontro com Angélica, a protagonista de “Primeiras vezes” recorre ao evento de oito sextas-feiras para mostrar um evento oposto. Sua relação com Luís Augusto Marcelo Dias Prado sucede a tentativa de aproximação com Letícia. O contraste entre a descrição do rapaz e de sua colega fumante revela um pouco mais da protagonista. Em relação a ele, temos o tratamento formal, conforme ele se apresenta, além da imagem construída por meio de negativas:

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

A descrição da primeira vez da protagonista é negativa, “[...] todo o antes tinha sido melhor do que o durante”. Sua vontade de parecer mais madura por meio da experiência sexual não se realizara. Se no início do conto a protagonista afirma que “Era ruim em física. Era boa em gostar dele”, vemos que, após a iniciação sexual com Luís Augusto Marcelo Dias Prado, a protagonista sente retornar, de modo mais intenso, não só sua relação com Física, mas “o assunto nunca tocado”, ou seja, o desejo “de beijar a boca vermelha de Letícia”.

Por mais recorrente que seja a relação de personagens lésbicas com o sexo oposto, como tentativa de performar um padrão social e de gênero normatizado nas narrativas⁵³, em muitas obras essa saída torna-se inútil, ou mesmo intensifica o desejo da protagonista em relacionar-se com mulheres. “Primeiras vezes” retoma essa estratégia, adaptando-a para a época mencionada.

Retomando o excerto em que a protagonista expõe, pela primeira vez, sua atração por Letícia, vemos o encadeamento de assuntos em que a protagonista parte de assuntos gerais, para se aproximar gradualmente dos assuntos mais íntimos. A narradora e sua “colega fumante, e,

⁵³ Cf. Santos (2018).

meio bêbadas no sofá da casa dela” iniciam a conversa falando sobre Mandala, “a bichinha do terceiro ano” com quem convivem na escola. A maneira com que se referem à Mandala, hoje considerada pejorativa, retoma, para além da fala de adolescentes, o contexto de final dos anos de 1990, cujo ambiente escolar era bem menos acolhedor para pessoas transsexuais⁵⁴. Contudo, elas pensam em visitar o local em que Mandala fazia shows, em uma posição contrária à homofobia expressa no vocabulário.

Na sequência mencionam a “explosão das lésbicas da novela no shopping” (POLESSO, 2015a, p. 16). Esse é um dado importante para a contextualização da protagonista e de sua relação com a lesbianidade. Assim como Adrienne Rich (2019, p. 47-9) menciona a escassez de representação da “existência lésbica na história e na cultura” como uma das formas pelas quais a heterossexualidade compulsória orienta o “controle da consciência” das mulheres, para que elas se relacionem afetiva e sexualmente com homens, no caso da novela Torre de Babel, referida pela protagonista, temos um movimento parecido.

As novelas de televisão são produções audiovisuais de grande repercussão no imaginário social e cultural brasileiro. No caso da novela mencionada, veiculada no ano de 1998, o par romântico formado por Leila (Silvia Pfeifer) e Rafaela (Christiane Torloni) recebeu uma resposta negativa da audiência, a ponto de, contrariando os planos iniciais de Silvio de Abreu, o diretor da novela, o casal ser retirado da trama por meio de uma inesperada explosão de um shopping em que as personagens trabalhavam (LEITE, 2022).

Ao trazer para a produção literária a marca do real, das discussões travadas entre a audiência da novela e a emissora, que opta pela censura, a protagonista-narradora nos situa em um tempo ao mesmo tempo próximo e distante. Partilhando da mesma definição de contemporâneo que Giorgio Agambem (2009, p. 59), em que a contemporaneidade seria “[...] uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, toma distâncias”, Natalia Borges Polesso nos insere no final dos anos de 1990 para, a partir da escuridão que ainda temos em relação às primeiras décadas dos anos 2000, nos mostrar alguns avanços em relação à representação de personagens lésbicas.

No tempo representado no conto, a protagonista considera “bizarro” o fato das personagens da novela serem retiradas de cena por serem lésbicas, o que coaduna com parte da audiência que também se manifestava por meio de cartas favoráveis ou desfavoráveis, endereçadas à emissora de televisão (LEITE, 2022, p. 392), ao passo que, em menos de duas

⁵⁴ Cf. LOURO, Guacira Lopes. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. **Pró-posições**, [s.l.], v. 19, n. 2, maio-ago. 2008, p. 17-23. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/pp/a/fZwcZDzPFNctPLxjzSgYvVC/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em 6 dez. 2023.

décadas depois, contamos com um livro como *Amora*, formado por narrativas com uma considerável gama de personagens lésbicas. O que não significa que esse problema esteja superado, como veremos adiante, mas sim que, em face de 1998, houve algum avanço.

Retomando o encadeamento de assuntos da conversa entre a narradora-protagonista e Letícia, os temas vão de Mandala para as personagens lésbicas da novela, para a homofobia, chegando na enunciação de seu desejo por Letícia. Se em “Umas pernas grossas” o desejo da protagonista por Ariela encontra-se num campo indefinido, em “Primeiras vezes”, a protagonista consegue revelar algo que, até então, não havia formulado claramente nem para si mesma.

O trabalho delicado da autora no encadeamento dos temas conversados pelas jovens cria, em um parágrafo, a dimensão de clímax e de anticlímax do discurso amoroso em andamento. As duas personagens bêbadas no sofá conversam e estão de acordo em relação ao repúdio à homofobia. A conversa aproxima as duas a partir da representatividade frustrada com a morte das lésbicas da novela, no entanto, quando a protagonista declara seu desejo por Letícia, a condicional relacionada ao fetiche masculino, colocada por Letícia, frustra a narradora protagonista. Temos, então, como alívio cômico, o tangenciamento do assunto com a necessidade de estudar para a prova de Física. Como se, após a aproximação tão íntima, o foco novamente distanciasse as duas personagens.

Em ambos os contos vemos protagonistas adolescentes na descoberta de um desejo rotulado como anormalidade. O esperado socialmente é que elas continuassem a se envolver sexualmente com garotos. Talvez isso reforce a ideia da própria autora que afirma ser o livro mais próximo da representação de adolescências vividas nos anos 1990 e 2000 do que, necessariamente, das juventudes de 2010 em diante (POLESSO, 2022a, p. 14), dada a intensidade com que a heteronormatividade⁵⁵ e os estereótipos sobre a lesbianidade aparecem nas tramas.

No conto “Umas pernas grossas”, a protagonista afirma que “[...] todas as meninas tinham namorados, menos a Greice e a Kelli, eu não tinha porque era puta mesmo, como diziam, ficava com todo mundo” (POLESSO, 2015a, p. 178) e, em “Primeiras vezes”, a protagonista tem sua iniciação sexual com Luís Augusto Marcelo Dias Prado, meses após contar à Letícia que queria beijá-la. Nos dois casos, as narradoras descrevem os personagens masculinos de forma cômica em comparação com a descrição das jovens por quem são interessadas, como se o envolvimento com garotos fosse uma resposta (mais ou menos consciente) à

⁵⁵Cf. Santos (2018).

heteronormatividade exigida pela sociedade. É como se a representação cômica dos garotos, como já vimos nos “peões cabeçudos” do conto “Amora”, servisse como uma inferiorização dos personagens masculinos, reforçando, pelo contraste, o desejo das protagonistas por outras jovens, essas, sim, representadas de modo belo e interessante.

Em contraponto à representação masculina, vemos que em boa parte de *Amora*, as personagens vivem algo próximo do conceito de *continuum lésbico*, proposto por Adrienne Rich. O *continuum lésbico* seria algo além de ter, ou desejar ter, relações sexuais com mulheres, mas, sim, “[...] muito mais formas de intensidade primária entre mulheres, inclusive o compartilhamento de uma vida interior rica, a união contra a tirania dos homens, o dar e receber apoio prático e político” (RICH, 2019, p. 65). Essa proximidade não poderia, portanto, se dar entre representações tão díspares. O recurso da diferença na representação feita por Polesso atua como uma inversão, talvez um revide, posto que ao longo da história da literatura tantas personagens femininas foram representadas de maneira inferiorizada.

A representação da convivência entre garotas, para além dos vínculos de amizade, favorece a percepção das personagens como lésbicas, ao longo das narrativas, como vimos em “Flor, Flores, Ferro Retorcido”. Em “Primeiras vezes”, o assunto da homofobia é abordado a partir de Mandala. Em “Umam pernas grossas”, ser chamada de lésbica por uma das colegas faz com que a protagonista procure outra turma (e outra modalidade esportiva), pois

Era bacana viajar todo sábado para outra cidade, era ótimo comemorar os gols no amontoado no chão ou com abraços e pulos, porque lá eu não era uma ‘lésbica nojenta que se esfrega nas pessoas’, lá eu podia tocar os outros sem o ônus de um apelido idiota’ (POLESSO, 2015a, p. 182).

O fato dessa protagonista buscar esse distanciamento das falas preconceituosas da colega de time parece fomentar seu amadurecimento sobre a lesbianidade e sobre o preconceito. Se no início do conto vemos a perplexidade e a negação em relação ao tema, do meio para o final, vemos a protagonista compreendendo, posteriormente, sua lesbianidade e a lesbianidade das outras integrantes do time.

No conto “Primeiras vezes”, o grande conflito é o início da vida sexual como um status de maturidade, e, como vimos, a protagonista forja uma narrativa sobre a relação heterossexual para as colegas. A consciência de que a iniciação sexual não a transformara em uma pessoa mais madura, e que nem ao menos foi prazerosa, faz com que a personagem volte a tentar uma aproximação com quem, de fato, desejava. Ao retomar o contato com Letícia, ainda que por telefone, ela sente que pode se abrir. Para além de seu desejo por Letícia, o *continuum lésbico* ajuda essa personagem a revelar que mentira sobre sua primeira experiência sexual, além disso, elas conversam

[...] sobre como queria que as lésbicas não tivessem explodido no shopping e sobre como tinha sonhos esquisitos com a Linda Perry e sobre como naquele dia no sofá queria tê-la beijado em sua boca vermelha. Letícia, por sua vez, disse-lhe que primeiras vezes eram sempre daquele jeito e que talvez ele não tivesse feito direito e que talvez ela estivesse nervosa e que deveria tentar novamente. Não disse nada sobre lésbicas, novela, Linda Perry, nem sobre beijos em bocas vermelhas (POLESSO, 2015a, p. 18).

Outra vez a amiga a escuta com empatia, mas sem demonstrar nenhuma reciprocidade no desejo, o que faz com que a protagonista passe a evitá-la na escola e em outros espaços comuns. Apesar do mal-estar diante dessa recusa, a narradora-protagonista toma mais consciência de seu desejo e de sua orientação sexual a cada vez que se declara para Letícia. Já em “Umas pernas grossas”, não nos é dado saber em que momento a protagonista descobre sua atração por mulheres.

O conto tem um salto temporal para que, no desfecho, a protagonista compreenda fatos que eram confusos para a protagonista no início do conto: “Um tempão depois de parar de jogar, uns três, quatro anos”, a protagonista reencontra colegas numa festa gay. Para sua surpresa, uma delas namora Sandra, aquela ex-colega do futebol que, no início do conto, a chamava de “lésbica nojenta”. Esse reencontro desperta sua curiosidade para saber sobre as outras jogadoras do time. Trazendo para a ficção outro elemento potencialmente presente na vida de muitas pessoas do século XXI, a protagonista busca pelas antigas colegas em redes sociais.

Se nos anos 1970 e 1980, em que as lésbicas feministas discutiam sobre as possibilidades de outras experiências do amor e se correspondiam por meio de anúncios de jornal como em “O Lampião da esquina” ou “ChanacomChana” (LESSA, 2021), para essas protagonistas que viveram a adolescência nos anos finais do século XX, o século XXI traz outras formas de se relacionar, e mesmo de encontrar (ou de saber de) pessoas, como as redes sociais. Entre as colegas do time, a narradora protagonista busca por Ariela, por quem talvez nutrisse uma atração não compreendida, à época. Essa atração pode ter sido recalcada devido aos estereótipos que a lesbianidade representava para a protagonista e que eram reforçados pelos apelidos colocados pela colega de time.

Descobrir uma comunidade de lésbicas que, assim como ela, superaram a heteronormatividade vivida na adolescência e construíram suas vidas com suas namoradas e esposas, parece reafirmar a identidade da protagonista. Descobrir-se lésbica aqui talvez extrapole o campo dos desejos, como indicou o *Continuum lésbico* proposto por Adrienne Rich (2019); talvez signifique estar e sentir-se em comunidade com essas outras mulheres de seu passado. Não mais como alguém abjeto que não poderia tocar ou ser tocada.

Nessa busca, via redes sociais, a protagonista encontra Ariela, que, no início do conto, era vista como alguém que

Voava para dentro da área com a bola na mão, eu via a cena num ralentando de movimentos quase etéreos, a Ariela com as pernas muito longas, se dobrando como num salto de balé clássico, músculos constrictos, antes da expansão, voando, entrando na área, o braço erguendo, as veias dos punhos, a mordida no lábio inferior, e soltava a mão. Bala de canhão. A Ariela era canhota e isso confundia as pessoas. Eu, por conta da ogra que me chamava de lésbica, virei goleira para evitar constrangimentos. Acontece que eu me tornei uma ótima goleira, excelente, na verdade, mas, toda vez que a Ariela voava na minha direção, tudo sumia, eu congelava nos olhos dela. (POLESSO, 2015a, p.179)

A descrição de Ariela, em contraste com a descrição de si e dos garotos com quem elas ficavam, talvez seja o que mais se aproxime de um discurso amoroso indiretamente enunciado pela jovem protagonista. No verbete “O arrebatamento”, de *Fragments de um discurso amoroso*, Roland Barthes (2018, p. 45) discorre acerca do “Episódio tido como inicial (mas pode ser reconstituído *a posteriori*) durante o qual o sujeito apaixonado é ‘arrebatado’ (capturado, encantado) pela imagem do objeto amado.”, assim como acontece entre a protagonista do conto “Umhas pernas grossas”, em relação à Ariela, ou com a protagonista de “Primeiras vezes”, em relação à Letícia, metonimizada em sua “boca vermelha”.

Barthes inicia a explicação do verbete enumerando palavras que fazem parte de um vocabulário amoroso e, ao mesmo tempo, bélico. No entanto, ele, ironicamente, afirma:

[...] o raptor é ativo, ele quer pegar sua presa, ele é sujeito do rapto (cujo objeto é uma mulher, como todos sabem, sempre passiva); no mito moderno (o do amor-paixão), é o contrário: o arrebatador não quer nada, não faz nada; ele fica imóvel (como uma imagem), e é o objeto arrebatado que é o verdadeiro sujeito do rapto; o objeto da captura se torna o sujeito do amor; e o sujeito da conquista passa ao posto do objeto amado. Subsiste, entretanto, um vestígio público do modelo arcaico: o enamorado – aquele que foi arrebatado – é sempre implicitamente feminizado). (BARTHES, 2018, p. 46).

Neste excerto, Barthes reitera certa hierarquia de gênero recorrente em muitas narrativas em que o discurso amoroso se faz presente. No entanto, a colocação do crítico é heterocentrada, quando pensamos em narrativas como as presentes em *Amora*, nas quais o discurso amoroso é enunciado e/ou recebido por personagens femininas que recusam a hierarquia no jogo amoroso, a divisão que atrela o feminino ao objeto passivo da ação amorosa perde o sentido, uma vez que os papéis de sujeito e objeto são substituídos por personagens que são agentes em suas histórias, como veremos mais detidamente a seguir.

Ainda sobre Ariela, a narradora protagonista segue elencando as qualidades da jogadora:

Como eu queria ter os braços da Ariela, mas sempre tive braços lisos, sem veias, sem marcas, sem pelos. A Ariela tinha uns braços morenos e cheios de sardas, com veias saltadas, as juntas dos dedos grossas, todas grossas de estalar. Eu tenho uns dedos estranhos, hoje tortos de tanto quebrar. Depois do jogo, a gente ia sentar nas arquibancadas com os guris. Eu ficava com o Diogo, na época. Um alemãozinho magricela com corte de cabelo penico. (POLESSO, 2015a, p. 180).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, o arrebatamento ao ver a pessoa amada “[...] é geralmente precedido de um estado crepuscular: o sujeito está de certa forma vazio, disponível, propício” (BARTHES, 2018, p. 44–46). Seja a beleza de Ariela, em “Umas pernas grossas”, ou a boca vermelha de Letícia, em “Primeiras vezes”, o estado de arrebatamento que acomete as protagonistas surge quando elas começam a experimentar aspectos de sua sexualidade. Seja pela negação dos estigmas da lesbianidade, seja pela tentativa frustrada do sexo heterossexual, no caso de “Primeiras vezes”, as protagonistas dos contos estão abertas às experimentações nos campos amoroso e erótico, o que as coloca nesse espaço de disponibilidade para o “arrebatamento”.

No desfecho do conto “Umas pernas grossas”, a protagonista, anos depois, busca por Ariela nas redes sociais e descobre que a ex-companheira de time está “casada, com filhos, advogada” (POLESSO, 2015a, p. 182). Assim como a vida da protagonista seguiu adiante, a de suas colegas também. Se Ariela encontra-se, de certo modo, distante do *continuum lésbico*, a protagonista afirma, com surpresa, que “Quando cheguei ao perfil da Isadora, vi que ela tinha muitas fotos com a Kelli e que elas eram casadas uma com a outra [...] Aquilo sempre tinha sido paixão, sempre” (POLESSO, 2015a, p. 183). Tal descoberta parece confirmar e reafirmar a experiência lésbica da protagonista, que talvez tenha levado mais tempo para se compreender e se aceitar sexualmente em comparação com suas colegas Isadora e Kelli, que, apesar de performarem o que a protagonista acreditava, à época, ser “o cúmulo da heteronormatividade”, viviam suas experiências afetivas e sexuais com outras garotas.

De certa forma, o conto “Primeiras vezes” dialoga com o conto “Umas pernas grossas”, quase de forma a preencher a lacuna sobre a iniciação sexual da protagonista desse. Em “Umas pernas grossas”, a protagonista transita entre as lembranças da adolescência e da idade adulta em que procura por suas ex-colegas de time. Também por esse motivo a nossa opção em mesclar a análise dos dois contos. Em “Primeiras vezes” vemos que apesar das tentativas frustradas, tanto de iniciação (hetero)sexual como de beijar Letícia, a protagonista persiste na busca de entender seu desejo. Se em “Umas pernas grossas” o desfecho do conto não detalha como foi que a protagonista compreendeu sua lesbianidade, a princípio refutada, em “Primeiras vezes” a protagonista e Letícia se reencontram numa festa.

Por mais que o desejo de beijar a boca vermelha de Letícia tenha sido, desde o início, um dos motores das ações da protagonista, vemos certo discernimento após a primeira experiência sexual e pelas negativas da colega, para que essa “[...] não fosse enganada por uma expectativa que seria apenas sua” (POLESSO, 2015a, p.19). Assim, diante do convite de Letícia para fumarem um cigarro na área externa da festa, a personagem desconfia dos desdobramentos que esse convite pode ter, no entanto, procura aproveitar o momento sem grandes idealizações. A própria representação da cena sexual que segue entre as duas personagens é delicada e despretensiosa:

O voyage não tinha rádio, portanto não tocava 4 Non Blondes. A calcinha de Letícia era roxa e tinha uma renda, a dela era cinza e o algodão estava esgarçado para além dos limites do bom senso. Nenhuma das duas teve tempo de tirar o sutiã. Foi tudo desajeitado, como são geralmente as primeiras vezes. Cheias de dentes que batem e movimentos de desencaixe. (POLESSO, 2015a, p. 19).

Essa representação da iniciação sexual lésbica destoa da estética romântica e das descrições eróticas recorrentes em cenas de sexo entre duas personagens femininas, além disso, há uma escolha da autora por explorar outras formas de narrar esse momento que priorizem a imaginação, negando o fetichismo que pode envolver a narração sexual detalhada ou mesmo romantizada. A comparação entre as duas cenas de iniciação sexual, com Luís Augusto Marcelo Dias Prado e com Letícia, nos permite ver que, se a primeira cena foi descrita a partir de negativas, na segunda, a iniciação lésbica também é desprovida de idealização: “Foi tudo desajeitado, como são geralmente as primeiras vezes” (POLESSO, 2015a, p. 19). Nesse ponto não há mais a crença da protagonista de que o exercício da sexualidade a modificaria, ou daria alguma característica que evidenciasse maturidade ou experiência. Um dado importante é que, em uma sociedade heterocentrada, equiparar as experiências de iniciação sexual, por si só, já é um avanço no campo da representação das personagens lésbicas.

No conto “Primeiras vezes” o uso do plural no título traz a ideia de que esse rito não aconteceria apenas uma vez. As experiências de iniciação sexual são colocadas como algo contínuo. Diferente de narrativas em que a virgindade é centrada no hímen da protagonista⁵⁶, e, com sua ruptura, toda aprendizagem de si e do encontro com o outro parece resolvida, no conto de Polesso vemos que a aprendizagem (sexual e afetiva) é contínua. Os processos não são estanques e cada encontro é único, mesmo quando é aquém das expectativas da protagonista,

⁵⁶ No romance *Eu sou uma lésbica*, de Cassandra Rios, a personagem considera-se desvirginada a partir do rompimento de seu hímen com um salto de sapato.

como vemos no desfecho em que a protagonista afirma que “A Letícia seguiu namorando o Vitor até o fim do ano” (POLESSO, 2015a, p. 19).

Ao considerarmos os dois contos juntos, na totalidade de seus arcos narrativos, podemos ver que por mais que o discurso amoroso entre as personagens femininas não seja necessariamente o tema central⁵⁷, as protagonistas observam o desenvolvimento desses afetos de modo leve, ponderado e o mais belo e verdadeiro possível, consigo e com as outras.

2.5 Vó, a senhora é lésbica?

O último conto da seção sobre protagonistas vivendo as primeiras experiências do discurso amoroso é também um dos mais famosos de *Amora*. Essa fama se deve ao uso de um excerto do conto em uma questão do Enem (Exame Nacional do Ensino Médio) no ano de 2018. Nesse mesmo ano, *Amora* havia sido selecionado pelo edital do Programa Nacional do Livro Didático (PNLD) literário, o que promoveu a distribuição de mais de 50.000 exemplares do livro em escolas públicas brasileiras. O aumento do público leitor e o uso em uma prova de ampla repercussão causou celeuma no público conservador, inflamado com essa e outras questões da prova. Diversas notícias falsas envolvendo o conto, a autora, o livro, além de ameaças advindas, inclusive, de um político de Caxias do Sul fizeram com que a escritora se afastasse de seu trabalho como colunista do Jornal Zero Hora, à época (POLESSO, 2022a, p. 31; SOUZA DOS SANTOS, 2023, p. 81).

O conto “Vó, a senhora é lésbica?”, que também foi adaptado para o audiovisual como um curta-metragem, nos traz Joana, a narradora-protagonista, que oscila entre analepses e prolepses ao longo da narrativa, como forma de lidar com os possíveis desdobramentos de uma resposta de Clarissa, sua avó. A pergunta “Vó, a senhora é lésbica?” indiscretamente feita por Joaquim, primo da protagonista, durante uma refeição, é intensificada por sua prima mais nova. Beatriz indaga “o que é lésbica?” e continua sacudindo as pernas curtas sobre a cadeira. Vemos na cena inicial do conto quatro personagens em faixas etárias diversas: Joana é uma jovem universitária, Joaquim, um pré-adolescente, Beatriz, pela postura à mesa, é bem mais nova que ambos e, por fim, a avó, Clarissa.

⁵⁷ Em vídeo postado no Instagram, Natalia Borges Polesso afirma que “[...] tinha uma questão estética com *Amora*, que era pensar: como eu podia trazer personagens lésbicas para a literatura desorbitando um pouco paradigma do romance, né? Da relação lésbica romântica, do namoro?”. Essa afirmação corrobora com o fato de que nem sempre o discurso amoroso estará enunciado do modo que tradicionalmente nos acostumamos a ver, restrito a relações afetivas sexuais. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/C0tzBIAOG5M/>. Acesso em: 13 dez. 23.

Se a pergunta de Joaquim aparentemente viola uma intimidade e faz “cair os talheres no prato” de Clarissa, “fazendo a porcelana estalar”, talvez isso se deva mais à percepção da avó de que há alguma seriedade no questionamento do garoto. É possível que, para a geração de Joaquim (dada a curiosidade gratuita e, talvez, impensada da pergunta), não exista implicações em sua avó ser lésbica. Para o mundo infantil de Beatriz (similar ao da protagonista de “Flor, flores, ferro retorcido”), a palavra lésbica ainda não representa mais do que uma entre tantas outras que ela desconhece. Porém, para Clarissa, e, sobretudo para Joana, a pergunta sobre a orientação sexual adquire outros contornos.

Previ a cena: vó, a senhora é lésbica? Porque a Joana é. A vergonha estava na minha cara e me denunciava antes mesmo da delação. Apertei os olhos e contraí o peito, esperando o tiro. Atrás das minhas pálpebras, Taís e eu nos beijávamos escondidas no último corredor da área de humanas na biblioteca da faculdade. (POLESSO, 2015a, p. 34).

No excerto anterior vemos a narradora protagonista diante de uma cena comum daquilo descrito por Eve Sedgwick (2007) como o “drama da revelação gay”. Em “A epistemologia do armário” (SEDGWICK, 2007), a poeta e crítica literária discute a relação conflituosa entre gays e lésbicas com a sociedade heterossexual. Segundo ela,

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

Desse modo, quando Joana se vê, indiretamente, confrontada pela pergunta posta à mesa, por mais que tenha uma relação de admiração e proximidade com a avó, exposta ao longo da narrativa, a protagonista teme que o revelar desse segredo represente o fim da relação familiar.

O tempo não linear, característico aos contos de Natalia Borges Polessos, é intensificado em “Vó, a senhora é lésbica?”. Diante do silêncio em relação à pergunta, a narradora começa a rememorar quem é essa avó.

A vó Clarissa era professora de história, por isso, a casa era abarrotada de livros, atlas, guias, fitas VHS com documentários, revistas, papéis, tudo. Quando criança, eu perguntava para ela o que tinha naqueles livros todos e ela me dizia que eram histórias, muitas histórias, de diferentes pessoas, lugares, tempos, com jeitos diferentes de contar. Ela perguntava se eu queria ouvir alguma, me mandava escolher um livro. Meus olhos pegavam fogo de curiosidade. [...] Eu continuava com olhos gulosos, esperando que ela começasse. Qual deles você quer? Eu apontava para um livro aleatório. Muito bem então. E começava: ah, uma história muito boa! Não me esqueço dessa nunca. É sobre um homem chamado Gregor Samsa (POLESSO, 2015a, p. 35).

Tem sido aventada, em trabalhos diversos, certa semelhança entre o personagem kafkiano e o estranhamento que uma pessoa criada em uma cultura heteronormativa sente ao perceber-se homossexual. A pergunta de Samsa, “O que aconteceu comigo?”, e o dilema do armário guarda algumas similaridades (SANTOS; NOLASCO, 2020). Não à toa Joana retoma *A Metamorfose* em suas lembranças. O temor de tornar-se abjeta aos olhos da família também é o motor das ações de Joana. Mesmo que se trate de uma família cuja educação formal é valorizada, o medo de que a homofobia se sobreponha à intelectualidade da família faz com que a protagonista mergulhe em lembranças de sua infância. De lembrança em lembrança, o pensamento da narradora chega até Taís. Ambas estudam Letras, a narradora, no campo da Literatura, e Taís, na Linguística. Unidas pelas aulas de latim em comum, lemos, em pouco mais de uma página, como as duas se conheceram e como o encantamento surgiu em meio às aulas e aos livros:

Fico contente que aquela matéria fosse obrigatória para ambas as áreas. No intervalo, perguntei se queria que eu pegasse mais um café. Ela aceitou. Ficamos conversando o resto da aula, e na outra, e na seguinte, até a semana em que ela faltou. Eu não tinha pegado nenhum contato dela, telefone, email, eu nem sabia seu nome completo, nada mesmo. Passei a semana inteira pensando se ia vê-la de novo, se tinha morrido, se tinha largado o curso, se alguma coisa terrível tinha acontecido. (POLESSO, 2015a, p. 37).

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, temos, entre as definições de ausência, a seguinte divisão:

É a mulher que dá forma à ausência: ela tece e ela canta; as Tecelãs, as Chansons de toile, dizem ao mesmo tempo a imobilidade (pelo rom-rom do tear) e a ausência (ao longe, ritmos de viagem, vagas marinhas, cavalgadas). De onde resulta que todo homem que fala a ausência do outro, feminino se declara: esse homem que espera e sofre está milagrosamente feminizado. [...] (Mito e utopia: a origem pertenceu, o futuro pertencera àqueles que têm algo feminino). (BARTHES, 2018, p. 60).

Se concordarmos com Barthes (apesar do aparente reforço aos papéis de gênero desse excerto), poderíamos afirmar alguma modificação no discurso amoroso quando temos, entre duas personagens femininas, uma que parte e uma que fica e sente a ausência? A espera, ainda que não seja o tema central em “Vó, a senhora é lésbica?”, é um fator importante para observarmos algumas mudanças de enredo trabalhadas pela autora nesse e em outros contos do livro.

Em nossa tradição literária há muitos casos de personagens masculinos que se ausentam e cujo regresso é esperado. É comum às personagens femininas esse espaço da espera. No entanto, em obras literárias contemporâneas, sobretudo naquelas em que as autoras propõem diálogos com vertentes do feminismo, como é o caso de *Amora*, vemos que a espera não é um

tempo de passividade ou estagnação, como poderia ser interpretado (ou questionado) em obras canônicas⁵⁸. No conto em análise vemos que a espera prepara as personagens para o regresso das respectivas amadas. Não é informado o que se passa no intervalo breve da ausência de Taís, mas sabemos que Joana segue estudando até o regresso dela. A cena do reencontro prepara o enlace das duas:

Na semana seguinte, quando ela apareceu sorridente e sem o gesso, perguntei o porquê da ausência na semana anterior. [...] Ela disse que precisava de um livro, mas que não lembrava o nome, no entanto, disse que sabia onde ele ficava e fomos indo para o último corredor, sem janela e com uma luz fraca. Ali no fundo, ela disse, e me arrastou pela mão até onde a prateleira quase se encostava à parede. Pegou o livro e deu uma olhada dentro. Depois, ergueu os olhos para mim e com uma mão muito muito rápida me puxou pela gola do blusão para bem perto dela e encostou a testa na minha. Eu sabia o que fazer, só que nunca tinha feito. A Taís sorriu com aqueles dentes brancos e enormes, sorriu dentro da minha boca. (POLESSO, 2015a, p. 37).

Entretanto, no caso de Clarissa, a espera da mulher amada é envolta em outras tensões. Se no caso das duas jovens vemos o início de um envolvimento entre pessoas construindo suas histórias e seus modos de estar no mundo, para sua avó e sua tia Carolina, há outros laços pendentes em suas trajetórias, o enlace delas é envolvido por outras relações familiares e sociais nas quais estão enredadas:

[...] depois daquela tarde, as visitas começaram a rarear e a minha vó se entristeceu de um jeito que doía ver. Chorava pela casa e fumava escondida num canto da sacada. Acho que bebia também, porque havia cheiros estranhos e uma avó displicente naquele período. Passou um inverno inteiro e mais a primavera para a tia Carolina voltar a visitar, eu lembro direitinho, porque foi no aniversário do Joaquim que ela apareceu. Minha avó parecia outra mulher. Estava bem vestida, contente e voltou a cheirar a perfume e creme de lavanda. (POLESSO, 2015a, p. 39).

Para fins de evidenciar o contraste, nos últimos dois excertos, temos a espera alegre antes do reencontro entre Joana e Taís e, abaixo, a espera de Clarissa por Tia Carolina.

A tia Carolina trazia, quase sempre, uns olhos de embaraço, agora lembro, os passos incertos, as mãos cheias de anéis que se torciam em si mesmos, os ombros para cima sempre. Parecia que não queria estar ali. Eu me lembro dela porque era muito bonita e porque eu gostava de imitá-la. Eu achava fascinante como a tia Carolina podia ter o cabelo branco, mas não parecer velha. (POLESSO, 2015a, p. 38).

⁵⁸ O motivo da espera feminina tem sido representado de modos diversos por algumas autoras contemporâneas e tem sido recebido de maneiras diversas da crítica tradicional. A crítica feminista há muito discute essa noção da espera (DUARTE, 1990a, p. 36; MENEZES, 1990, p. 140). Penélope, por exemplo, em sua espera por Ulisses, em *Odisseia*, tecia e destecia toda uma estratégia política de defesa do reino contra a sucessão do rei (BARREIROS; MACHADO, 2019). Na literatura brasileira temos *Uma aprendizagem ou o Livro dos Prazeres*, de Clarice Lispector (1998c), em que Ulisses é quem espera, enquanto sua amada, Loreley, realiza uma viagem para dentro de si em busca de autoconhecimento.

Clarissa e Carolina formam um casal de mulheres maduras. Uma outra geração, cujas crenças, tabus e laços sociais demandam comportamentos diversos aos da geração de Joana. O silêncio de Clarissa para os netos, o embaraço de Carolina, talvez em adultério, como o conto sugere mais à frente, faz com que a ausência dessa não possa sequer ser comentada por Clarissa. O que a narradora relata dessa ausência são percepções infantis da mudança de comportamento da avó durante a espera. O silêncio recobre o possível discurso amoroso que enunciaria a falta, ao contrário de Joana, que, caso desejasse, poderia falar sobre seu envolvimento com a colega de faculdade. Porém, apesar das lutas dos movimentos feministas lésbicos em mudar uma cultura heteronormativa, a protagonista teme revelar sua lesbianidade e falar sobre o que pode ter sido o primeiro beijo de Joana em uma mulher.

Assim, quando se fala em discurso amoroso enunciado por personagens lésbicas, é importante observar a diversidade dessas personagens. Se as personagens femininas são tão diversas em relação à espera, as personagens lésbicas, entre si, também o são, inclusive no interior do livro *Amora*. Talvez um dos pontos altos na obra de Natalia Borges Polessa seja demonstrar essa diversidade de personagens com tanta sutileza. O conto é sobre amor. Sobre mulheres que se amam e exercem o amor de acordo com suas possibilidades. Sobre uma neta que admira a avó e que, na descoberta de algo tão fundo em comum, como o amor por mulheres, não consegue se comunicar, não consegue enunciar um discurso amoroso que fala da amada, mesmo diante do diálogo aberto. A avó, mais experiente e com o direito de preservar sua intimidade, é assertiva e discreta nas respostas. Por mais que sejam avó e neta, são mulheres diferentes, de tempos diferentes, com vivências diferentes. A vivência da lesbianidade é diferente em contextos históricos e sociais diversos. Assim como a compreensão e a vivência do amor para essas mulheres.

A experiência da lesbianidade, aliás, após a discrição da avó, é retomada na conversa. Clarissa, antes de responder, quer saber de Joaquim a origem do questionamento e faz questão da presença de Joana ali, apesar da tentativa da protagonista de, fingindo naturalidade, fugir.

Minhas mãos gelaram e, por mais que eu mastigasse, a comida não descia.
 Levantei da mesa com meu prato na mão e fui à pia, fingindo desinteresse.
 — Joana? — disse minha vó.
 — Oi — eu respondi com a voz mais fraca que tinha.
 — Me traz a pimenta.
 — Claro, vó.
 Levei o moedor para a mesa e, quando ia escapando, ela falou.
 — Você não vai sentar para ouvir a resposta do que seu primo perguntou?
 Sentei. Aliás, eu nem percebi que já estava sentada, foi como se meu corpo tivesse feito aquilo automaticamente. Minha cabeça convulsa dentro, os fatos se conectavam.
 — Sim — disse. (POLESSA, 2015a, p. 39-40).

A resposta suscinta de Clarissa causa risos no primo mais novo e surpresa em Joana. Essa, diante de tantas conexões que agora faziam sentido em sua mente, apenas consegue enunciar para a vó a relação que faz entre a pergunta e tia Carolina. Apesar da liberdade que a protagonista afirma ter com a família, a jovem não fala sobre si.

Imagens de uma tapeçaria afixada na parede, em que se viam duas mulheres dançando, se misturam com as lembranças dela com Taís e com imagens de sua avó com Tia Carolina, numa espécie de caleidoscópio de lésbicas. Uma linhagem muito antiga que só agora Joana consegue organizar. Assim como a protagonista do conto “Umas pernas grossas”, descobrir outras pessoas lésbicas à sua volta cria um senso de pertencimento a uma comunidade. Isso faz com que Joana, mesmo em silêncio sobre sua orientação sexual, se sinta melhor consigo e se afaste da ideia de abjeção, na comparação com Gregor Samsa, cogitada no início do conto.

Além disso, a lesbianidade de sua vó não fora recebida com preconceito por Joaquim, que até perguntou por que Clarissa e Carolina não moravam juntas. Clarissa responde ao garoto que “[...] por hoje já estava bom de histórias e resumiu dizendo que não moravam juntas porque não queriam” (POLESSO, 2015a, p. 41), preservando-se do escrutínio.

Um ponto importante que será abordado com mais profundidade, quando tratarmos da lesbianidade na velhice é, para além da presunção da heterossexualidade, a ideia de que a sexualidade é prerrogativa de jovens. No senso comum não se espera que uma personagem avó, até então reconhecida como heterossexual, depois de uma família formada, tenha um relacionamento com uma mulher. No entanto, o conto não traz dados sobre esse aspecto, possivelmente pela escolha da autora de formular outros imaginários, não reincidindo nos conflitos familiares por conta da orientação sexual. Diante da assertividade discreta de sua avó, que responde com segurança, mas sem expor sua intimidade, Joana recorda dos impedimentos possíveis pelos quais as duas poderiam ter passado.

Porém me ocorreu lembrar que a tia Carolina tinha sido casada com o seu Carlos. Me ocorreu que talvez ela não pudesse ficar com a minha vó. Me ocorreu que nunca tivessem dançado, nem bebido juntas, ou sim. Pensei na naturalidade com que Taís e eu levávamos a nossa história. Pensei na minha insegurança de contar isso à minha família, pensei em todos os colegas e professores que já sabiam, fechei os olhos e vi a boca da minha vó e a boca da tia Carolina se tocando, apesar de todos os impedimentos (POLESSO, 2015a, p. 41).

Para duas mulheres lidas socialmente como heterossexuais, com famílias constituídas, filhos e netos, no caso de Clarissa, ou mesmo com marido, como no caso de Carolina, como declarar-se lésbicas? É a ponderação dessa diferença geracional que faz com que Joana consiga

observar como os direitos socialmente adquiridos podem garantir liberdades que fazem com que seu relacionamento seja mais leve em comparação com gerações anteriores.

Desse modo, para que a enunciação de um discurso amoroso entre lésbicas seja representada com verossimilhança, como no caso do conto “Vó, a senhora é lésbica?”, é necessário que, dentro da literatura, haja essa consciência da diversidade de personagens e de seus contextos históricos. Bem como é preciso que o projeto literário das escritoras esteja interessado em criar miradas para as histórias de amor. A relação entre mulheres de gerações diferentes, os espaços familiares e sociais diversos, o que a relação com o “armário” pode representar para cada personagem nas interações sociais representadas, o que o local da espera significa hoje para essas personagens. Todos esses são detalhes que circundam um discurso amoroso que busca criar imaginários de um amor mais ético e sobretudo consciente de suas ações consigo e com os outros.

3 GRANDES E SUMARENTAS: O DISCURSO AMOROSO DAS PERSONAGENS ADULTAS E IDOSAS

Essa é uma das razões de o erótico ser tão temido e tão frequentemente restrito ao quarto, isso quando é reconhecido. Pois uma vez que começamos a sentir com intensidade todos os aspectos das nossas vidas, começamos a exigir de nós, e do que buscamos em nossas vidas, que estejamos de acordo com aquele gozo do qual nos sabemos capazes.
Audre Lorde (2019c)

Nos contos de *Amora* analisados até aqui observamos que os discursos amorosos enunciados ou latentes se situavam em um espaço de desenvolvimento. A maturação dos afetos, até colocá-los em palavras ou ações, leva o tempo do amadurecimento das personagens. Todavia, na análise dos contos em que elas são jovens adultas ou adultas, efetivamente, as várias formas de manifestação do discurso amoroso são mais evidentes, ainda que com particularidades importantes.

A enunciação mais direta do discurso amoroso nas diversas fases dos relacionamentos se dá por fatores inerentes à construção dessas personagens. Como certo espelhamento das relações amorosas da vida real, é comum que, em algum momento da vida adulta, essas personagens vivam relações afetivo-sexuais. A maioria das protagonistas adultas dos contos de *Amora* reconhece sua orientação sexual voltada para mulheres. Nos poucos casos em que as protagonistas passam a se relacionar com mulheres no decorrer da vida adulta, a orientação sexual parece ser um fator pequeno de mudança, visto que, se comparadas com as adolescentes e crianças, a forma de lidar com essas relações já está, de algum modo, amadurecida. Não se trata mais de iniciações, nem de relações sexuais, nem de namoros, ou mesmo de casamentos. Assim, ser reconhecida como lésbica por si e pelos outros tem um significado diverso das análises anteriores.

A compreensão de o que é ser uma lésbica varia muito a depender do contexto social, histórico e da idade das personagens. No caso das personagens adultas de *Amora*, podemos recorrer à definição presente em *Ficciones Lesbianas: Literatura y afectos em la cultura argentina*, de Laura Arnés:

O termo lésbica implica, pelo menos, três significações: em primeiro lugar, pareceria fazer referência a um estado ontológico do ser lésbica; em segundo lugar, constrói-se em relação ao sexo ou à sexualidade, ao erotismo ou ao

desejo entre mulheres; por último, e a partir do surgimento, nos anos setenta, tanto da antropologia feminista como do feminismo lésbico, a palavra lésbica vai assinalar um estado eticopolítico que tem implicações emancipatórias, faz referência a políticas liberadoras e contestatórias e se converte em um termo imprescindível para desestabilizar a – até esse momento – aparentemente inquestionável continuidade da categoria mulher (ARNÉS, 2018, p. 169).

Nos contos analisados a seguir teremos o discurso amoroso proveniente de personagens que se relacionam buscando a compreensão de si, a interação com o próprio desejo e o desejo da outra, e, além disso, lidando com seu posicionamento político diante da sociedade e dos estereótipos atribuídos a personagens femininas e lésbicas (DUARTE, 1990a, p. 72–76).

A respeito do discurso amoroso, a crítica literária por muito tempo oscilou entre concepções como: a enunciação necessariamente de personagens masculinos ou, de modo quase oposto, a crença de que o amor seria um dos únicos espaços de ação legítima para personagens femininas. Por isso, analisar o discurso amoroso enunciado por essas protagonistas também é questionar o espaço do amor, do feminino, das lésbicas e do discurso amoroso na literatura. Sobretudo se pensarmos no deslocamento que esse discurso enunciado em relações de igualdade pode causar.

Se em boa parte da tradição literária é o personagem masculino quem enuncia o discurso amoroso para a amada, quando temos duas personagens femininas, em posições de igualdade, enunciando esse discurso, a hierarquia (geralmente) é rompida. Não há alguém a conduzir a relação, ou alguém que será conduzida. O que temos em *Amora* são personagens vivendo eventos comuns e tentando construir relações consigo e com suas amadas de modo ético e justo. São essas tentativas, mais ou menos bem-sucedidas, que evidenciam a ruptura com os estereótipos de promiscuidade, de adoecimento, de descontrole, entre outros, relacionados aos modos de amar de personagens lésbicas.

Para favorecer a compreensão das análises nessa seção, com maior número de contos e personagens analisados, além da divisão etária, dividiremos quatro subseções referentes aos diferentes estágios dos relacionamentos: “O discurso amoroso e a busca do desejo”, em que há a dúvida entre se relacionar ou não, “O discurso amoroso, a criação da intimidade e a felicidade conjugal”, para as protagonistas que estão em estágios iniciais de relacionamento e quando estão envolvidas e felizes, “O discurso amoroso e a partilha da amizade”, pensando as enunciações possíveis do amor como uma partilha não estritamente sexual, e, por último, “O discurso amoroso do fim”, pensando os relacionamentos em seus momentos finais.

3.1 O Discurso amoroso e a busca do desejo

Nesta subseção podemos observar personagens em dúvida entre se relacionar ou não. Se considerarmos a história das mulheres e a espoliação de sua autonomia financeira⁵⁹, poder escolher se vai relacionar-se ou não é algo muito importante. Ainda paira, mesmo na ficção, a sombra da incompletude feminina quando não está em um relacionamento amoroso, como uma espécie de trauma histórico (RICH, 2019, p. 28).

Essa crença está explícita na pesquisa de Regina Dalcastagnè em relação aos números de personagens femininas cujo centro da narrativa é um relacionamento amoroso (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 38–39). Ter como objetivo principal a experiência amorosa foi uma ideia muito combatida pelos movimentos feministas, sobretudo a partir da década de 1970. Segundo bell hooks, em *O feminismo é para todo mundo: políticas arrebatadoras*,

No início a crítica feminista ao amor não era suficientemente complexa. Em vez de especificamente desafiar os equivocados pressupostos patriarcais de amor, ela apenas apresentou o amor como um problema. Queríamos dar cabo do amor e colocar no lugar dele a preocupação em alcançar direitos e poder. (HOOKS, 2018, p. 148).

Foi a partir do pensamento de teóricas como Gayle Rubin (2017), Audre Lorde (2019c), Adrienne Rich (2019) e Monique Wittig (2022) que se começou a discutir outras nuances da vivência afetiva, sendo os “[...] vínculos afetivos entre mulheres como um modo de enfrentar o sistema opressivo” do patriarcado (ARNÉS, 2018, p. 177), sem necessariamente ser preciso abdicar do amor para ter poder sobre sua vida, nem tampouco abdicar de espaços de autonomia e poder em prol de relações amorosas.

Essa posição teórico-feminista de reconhecer a importância do amor e, ao mesmo tempo, ser crítica em relação ao constructo patriarcal que o cerca, reflete nas personagens dessa subseção, pois a decisão de se relacionar ou não é algo ponderado. Em “Wasserkur ou alguns motivos para não odiar dias de chuva”, por exemplo, vemos uma narradora-protagonista que, após “tomar dois cafés e dois canos”, em um dia de chuva, repensa suas possibilidades de se envolver com alguém: “Amanhã já é dezembro, depois outro ano e em setembro volta a chover e eu vou ficar sozinha. Então eu tenho vontade de mergulhar para me curar do amor que ainda não tenho e não sentir a saudade que nem existe” (POLESSO, 2015a, p. 205).

⁵⁹ Ver mais sobre a história de espoliação financeira, a perda de autonomia e a consequente necessidade de se relacionar, sobretudo heterossexualmente, nos capítulos “O mundo precisa de uma sacudida” e “A acumulação do trabalho e a degradação das mulheres”, em *O Calibã e a Bruxa*, de Silvia Federici (2017), no ensaio “O tráfico de mulheres: notas sobre a economia política do sexo”, publicado em *Políticas do sexo*, de Gayle Rubin (2017), e “Do contrato social”, ensaio publicado em *O pensamento hétero e outros ensaios*, de Monique Wittig (2022).

Há nessa protagonista a vontade de se relacionar: “É que eu passei a noite em claro pensando se nos veríamos e tive vontade de te encontrar porque gosto de ti como se há muito fizesse parte de mim” (POLESSO, 2015a, p. 203), porém a vontade é permeada por saber que, inicialmente, a disposição para o envolvimento é criação de seu pensamento e não necessariamente é algo recíproco. Conforme Lúcia Helena afirma sobre as personagens femininas contemporâneas: “Não há laivos românticos e descabelados, nenhum melodrama, nem arrancar de cabelos de mulheres desesperadas. Mas um clima de desalento, algumas vezes, emerge pela lente de longo alcance da focalização narrativa” (HELENA, 2016, p. 75). A protagonista pondera se a tristeza que envolve a vontade é oriunda de si, dos problemas sociais e climáticos, da frustração do encontro adiado, de sua carência ou de todos fatores somados.

Esse talvez tenha sido um dos maiores legados das lutas feministas das décadas de 1970 e de 1980, descrito por hooks (2018, p. 142) como “[...] nossa liberdade como mulher para escolher quem amamos, com quem vamos dividir nosso corpo e vida”. Além disso, hooks ainda alerta: “Mulheres que se identificam com mulheres, sejam elas heterossexuais, bissexuais ou lésbicas, raramente fazem da aprovação de um homem uma prioridade na vida. É por isso que ameaçamos o patriarcado” (HOOKS, 2018, p. 142).

A personagem do conto encontra-se ilhada em um terminal de ônibus por conta dos alagamentos na cidade, com os pés molhados, escrevendo “essas frustrações úmidas nas margens de um jornal” (POLESSO, 2015a, p. 202). O movimento de trazer para o primeiro plano a metaescrita também se faz presente em alguns textos da parte “Pequenas e Ácidas”, de *Amora*, dedicada a microcontos.

Em “Saliva”, “Punhos” e “Fracasso”, a dificuldade de se expressar por escrito, ainda que se queira, entrelaça-se à confusão de sentimentos. Não necessariamente solidão, nem saudade, mas algo como um desejo de controle e, ao mesmo tempo, desamparo. Isso pode ser visto em frases como “[...] às vezes me dá uma vontade de não escrever [...] O pior é que fica tudo meio que na pele.” (POLESSO, 2015a, p. 231), “Parecia não haver nenhum espaço para ser preenchido dentro de mim, porque eu estava cheia. Cheia de palavras, mas todas elas eram o teu nome” (POLESSO, 2015a, p. 234), “Não há segredos, nem desejos, por isso não há palavras capazes. As intenções se esvaziam na própria tentativa” (POLESSO, 2015a, p. 248).

Embora a metaescrita ligue esses textos, no caso de “Wasserkur ou alguns motivos para não odiar dias de chuva”, a protagonista não apenas quer escrever “Dias chuvosos me deixam tão triste que não tenho forças para odiar, na verdade eu só tenho vontade de escrever” (POLESSO, 2015a, p. 200). O movimento de deixar fluir as palavras pelo papel também se assemelha à consciência de seus desejos, ela se permite sentir, ao contrário dos fragmentos dos

microcontos acima, talvez até pela possibilidade de desenvolvimento e detalhamento que um arco narrativo mais extenso permite.

O discurso amoroso enunciado pela protagonista se mescla às preocupações com a calamidade social anunciada pelos meios de comunicação. Assim, seu lamento se intensifica

[...] porque ouço no rádio a defesa civil falando sobre alagamentos, resgates, desabamentos, famílias perdendo tudo o que mal tinham em casa, bebês quase se afogando dentro do próprio quarto, idosos que enquanto dormiam foram levados pela correnteza e todas essas calamidades que vêm junto nas enxurradas, anunciadas pela voz muito dramática e bem articulada de um locutor. Hoje, especificamente, estou na rodoviária de Porto Alegre, e tu deve entender a implicação de caos nesse fato. Estouilhada. A média de atraso é de três horas. As estradas estão alagadas e sofrendo interdições intermitentes. Acabo de ver, numa tela ensebada de televisão, que a rodovia está parcialmente alagada no sentido Porto Alegre-Canoas, o que significa que não vou para casa tão cedo, por isso, no momento, eu não sei se há algo para gostar em dias de chuva, mas não quero dizer que os odeio. (POLESSO, 2015a, p. 200-201).

A solidão e o discurso amoroso dividem o espaço do conto com o testemunho de fatos comuns às grandes capitais brasileiras, como enchentes, por exemplo⁶⁰. Vemos em “Wasserkur ou alguns motivos para não odiar dias de chuva”, como as implicações sociais e climáticas afetam a sociedade. O indivíduo que ama, afetado pelas chuvas, como qualquer pessoa ali, faz parte do problema ambiental.

Por mais ingênua que essa afirmação possa parecer, é importante destacar como as personagens de *Amora* diferem dos protagonistas tradicionais que, quando amam, consideram o clima externo como plano de fundo para os próprios sentimentos (BOSI, 2006, p. 96–98; HELENA, 2016, p.77, BARTHES, 2018, p. 230-231). No caso desse conto, a chuva e os problemas decorrentes a ela dão à personagem, além da dimensão social, a consciência da dificuldade da criação “[...] de um amor no espaço dessa distância que hoje, pela chuva, não se comprimiu” (POLESSO, 2015a, p. 204). A protagonista decide conscientemente sobre se envolver com alguém ou não, sobre a reciprocidade da disposição de se encontrar em um dia de chuva, ao mesmo tempo que reflete, com humor um tanto peculiar, sobre os problemas urbanos causados. O amor não é um imperativo inadiável, nem o centro de sua existência. A realidade no espaço-tempo tem o mesmo peso que a subjetividade da personagem.

Uma característica que difere as personagens dessa seção das personagens infantis e adolescentes é o “humor melancólico”, mencionado pela protagonista. É a partir desse traço

⁶⁰ Em *Feminismo para os 99%: um manifesto*, Cinzia Arruzza, Tithi Bhattacharya e Nancy Fraser (2019, p. 83–86) discutem, em 11 teses, as encruzilhadas em que o feminismo se encontra hoje. A nona tese fala sobre a ligação do feminismo ao ecossocialismo, discutindo as desigualdades a partir dos conceitos de racismo ambiental.

que a protagonista de “Wasserkur...” se define. Nos cabe lembrar que nos estados de melancolia, via de regra, o sujeito recusa-se a se alimentar ou realizar outras ações comuns (SANT’ANNA, 1985, p. 126). A protagonista desse conto, embora tenha se disposto aos encontros, posteriormente frustrados, ao longo do conto tem a melancolia intensificada. Esse tom enfatiado ao descrever os pensamentos amorosos, ainda mais em um dia chuvoso, nos remete aos escritos de Ana Cristina César⁶¹.

O traço aparentemente despretensioso de organizar o texto pode ser encontrado em muitas autoras que dão continuidade à linhagem da escrita feminina brasileira marcada pelos feminismos dos anos de 1970 e de 1980⁶². A ironia, a dessacralização do amor, a mistura de humor com tristeza, doçura e desencanto ao narrar fatos cotidianos vividos por personagens femininas são características que aproximam Natalia Borges Polesso dessa visão do amor tocada pelo feminismo.

No conto “Wasserkur...” o recurso do “humor melancólico” aparece desde o título que faz menção ao método que prometia a cura de enfermidades pela hidroterapia, prática difundida ao longo do século XIX nas colônias alemãs presentes no Rio Grande do Sul (CORREA, 2010, p. 175). Após vários parágrafos de associações negativas ao frio e à chuva (“Dias chuvosos me deixam tão triste”, “eu não gosto do barulho da chuva quando estou nela”, “hoje o dia está especialmente triste porque amanheceu sem promessa de sol”, “nesses dias de chuva, tudo fica meio bagunçado dentro e em derredor”, “é que essa chuva me atrapalha as urgências”), o desfecho evidencia o sentimento contraditório da protagonista.

Diante das impossibilidades causadas pelas condições climáticas e pelas ausências aos encontros marcados, ela relembra que “Pés na água curam ansiedade, gripe e saudade” (POLESSO, 2015a, p. 205), e talvez por isso não ceder ao desejo de se relacionar com alguém, apesar da vontade, parece ser a melhor decisão a ser tomada.

O grosso do desânimo com a vida fica dentro, e me cava no coração uma força de melancolia, que eu tento cobrir com outras mentiras. Talvez eu não devesse ter dito isso assim tão meramente, tão explicado, mas é assim que acontece. Tudo o que meus olhos enxergam fica borrado como numa lente que tenta amaciar a realidade, mas não cumpre a fantasia, apenas borra. Nesses dias de

⁶¹ No livro *Ana Cristina Cesar: O sangue de uma poeta*, Ítalo Moriconi afirma que a escrita dela é “excêntrica em relação à poesia que notabilizou sua geração” dada a “sofisticação distinta da poesia antiliterária e formalmente simples” de seus contemporâneos (MORICONI, 1996, p. 160). Descrita como poeta de “perturbadora sensibilidade”, sobre Ana C. pairam comentários acerca da possível lesbianidade, sobre a qual se especula, até o presente, nas interpretações de seus textos poéticos e críticos.

⁶² “ana c.” é o título de um poema do livro *Canções de Atormentar*, de Angélica Freitas (2020). Nele, Freitas narra como foi o contato com a poesia de Ana Cristina César ao descobrir que “se podia escrever assim” (FREITAS, 2020, p. 76–77). Na escrita de Polesso, Freitas e César temos características comuns como o “humor melancólico”, as cenas cotidianas vistas com certa ironia e a negação dos estereótipos de feminilidade, sobretudo em relação ao amor.

chuva, tudo fica meio bagunçado dentro e ao redor, como disse. Talvez eu te entregue esse jornal, talvez eu jogue fora, talvez faça um barco e largue sarjeta abaixo até que ele entupa uma boca de lobo. Tu me disse que, em dias de chuva, não consegue ficar lendo e bebendo café, e eu acrescento nem fumando cigarros ou esperando encontros fortuitos. Nos dias de chuva, eu existo, porque não posso não fazê-lo. (POLESSO, 2015a, p. 203).

Vemos aqui que o discurso amoroso enunciado por essa narradora protagonista melancólica acaba por ser dissolvido pelos pensamentos a respeito da chuva, da fluidez, própria do meio líquido, e, por fim, pela percepção coerente de não se envolver com alguém que, eventualmente, pode ter usado a chuva como pretexto para não ir ao encontro. Assim, a melancolia predomina sob as ações da personagem que finda por recusar o envolvimento. Por outro lado, a cura pela água, mencionada pela protagonista, pode representar uma solução para o sentimento apenas inventado, e a garantia dessa clareza dos pensamentos seja o motivo para não odiar dias de chuva.

O estado de melancolia ou a fuga diante do desejo, parece mais intensa no conto “Dramaturga hermética⁶³”. Ao contrário do monólogo do conto anterior, temos o discurso amoroso enunciado via e-mail entre M. e Ana. M. é quem reinicia um contato aparentemente interrompido. Pelo percurso de viagens narrado por M., a própria personagem afirma que: “Fiquei tanto tempo fora que não pertencço mais a lugar algum” (POLESSO, 2015a, p. 103) e “Eu tinha amigos, acho. Não sobraram muitos. A gente some e quer que as pessoas continuem aí, no mundo, para a gente. Como se fossem portos inertes [...]” (POLESSO, 2015a, p. 107).

O não pertencimento de M. se reflete nas relações fugidias que ela narra para sua interlocutora. O discurso amoroso que M. enuncia, se de um lado é direto, apesar da falta de expectativa de reciprocidade: “Te escrevo porque ainda te amo. Sem pretensões de respostas quaisquer” (POLESSO, 2015a, p. 105), por outro, se recusa a se consumir, pois a cada tentativa de contato pessoal e presencial de Ana, M. recua.

Ainda que não haja uma marcação temporal no conto, é possível inferir que tanto Ana quanto M. pertencem às primeiras gerações de brasileiras que passaram a se comunicar, afetivamente, por meios eletrônicos, como e-mail. Com isso, o discurso amoroso ganha uma outra camada. No livro *44 cartas do mundo líquido moderno*, Zygmunt Bauman (2011, p. 16–17) descreve como temos trocado as interações humanas off-line por interações on-line, sendo

⁶³ O conto é mencionado pela autora no texto “Aos amores e às amoras” como contendo fragmentos escritos entre 2007 e 2010, além de que, intencionalmente, ela “queria criar uma narradora chata para caralha e ela ficou, mas ficou linda em sua chatice” (POLESSO, 2022a, p. 20-22).

que nessa última teríamos a sensação de maior controle diante da incerteza dos vínculos, da demanda de tempo e profundidade que os encontros podem requerer.

Na relação entre M. e Ana o controle sobre a interação on-line parece se sobrepor ao medo da intimidade. A estratégia de enunciação do discurso amoroso de Ana nos faz imaginar que, além de buscar as afinidades comuns, ela estabelece uma comparação literária de como tem sido sua vida amorosa nos últimos tempos, como forma de manter um contato e enunciar esse discurso amoroso que mantém a ligação da outra por um fio tênue que ela pode romper (deletar) a qualquer momento.

Me sinto um títere, um pouco curvada talvez pelo peso das asas desenhadas ou talvez porque as mãos que me guiam estejam enfatiadas.
Eu estou enfatiada.
Tu deve estar exausta de ler minhas lamúrias.
Desculpa, Ana. Não precisa nem responder. Não te escrevo mais. (POLESSO, 2015a, p. 113).

As comparações de sua vida amorosa com a literatura também dão esse tom. Ao citar o livro *Primeiro amor*, de Samuel Beckett, publicado pela primeira vez em 1945, que ambas teriam lido de modos e ritmos distintos e com opiniões divergentes a respeito, M. define como têm sido suas relações: “E assim, Ana, têm sido meus dias e meus amores, de uma tarde, apenas, exóticos, arredios, ausentes, mórbidos, eu, eles, somos todos parecidos, não acha que essa náusea me vem à toa?” (POLESSO, 2015a, p. 103).

A diferença de engajamento das personagens na leitura do livro parece espelhar os modos com que elas decidem se aproximar e manter vínculos com outras pessoas. Enquanto M. teria lido em apenas uma tarde, intensamente e de um fôlego só, Ana teria lido “[...] em meses, mesmo sendo um livro absolutamente curto” (POLESSO, 2015a, p. 103).

Se estabelecermos o paralelo entre modos de leitura / modos de se envolver e relacionamentos das personagens do conto “Dramaturga Hermética” / relacionamentos da personagem de *Primeiro Amor*, podemos compreender que as relações que M. tem vivido são baseadas no que o outro pode lhe oferecer, materialmente ou emocionalmente. M. parece se colocar muito mais em uma constante busca de algo para si do que na partilha de algo. Esse padrão de envolvimento de M. nos faz recordar o que bell hooks apontava sobre casais de lésbicas que

[...] vivendo em uma cultura patriarcal capitalista de supremacia branca, construía relacionamentos usando os mesmos paradigmas de dominação e submissão que suas companheiras heterossexuais. E essa construção de laços mutuamente satisfatórios em que ninguém corria o risco de ser subordinada era tão difícil de alcançar em relacionamentos lésbicos quanto nos heterossexuais (HOOKS, 2018, p. 143).

Desse modo, quando M. exclama “Meu problema é amor, Ana. Meu problema é amar.” (POLESSO, 2015a, p. 108), nos cabe lembrar que as experiências de envolvimento fugazes de M. parecem, por seus próprios relatos, trazerem mais tristeza do que alegria. A melancolia presente na protagonista de “Wasserkur...” também se faz presente no tom da dramaturga hermética.

Nos escólios das proposições XI e XII, de Espinosa (2021, p. 261), temos: [...] “claramente entendemos o que sejam o Amor e o Ódio. A saber, o *Amor* é nada outro que a *Alegria conjuntamente à ideia de causa externa.*” e

[...] por Alegria, entenderei na sequência, a paixão pela qual a mente passa a uma maior perfeição. Por Tristeza, a paixão pela qual ela passa uma menor perfeição. Em seguida, o afeto de Alegria, simultaneamente relacionado à Mente e ao Corpo, chamo Carícia ou Hilaridade. O de Tristeza, por sua vez, Dor ou Melancolia (ESPINOSA, 2021, p. 257).

Desse modo, podemos compreender que, mesmo em visões tão diferentes, as de bell hooks (2018, 2020) e a de Espinosa (2021), ambos concordam que o amor traria para o sujeito que ama a alegria e não a tristeza, sendo essa não apenas ligada a uma menor perfeição, como também relacionada à melancolia que Ana observa em M.: “Sempre foi melancólica e poética, um pouco triste, acredito, mas um triste bonito de se ficar olhando” (POLESSO, 2015a, p. 113).

Outro ponto importante presente no discurso amoroso de M. para Ana é a confissão reiterada das mentiras. No terceiro e-mail trocado, após afirmar seu amor por Ana e dizer que Ana é sua “soul mate, se permite a pieguice, não é meu porto. Alma gêmea sensível, virtual em todos os sentidos” (POLESSO, 2015a, p. 107), M. afirma que mentiu sobre seu paradeiro e narra um envolvimento não monogâmico que teria tido na França, com “Alex e a Marie, um casal de artista, doidos” (POLESSO, 2015a, p. 108). M. segue o relato, contando que “[...] numa manhã meio fria, eu fui dar uma caminhada e acabei indo embora. Deixei tudo lá”. (POLESSO, 2015a, p. 109)⁶⁴. Esse movimento de M. descrito por ela mesma como fuga expõe como a personagem lida com seu envolvimento com as pessoas. Em sua lógica amorosa ela foge, se esquiva, mente, como vemos neste excerto:

Eu cedi, sabe, Ana. Disse que engravidaria. Mas não sou uma idiota. Menti. A gente mente por amor, tu não acha? Eu queria a Marie para mim, nem que fosse por um tempo, nem que fosse por um dia. Eu sempre minto. Minto demais, acho. Menti que tinha parado de tomar os comprimidos, mas não tinha. Não ficaria grávida nem por um decreto de deus, se ele existisse, entende? Mas eles ainda acham que sim. Talvez venham até aqui para me dar um tapa na cara. Um tapa franco-russo. Eu não me importaria se levasse uma surra da Marie, por ela eu engravidaria, sabe, Ana? Mas não dava com o Alex.

⁶⁴ O microconto “Templo” presente na seção “Pequenas e Ácidas” seria um possível monólogo da Dramaturga Hermética em Paris, a respeito de chutar uma pedra “na Rue du Temple” (POLESSO, 2015a, p. 251).

Eu tive uma conversa séria com a Marie e perguntei se ela queria ficar só comigo, mas ela disse que não, primeiro, e depois, quando eu usei a coisa da gravidez como isca, ela mentiu também, dizendo que sim. E o Alex mentiu dizendo que ficaria com a Marie se ela desse um filho para ele, ele é egoísta demais. Todos somos. Ninguém é inocente. Mas agora eu estou aqui com esse enjoo que não passa, desacreditada do amor (POLESSO, 2015a, p. 111–12).

A náusea, título da maioria dos e-mails enviados por M., remete, para além das questões biológicas, a pelo menos, dois pontos: a famosa obra de Jean Paul Sartre (1938), *A Náusea*, em que os livros, ou mesmo a arte, de maneira geral, refletiriam a perplexidade do humano diante da existência e a tornariam suportável, ou, ainda, ao recurso argumentativo *ad nauseam*, que confere o caráter de uma repetição tão intensa que leva o interlocutor a desistir do diálogo – ou à náusea, além do *ad infinitum*, de significado próximo. Por esse prisma, evocado pela própria M. a certa altura do texto, percebemos um discurso amoroso autocentrado na narração de seus amores, na exposição de seus sentimentos, sem estabelecer diálogo com Ana, sua interlocutora.

Ana, por sua vez, é receptiva aos e-mails de M. Apesar do tempo que ambas passam sem contato, desde o primeiro e-mail, ela se coloca disponível para o encontro. Ela persiste no desejo de encontrar M. presencialmente, com e-mails curtos e diretos:

Eu não sei como agir, se te pergunto coisas diretas, se tu só queria falar mesmo nem sei se devo te perguntar algo, e agora tu diz que eu não preciso responder. [...] preciso que me mande o teu telefone, porque quero falar contigo. Já tentei o número velho e vi que não é mais. Outra coisa, tu ainda mora no mesmo lugar? Eu posso passar aí amanhã? Que horas fica bom para ti? Quero te ver e acho que o que tu está precisando é de conversa, e como eu quero te ver, me parece uma boa que juntemos esses dois querereres, o que tu acha? Me responde com a hora que melhor fica para ti e amanhã eu passo aí? Quarta-feira? Eu não quero te invadir, nem nada, mas se tu quiser, eu posso ir hoje mesmo, mesmo que seja noite, não importa, tá. Conta comigo. Sempre. Espero a tua resposta. (POLESSO, 2015a, p. 114).

Diante das respostas diretas de Ana, M. se esquivava, assina como “sempre e jamais sua” e mais uma vez se prepara para viajar, adiando o encontro. Assim, por mais que o discurso amoroso de M. seja enunciado para Ana, suas ações seguem no sentido oposto. No capítulo “Clareza: pôr o amor em palavras”, bell hooks demonstra, com base nos escritos do psicanalista Erich Fromm⁶⁵, que

⁶⁵ Erich Fromm foi um psicanalista alemão cujas teses teriam influenciado personalidades como bell hooks e Paulo Freire. No livro *A arte de amar*, Fromm afirma: “[...] o amor é a única resposta sadia e satisfatória para o problema da existência humana” (FROMM, 1988, p. 16). Além disso, Fromm recorre a Espinosa para advertir os leitores de que: “[...] a inveja, o ciúme, a ambição, qualquer espécie de cobiça são paixões; o amor é uma ação, a prática de um poder humano, que só pode ser exercido na liberdade e nunca como resultado de uma compulsão” (FROMM, 1988, p. 33).

O amor é o que o amor faz. Amar é um ato da vontade – isto é, tanto uma intenção quanto uma ação. A vontade também implica escolha. Nós não temos que amar. Escolhemos amar. Uma vez que a escolha deve ser feita para alimentar o crescimento, essa definição se opõe à hipótese mais amplamente aceita de que amamos instintivamente (HOOKS, 2020, p. 47).

Não obstante, hooks explica quão complexo pode ser concluir que relações nomeadas desde a infância como amor foram pautadas em mentiras, dominação, hierarquias e injustiças. Assim, “muitos de nós precisamos nos apegar a uma ideia de amor que torne o abuso aceitável” (HOOKS, 2020, p. 48). Talvez por esse motivo, M. opte por continuar em fugir e não se envolver verdadeiramente com Ana, o que representaria se colocar em diálogo off-line com alguém com quem já se estabeleceu alguma intimidade.

Para M., olhar com clareza para as relações que viveu, para sua melancolia, tristeza e náusea, confidenciadas para Ana, parece mais difícil do que continuar viajando sem paradeiro. Diante do e-mail em que M. informa que viajará novamente, o que Ana faz parece ser o mais correto para ela, diante da escolha entre se relacionar ou não com alguém tão evasiva e cuja forma de amar se pauta nas ações que discutimos anteriormente. Ana, como Bauman (2011, p. 16–18) aponta em seu texto, opta por, eletronicamente, “Ignorar dramaturgahermetica2666@gmail.com”⁶⁶.

No conto “Dreaming” a experiência lésbica surge como um evento para “testar os limites” na vida de Raquel, conhecida pelo grupo de amigas como “a comedida, a resguardada” (POLESSO, 2015a, p. 82). Nesse conto o discurso amoroso está praticamente ausente, embora haja uma leve busca pelo desejo. O enredo trata de Raquel, a protagonista, em uma mesa com amigas. Por conta de uma brincadeira, a protagonista bastante alcoolizada começa a contar sobre um envolvimento fortuito com uma “[...] californiana. Loira, bronzeada e longilínea. Cara de surfista com as bochechas queimadas permanentemente” (POLESSO, 2015a, p. 83).

Para contextualizar a narrativa da aventura, Raquel conta às amigas que vivia nos Estados Unidos, próxima ao Castro. As amigas não sabem o que morar num bairro como o Castro poderia significar, nem a carga histórica que o bairro possui para as lutas LGBTQIA+. Esse fato deixa aberta a possibilidade de que Raquel talvez não seja tão comedida, mas sim de que ela não se sentiria à vontade para falar sobre seu envolvimento com mulheres.

⁶⁶ O e-mail da personagem dramaturga hermética 2666 nos lembra o hermetismo de Clarice Lispector e seu caráter fugidio nas entrevistas concedidas, bem como o romance *2666*, de Roberto Bolaño, no qual “cinco romances são interligados por dois dramas centrais: a busca por um autor recluso e uma série de assassinatos [...]”. (BOLAÑO, 2010).

Ter saído do Brasil para morar no Castro e frequentar festas como a que Raquel narra para as amigas talvez evidencie a estratégia de viajar para, longe das pessoas conhecidas, poder exercer uma vida mais livre, como veremos adiante no conto “As tias”. No entanto, em “Dreaming” temos uma descrição de uma aventura de uma noite da narradora-protagonista. As descrições do que se passa entre ela e Mel na festa são sutis, e a possível lesbianidade de Raquel parece circunscrita a essa aventura. O desfecho da narrativa evidencia uma tentativa de ruptura por parte de Raquel:

Eu tentei cortar as investidas de todas as maneiras possíveis, mas ela não cedia. Dizia que eu deveria me abrir para as coisas boas da vida. Eu tinha me aberto. E tinha sido o suficiente para mim. Naquele momento, eu só queria ir embora. Deixei uma carta para a Mel. Ela continuou me mandando emails. Eu nunca respondi. Eventualmente ela desistiu. Nunca mais nos falamos (POLESSO, 2015a, p. 88-89).

Assim, se o propósito da autora era criar uma diversidade de personagens lésbicas, podemos pensar se a experiência de sexo fortuito com uma mulher poderia (ou não) colocá-la nesse conjunto, ou, ainda, se “[...] a Raquel, responsável, empresária, nunca sonega imposto, faz toda a porra certinha [...]” (POLESSO, 2015a, p. 85) na verdade esconde sua lesbianidade do julgamento dessas amigas.

3.2 O Discurso Amoroso, a criação de intimidade e a felicidade conjugal

Na segunda subseção de personagens adultas temos a criação da intimidade, seguida por dois contos de felicidade conjugal; no primeiro momento as personagens começam a se conhecer e a enunciação do discurso amoroso passa a ser modulada a partir desse encontro, no segundo, o discurso amoroso atua na prática diária de relações já estabelecidas.

Em “O coração precisa ser pego de surpresa”, a narradora em primeira pessoa começa o conto de maneira bastante direta: “Nunca tinha transado com uma mulher e tinha decidido que seria comigo” (POLESSO, 2015a, p. 158). Esse é um dos contos de *Amora* em que a corporeidade é mais marcante. As sensações físicas são descritas de forma explícita, tanto em relação ao erotismo como de outros modos.

Como vimos, um dos objetivos do projeto literário de Natalia Borges Polesso era “revisitar estereótipos para repensar o estar-no-mundo dessas personagens.” (POLESSO, 2018b, p. 5). Portanto, a representação de lésbicas em experiências comezinhas é um recurso narrativo para romper com o estereótipo das lésbicas como *femme fatales*. A *Femme fatale*, que ganhou notoriedade em *As flores do mal* (1857), de Charles Baudelaire, era uma personagem

voluptuosa e sedutora, geralmente prostituta, cujo enlace erótico com mulheres servia aos fetiches masculinos (BAUDELAIRE, 2019)⁶⁷. Restringir um corpo à sua sexualidade, sobretudo quando essa é considerada um fetiche, endossa o imaginário de uma vivência exclusivamente sexual, na qual o discurso amoroso não poderia existir.

Quando, em *Amora*, vemos a representação do corpo da personagem lésbica para além do signo da sedução (e/ou da prostituição), com toda a complexidade de um organismo vivo, com prazeres e dores, vivacidade e adoecimentos, a tendência é observar essa representação como múltipla e complexa, reflexo de uma subjetividade também múltipla e complexa, apta para viver afetos como qualquer pessoa⁶⁸.

Com as protagonistas infantis e adolescentes vimos personagens ativas, corpos que desfrutavam de seus movimentos – jogando xadrez, dançando na rua, andando de bicicleta, praticando esportes. No caso das personagens adultas, o exercício do corpo continua. Os corpos estão sujeitos ao sexo, às quedas, ao adoecimento, à dança⁶⁹. Desse modo, além de complexificar as representações, evitando rotulações simplificadas, a veiculação do discurso amoroso através desses corpos e de suas experiências múltiplas e verossímeis, a autora promove certa desidealização do feminino. Sendo personagens múltiplas, não há um ideal de lésbica⁷⁰.

No conto “O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado”, a criação de intimidade com o próprio corpo e com o corpo da outra, por intermédio do discurso amoroso, enunciado verbalmente e não verbalmente, é uma negociação delicada. A narradora-protagonista mostra as percepções de Martinha sobre sua aproximação:

Ela me disse que estava cansada de esperar e me perguntou por que é que eu nunca tinha dado em cima dela, se ela tinha algum problema. Eu disse que nada daquilo e que, ao contrário, achava ela muito atraente, só que nunca tinha pensado que havia qualquer interesse ou coisa parecida acontecendo entre a gente. Disse também que no dia da festa, quando nos conhecemos, eu achava que ela estivesse pouco sã e, como não tinha esboçado nenhuma vontade mais,

⁶⁷ Na literatura do fim do século XIX e início do XX, a personagem lésbica como sedutora e voluptuosa é recorrente. Ver mais em RAGO, Margareth. *Os prazeres da noite: prostituição e códigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)*, e em SANTOS, Claudiana. (2023). *A liberdade é uma vertigem: prostituição e lesbianidade na literatura do grande século XIX*. (RAGO, 1990; SANTOS, 2023).

⁶⁸ Um contraponto com o ideal da lésbica sedutora pode ser visto no microconto “Estranho” da seção “Pequenas e ácidas”, no segundo verbete (POLESSO, 2015a, p. 241).

⁶⁹ Em diálogo com a ideia do corpo em movimento presente em *Amora*, ou ainda, “[...] sendo a mente ideia do corpo, aquele que tem um corpo apto à pluralidade de afecções simultâneas tem uma mente apta à pluralidade de ideias”, (ESPINOSA, 2021, p. 16-17), Alisson Bechdel, escritora e quadrinista norte-americana, escreveu *O segredo da força sobre humana* (2023), uma autobiografia sobre sua ligação com os exercícios físicos e um paralelo entre sua biografia e a de escritoras como Adrienne Rich (BECHDEL, 2023).

⁷⁰ Os romances *As Guerrilheiras* (WITTIG, 2019a) e *O corpo lésbico* (WITTIG, 2019b), da romancista, filósofa e teórica feminista Monique Wittig, “[...] propõem subverter o contrato social heterossexual mudando a gramática e o vocabulário [...] dentre as armas mais poderosas usadas em sua investida contra os costumes literários e linguísticos da ordem patriarcal está o humor” (WITTIG, 2019a). Ambos são experiências radicais de representação dos corpos de lésbicas.

pensei que as coisas parariam naquela instância. Ela ficou irritada e me chamou de idiota por não ter percebido o quão a fim ela estava. (POLESSO, 2015a, p. 158).

A heterossexualidade compulsória, internalizado pela cultura, pode causar o desconforto diante da aproximação das personagens. Como saber, previamente, que a outra mulher é lésbica? Além da observação de signos estéticos muito diversos, em uma cultura na qual as interações físicas entre mulheres são habituais, como diferenciar a amizade e o interesse sexual, sobretudo “Depois de alguns copos de cerveja”, como em uma festa universitária? Nesse ponto, o conto aborda o tema do consentimento, em contraste com a cena em que a protagonista se lembra da festa:

Na verdade, eu não me lembro de mais ninguém aquela noite. [...] Lembro de um azulejo quebrado e da basculante solta na entrada. E lembro também de um professor tentando a muito custo dar uma carona para uma aluna. Mas nomes e detalhes relevantes não ficaram na minha memória propensa a se distrair. Martinha foi o que me encheu os olhos e os ouvidos. E quando já trocava as letras e não parava muito bem em pé, eu sugeri que fôssemos embora (POLESSO, 2015a, p. 159).

Ao contrário do professor “tentando a muito custo dar uma carona para uma aluna”, a protagonista, ao perceber um estado possivelmente alcoolizado de ambas, contraria a expectativa de Martinha e propõe irem embora. Não temos aqui um desejo que, suplantando o bom senso, ultrapassa a razão. Pelo contrário, é Martinha, não a narradora, que muda o rumo da narrativa da noite.

O que leva Martinha a mudar de ideia é posto em segundo plano. Outra vez, a autora recorre ao tempo não linear para embaralhar a narrativa, como a memória pode fazer. Do relato da festa universitária que ocorre à noite, a narradora volta para fatos ocorridos pela manhã. “Antes da aula, naquele mesmo dia”, a protagonista havia passado mal e sido acompanhada por Martinha ao hospital da universidade.

O alternar de situações da festa e do desejo nascente para as questões de doença, vivenciadas pela protagonista, intensifica a construção de corpos diversos. Estratégia anunciada pela autora em artigos de crítica literária (POLESSO, 2018b, 2020) e explicada mais detalhadamente no texto “Aos Amores e às Amoras”, (POLESSO, 2022a, p.12), as diversas possibilidades de um corpo, inclusive relacionadas às doenças, aparecem também em “Bocejo”, da seção “Pequenas e Ácidas” e em vários outros textos da autora⁷¹.

⁷¹ No poema homônimo de *Coração à corda*, vemos a linguagem cardiológica empregada: [...] um catéter dentro/ incendiando acessos/ vias elétricas/ em passagens erradas/queimaram quimeras [...] (POLESSO, 2015b, p. 5). No conto “Pulsa”, da coletânea *Abrindo a boca, mostrando as línguas*, Polesso fala sobre pulsos e exames de imagem (BRITTO, 2021, p. 99), em *Controle*, (POLESSO, 2019), temos uma protagonista com o diagnóstico

Ao representar personagens lésbicas com corpos que vão além da enunciação do discurso amoroso, ou do desejo erótico; corpos que adoecem, falham, convivem condições consideradas atípicas, Polesso traz para suas personagens a verossimilhança que as torna mais profundas. A representação do corpo da lésbica não é apenas o corpo que deseja outras mulheres, é também o corpo medicado, o corpo que cansa, o corpo que vive múltiplas experiências, o que confere a essas subjetividades uma camada extra de complexidade, inclusive pela linguagem médica aplicada no contexto erótico⁷².

Em “Aos amores e às Amoras”, Polesso afirma que “Entre 2009 e 2010, minha vida ficou uma bagunça. Eu fiz uma cirurgia cardíaca – por que nasci com um problema no coração, Wolff Parkinson-White, um problema elétrico, digamos, do qual eu inclusive falo um pouco em um dos contos” (POLESSO, 2022a, p. 12). Esse episódio é ficcionalizado em “O coração precisa ser pego de surpresa para ser incriminado”. Em companhia de Martinha, a protagonista precisa ir ao serviço médico, pois

Antes da aula, naquele mesmo dia, eu passei muito mal. Tive uma arritmia estranha e precisei ser atendida no hospital da universidade. A Martinha não teve escolha, a professora apenas mandou-a me acompanhar [...] A Martinha quando me viu deitada na maca fez a pior cara de pavor que eu já tinha visto. (POLESSO, 2015a, p. 160-1).

O discurso amoroso das personagens de *Amora* rompe com o modo de representar a união de amor e doença nos textos. Esses dois elementos já estiveram intensamente presentes no discurso romântico. O fantasma/desejo da tuberculose era uma característica dos personagens do Romantismo (SONTAG, 2007, p. 22). Se os poetas/personagens românticos desejavam fenecer diante da doença, representados como “langor” e “melancolia”, para a protagonista de Polesso, o contexto hospitalar a que havia submetido sua acompanhante e a doença que sofria era algo que ela gostaria de apagar “[...] tirar aquele cheiro de falsa assepsia do meu corpo” (POLESSO, 2015a, p. 162). Não há romantização da doença para a protagonista, mas, sim, o reconhecimento, um tanto hipocondríaco, de sua condição cardíaca, também presente no microconto “Valsa”, da seção “Pequenas e ácidas”.

Como já afirmava Barthes,

de epilepsia; em *Pé atrás* (POLESSO, 2018a), no poema “supermercado”, há a menção à intolerância gástrica, em *A extinção das abelhas* (POLESSO, 2021), a protagonista sofre de diabetes, e, por fim, em *Corpos secos*, romance escrito por Natalia Borges Polesso, Luisa Geisler, Marcelo Ferroni e Samir Machado de Machado, temos “uma doença fatal assola o Brasil e o transforma em uma terra pós-apocalíptica” (GEISLER *et al.*, 2020).
⁷² Outra vez podemos ligar Polesso a Ana Cristina César, que também inova na linguagem erótica com elementos da linguagem médica, como vemos em “Arpejos”: “Acordei com coceira no hímen. No bidê com espelhinho examinei o local. Não surpreendi indícios de moléstia. Meus olhos leigos na certa não percebem que um rouge a mais tem significado a mais.[...]” (CESAR, 2016, p. 70).

O coração é o órgão do desejo (o coração dilata, falha etc., como o sexo), tal como ele é retido, encantado, no campo do Imaginário. O que é que o mundo, o que é que o outro vai fazer do meu desejo? Essa é a inquietude que reúne todos os movimentos do coração, todos os “problemas do coração” (BARTHES, 2018, p. 105).

De modo que, diante do convite de Martinha para ir às duas festas na mesma noite, a protagonista aceita. É na segunda festa que o envolvimento entre as duas começa a se intensificar

Tínhamos passado o dia juntas, mas há sempre aquele constrangimento próprio de uma coisa que ainda não é bem possibilidade de amizade, nem de nada [...] De longe, tentávamos adivinhar nossos humores. Eu quase alheia, ela talvez mais. A terceira taça já ia pela metade quando ela passou e, sem dizer nada, me levou pela mão até um dos quartos (POLESSO, 2015a, p. 162).

Diante do desejo de Martinha, a protagonista tem dificuldades para se concentrar após o dia no hospital. A cena que se segue alterna a recordação hospitalar e o desejo crescente entre as duas.

Colocou a mão sobre os meus olhos e encostou a boca quente na volta do meu pescoço.

— Tu tem o cheiro que eu imaginava.

Não consegui responder. Só pensei na sujidade do hospital, no cheiro de sangue coagulado com álcool. Pensei no chão enebado da emergência e das cadeiras esverdeadas pelas quais muita gente já havia passado. Ela subiu à minha nuca com a língua. Eu imóvel. Afastou-se um pouco e comprovou uma expressão de medo. Sem descobrir meus olhos, foi se aproximando até que nossas respirações se atravessassem, até que nossos lábios quase se tocassem, até onde a latência permitia. Engoli seco e sua respiração foi pesando sobre o peito, por entre os dedos, vi que passou a língua nos lábios apreensivos e quando senti um ar mais cálido incidir sobre meus dentes e língua, recuei, batendo com a cabeça na madeira da porta. Não esbocei qualquer sinal, nem de constrangimento, nem de dor. Tinha ainda aquela mão meio fria, meio farpa sobre meus olhos que relutavam em se abrir. Ela ria em silêncio e fez menção de deixar a mão escorregar do meu rosto. (POLESSO, 2015a, p. 163-64).

O discurso amoroso, nesse ponto, surge subsumido no desejo, na tentativa de depreender o que se pode ou não com o próprio corpo junto ao corpo da outra⁷³. Seria difícil afirmar que o que se passa entre as personagens encontra-se apenas no campo da racionalidade, no entanto, é preciso fazer essa divisão? Ao contrário de uma percepção que dividiria sentimentos, pensamentos e sensações, o que parece haver entre as personagens é a tentativa de administrar essas instâncias simultâneas.

De perto, tentávamos adivinhar nossos humores. Ela maliciosa, eu entregue. A mão parou sobre as batidas em desacerto, a pele se arrepiou.

— Tudo bem com o teu coração?

⁷³ Como vemos no texto “Profanação”, da seção “Pequenas e Ácidas”, o discurso amoroso é enunciado através de ações da partilha do próprio corpo com a mulher amada.

— Sim.

— Tá batendo rápido.

Eu ri e movi as minhas mãos, até então pendidas ao lado do corpo, ao ponto de se tocarem por trás dela, e sentia tremer de leve as pernas.

Não passou daquilo. Saímos do quarto quando alguém bateu à porta. E eu fiquei com a Martinha na cabeça por dias e dias, a cena se repetindo infinitamente dentro dos meus olhos, atrás de tudo o que eu via, antes de dormir, ao acordar, no meio do dia, na fila do banco, na hora do almoço.

Aquilo de eu não ter notado nada sobre ela estar a fim e ser meio idiota era pura verdade. Me desculpei dizendo que era mesmo lenta. (POLESSO, 2015a, p. 164).

No artigo “Os usos do erótico: o erótico como poder”, Audre Lorde traz a ideia de erótico como “[...] *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos – nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia.” (LORDE, 2019c, p. 70). O erótico seria, portanto, uma potência de vida que permearia todas as esferas da vida humana, negá-lo seria “[...] aceitar a impotência, ou aqueles outros estados do ser que nos são impostos e que não são inerentes a mim, tais como a resignação, o desespero, a depressão, a autonegação” (LORDE, 2019c, p. 73). Assim, ao mediar sensações simultâneas, a protagonista aceita a aproximação de Martinha e, na partilha dessas sensações, reconhece os seus sentimentos.

Em “O coração precisa ser pego...”, é a protagonista quem se define como lésbica desde o princípio, ao passo que Martinha afirma nunca ter transado com uma mulher. No entanto, no excerto anterior temos a iniciativa sexual partindo de Martinha, cuja inexperiência não suplanta o desejo. A horizontalidade dessa troca, que dispensa a dicotomia experiente/inexperiente, surge em muitos pares amorosos do livro. De um lado temos Martinha, cujo desejo busca o corpo da protagonista de modo direto, do outro, temos a protagonista equilibrando atração, pensamento, lembranças do hospital, dificuldade de perceber a atração da outra e o consentimento, visto que “Compartilhar o poder dos sentimentos umas com as outras é diferente de usar o os sentimentos das outras como se fosse um lenço de papel” (LORDE, 2019c, p. 73).

Não obstante, a representação de uma personagem lésbica hesitante diante do sexo ajuda a desmistificar a imagem das personagens homossexuais sempre disponíveis e em busca de sexo. Esse é um estereótipo que, sobretudo nos anos 1970 e 1980, foi comum em personagens lésbicas das produções de Cassandra Rios e Adelaide Carraro, cujo tom erótico e o interesse sexual permanente, muitas vezes sobressaía à complexidade subjetiva (SANTOS, 2018, p. 136).

Ainda que o conto “O coração...” narre o encontro sexual entre duas mulheres e a sutil negociação entre interesse e consentimentos, o discurso amoroso aparece de modo quase silencioso. Para Barthes (2018, p. 101), o discurso amoroso também se enuncia pelo contato “com o corpo (mais precisamente a pele) do ser desejado. [...] Todo contato, para o enamorado,

coloca a questão da resposta: pede-se à pele que responda”. A resposta da protagonista aos apelos de Martinha se dá tanto por pensamento, “por dias e dias, a cena se repetindo infinitamente dentro dos meus olhos, atrás de tudo o que eu via, antes de dormir, ao acordar, no meio do dia, na fila do banco, na hora do almoço”, quanto, no desfecho aberto e auspicioso do conto, com “Passamos o resto do dia juntas” (POLESSO, 2015a, p. 167).

No próximo conto analisado, “Como te extraño, Clara”, temos um relacionamento que não se encontra na fase inicial, como o conto anterior, entretanto, está prestes a entrar em uma nova fase que demandará a criação de uma nova intimidade. Temos duas protagonistas: Fernanda, professora do curso de engenharia civil, e Clara, que trabalha em um dos cafés da universidade e é aluna de Fernanda. Um dos conflitos que move o enredo é a diferença geracional entre as duas.

O conto se inicia com “um embrulho que vai da garganta para o estômago”(POLESSO, 2015a, p. 119) de Fernanda. Enquanto ela dirige, recebe uma ligação de Eduardo. Seu toque de celular é a canção *Respect*, de Aretha Franklin. A versão original de *Respect*, cantada por Otis Redding (1965), traz uma inequívoca mensagem machista que pede respeito, uma vez que ele, o marido, é quem traz o dinheiro para casa. Quando, em 1967, Aretha Franklin grava uma versão com acordes, vocais e alguns versos diferentes do original, a música torna-se um símbolo feminista, um pedido de respeito das mulheres negras para seus parceiros e para a sociedade (SILVA, 2023, p. 111).

A música *Respect*, no universo do conto, tem muitos significados.

No visor do telefone, o nome de Eduardo treme, enquanto Aretha Franklin, meio abafada pelo couro do estofamento, canta ain't gonna do you wrong while you're gone. Fernanda não atende e, no meio do R-E-S-P, o telefone silencia. Antes do sinal abrir, ela olha o material da aula todo espalhado no banco de trás. Organização era outra promessa que não poderia cumprir. O sinal abre e Aretha começa novamente. Revirando os olhos, Fernanda tateia o banco e pega o aparelho. Dessa vez, é o nome de Clara que brilha na tela.

-Alô.

-Oi. Só para dizer que já tô com saudade. (POLESSO, 2015a, p. 120).

O trecho da música mencionado é uma das modificações feitas por Aretha Franklin, em sua regravação. Se na versão do cantor Otis Redding havia o pedido para não ser traído enquanto estivesse fora de casa, na versão dela temos “Eu não vou te trair / Enquanto você estiver fora”. Mais que uma versão, Aretha Franklin transforma o trecho em uma agência feminina, uma decisão de fidelidade de quem enuncia o discurso. Em contraste com a música, Fernanda não atende ao telefonema do marido, mas atende à ligação de Clara.

“Quando Fernanda desliga o telefone, o embrulho volta a subir pela garganta, mas dessa vez não desce. Fica ali parado, sufoca. Ela sabe que não vai cumprir o que prometeu.”

(POLESSO, 2015a, p. 121). Como a personagem Tia Carolina, de “Vó, a senhora é lésbica?”, Fernanda tem um passado (e um presente) heterossexual. Ao se envolver com sua aluna, ela presume que em algum momento terá de decidir entre a relação com Clara (um namoro relativamente recente e fortuito) ou a relação com Eduardo (um casamento longo, estável e com um filho já adolescente).

Fernanda encontra-se preocupada com essa relação que requer sigilo. Ela mesma explica para Clara: “[...] acho que precisamos manear em algumas coisas na faculdade, as pessoas podem perceber. Não sei, acho até que já estão desconfiadas.” (POLESSO, 2015a, p. 121). No entanto, a pouca experiência da jovem talvez não permita compreender os diferentes efeitos que a revelação teria para uma professora e para ela, como aluna. Fernanda encontra-se emocionalmente envolvida com Clara,

Há um ano e oito meses, Clara e Fernanda têm se encontrado. [...] Clara disse que amava Fernanda e Fernanda respondeu:
 - Eu também te amo, Clara.
 - Então, larga teu marido e fica comigo (POLESSO, 2015a, p. 123).

Esse é um ponto considerado por Fernanda como “nevrálgico, um nó tão enrolado que só se resolveria se cortado, desatar não seria uma opção” (POLESSO, 2015a, p. 123). Quando vemos a representação de lésbicas adultas, um fator importante é considerar as possíveis implicações do contexto histórico sobre a personagem, ainda que não haja marcações temporais.

Se concordarmos com a autora que *Amora* é “[...] a cara dos anos 2000. Um registro dessas gays, de nós, lésbicas, tentando viver o futuro” (POLESSO, 2022a, p. 16), veremos que entre Aretha Franklin e seu pedido de respeito feminista e Fernanda temos décadas de lutas que levaram muitas mulheres a poder escolher entrar no mercado de trabalho, ter autonomia financeira, se casar (e respeitar seus cônjuges) por opção, não mais por medo, necessidade ou obrigação, escolher desempenhar profissões consideradas masculinas, escolher quando e se serão mães (DUARTE, 1990a, p. 76; HOOKS, 2018, p. 17-25; LORDE, 2019b, p. 58).

No entanto, Fernanda, que vive em um contexto histórico de acesso ao resultado dessas lutas feministas quanto ao mundo público e privado, vive suas complexidades. Não é mencionado no conto se ela, uma professora do curso de engenharia, teve de lutar para ser respeitada em um ambiente frequentemente ocupado por homens, mas talvez isso justifique parte do medo de Fernanda de que venha a público seu relacionamento extraconjugal e homossexual.

É possível inferir que o julgamento negativo sobre a conduta de Fernanda seria mais pesado do que se fosse, eventualmente, um professor em situação similar⁷⁴. De todo modo, a construção da mentira no casamento de Fernanda é um ponto importante do conto. A noção de respeito, reclamada pela primeira versão da música (da fidelidade para com o marido), é uma promessa que Fernanda afirma não poder cumprir.

No terceiro capítulo de *Tudo sobre o amor: novas perspectivas*, hooks (2020) discute o papel da mentira nas relações patriarcais⁷⁵. Segundo ela, “[...] o patriarcado estimula o fingimento, encorajando mulheres a apresentarem aos homens um “eu” falso, e vice-versa” (HOOKS, 2020, p.79), de modo que Fernanda tem consciência de viver uma farsa prestes a ser desmascarada:

[...] se sentiu meio ridícula querendo provar para si mesma que podia estar vivendo aquela situação com argumentos tão obviamente construídos, sem nenhuma importância para ela de verdade. Amava Clara. Tinha se apaixonado. Eduardo era apenas a sombra de uma vida que ela teimava em manter. Bem antes de Clara, houve Luciana e uma grande frustração. Luciana teve mais medo que Fernanda e nenhuma das duas nunca falou sobre o acontecido. Uma vez, uma tarde de inverno. Sem mais memórias, sem mais explicações. Luciana se mudou para outro estado, Fernanda se lamentou por anos e então apareceu Eduardo (POLESSO, 2015a, p. 124).

A pressão que Fernanda sente a leva a refletir como tem lidado com seus afetos. Não se trata de estabelecer julgamentos morais a respeito da fidelidade ou não da personagem, mas de expor, além da diversidade de representações do discurso amoroso, os desdobramentos que a heterossexualidade compulsória pode ter sobre algumas personagens lésbicas.

A decisão de Fernanda em manter um casamento que era “a sombra de uma vida que ela teimava em manter” nos remete às discussões das feministas radicais dos anos 1970 e 1980 a respeito de questionar a heterossexualidade compulsória (RICH, 2019, p. 44-48). Nos contos sobre adolescentes, vimos como era importante para algumas personagens simular o envolvimento com garotos como forma de não serem vistas como lésbicas. Neste conto, após a personagem rememorar o caso com Luciana, vemos quanto Eduardo pode representar o pertencimento à lógica patriarcal, após uma tentativa frustrada de se envolver com uma mulher.

⁷⁴ “Para compreender por que as mentiras masculinas são mais aceitas em nossa vida, precisamos compreender a forma como o poder e o privilégio são concedidos aos homens simplesmente por serem homens dentro de uma cultura patriarcal, o próprio conceito de ser homem, “ser homem de verdade” deixa sempre subtendido que, quando necessário, homens podem cometer ações que quebrem as regras, que estejam acima da lei”. (HOOKS, 2020, p.80)

⁷⁵ Chamamos aqui de relações patriarcais porque, como já afirmou Audre Lorde (2019a, p.99), “infelizmente existem algumas lésbicas que ainda estão presas a padrões patriarcais de relações de poder desiguais”. Assim, quando pensamos em representações diversas, é preciso considerar que não há um modelo de fidelidade lésbica, há a diversidade de comportamentos como em qualquer orientação sexual.

É sabido quanto as lutas feministas suavizaram o caminho para que as lésbicas de novas gerações possam viver seus afetos com mais dignidade do que as anteriores. Vimos isso no conto “Vó, a senhora é Lésbica?” e veremos em maior profundidade quando tratarmos do discurso amoroso em personagens idosas. Vimos, também, com o apoio de Sedgwick (2007), quanto a relação da pessoa homossexual com a lógica do armário é instável e parece nunca se resolver definitivamente.

Em “Como te extraño, Clara”, a diferença de idade entre as duas revela esse contraste de experiências da lesbianidade. Enquanto para Clara as dificuldades das diferenças entre elas começam a surgir no final do conto, para Fernanda elas são evidentes desde o início, tanto em suas digressões ao volante quanto após “o choque de uma caminhonete na porta do motorista” (POLESSO, 2015a, p. 125). Por exemplo, o contato que a equipe de resgate aciona após o acidente é o de Eduardo. A vida oficial de Fernanda diverge de sua vida subjetiva. Embora seu contato, em caso de emergência, seja o marido, ela chama por Clara ao ser resgatada.

Ao acordar, no outro dia, internada no hospital, Fernanda se vê junto a Rafael, seu filho, e a Eduardo. Enquanto o adolescente, de fones, pergunta à mãe se pode “tirar uma foto tua e postar no insta?” (POLESSO, 2015a, p. 126), Fernanda e Eduardo discutem por causa do celular dela, agora em posse do marido. A confusão de Eduardo é notável. Por mais que não haja a descrição de violência da parte dele, como em muitos casos de personagens traídos, precisamos considerar que

A masculinidade patriarcal exige que meninos e homens não só se vejam como mais poderosos e superiores às mulheres, mas que façam o que for preciso para manter sua posição de controle. Esse é um dos motivos pelos quais homens, bem mais do que mulheres, usam a mentira como modo de ganhar poder nos relacionamentos (HOOKS, 2020, p. 82).

Isso talvez justifique a tentativa ínfima de conversa entre Eduardo e Fernanda e o quanto ele

Estava doído, seu orgulho tinha sido destruído. Nunca poderia contar a ninguém que a mulher o estava traindo com uma aluna mais nova [...] Mas a aparente facilidade com a qual ele havia lidado com a situação e deixado a casa sinalizava a insatisfação mútua. (POLESSO, 2015a, p. 129).

Aparentemente, ao ter contato com as mensagens trocadas por Fernanda e Clara, Eduardo sente mais dor em seu orgulho do que necessariamente em seu amor. Porém, como o enfoque do texto é voltado para Clara e Fernanda, sabemos pouco sobre os sentimentos de Eduardo e de Rafael, que, sempre descrito como alguém imerso em sua vida on-line, é resumido a “um adolescente apático ou apenas um adolescente comum.” (POLESSO, 2015a, p. 128).

Todavia, de volta às protagonistas, a ausência de Fernanda após o acidente preocupa Clara. A última conversa que tiveram, antes do acidente, foi uma declaração de amor dela para Fernanda, seguida do pedido de que esta deixasse o marido.

Clara disse que amava Fernanda, e Fernanda respondeu:

— Eu também te amo, Clara.

— Então, larga o teu marido e fica comigo.

[...]

— Não precisa responder. Bobagem minha. Desculpa. Eu sei que não tenho o direito de te cobrar nada.

Fernanda não disse palavra. Apenas sorriu e, enquanto Clara descia do carro, a beijou.” (POLESSO, 2015a, p. 124).

A ausência de respostas às mensagens ou de ligações de Fernanda nos dias que se seguiram causa em Clara a angústia do desconhecimento (BARTHES, 2018, p. 41). Ela não sabe se a enunciação de seu amor teria afastado a mulher amada. Segundo Barthes, a revelação do “eu te amo” não seria um sintoma, mas uma ação que

[...] vem da necessidade da parte do sujeito apaixonado, não apenas de ser amado de volta, de sabê-lo, de ter plena certeza etc. (operações que não excedem o plano do significado), mas também de ouvi-lo dizer [...] *Eu-te-amo* é ativo. Afirma-se com força – contra outras forças. [...] Como proferimento, *eu-te-amo* não é um signo, mas luta contra os signos. Aquele que não diz *eu-te-amo* (entre cujos lábios o *eu-te-amo* não quer passar) está condenado a emitir signos múltiplos, incertos, duvidosos, avaros [...] ele fica dominado pela instância reativa dos signos de amor, alienado no mundo servil da linguagem *porque não diz tudo*. (BARTHES, 2018, p. 163-164).

Diante da postura (enunciação) ativa que as duas assumem na relação, Clara expõe para Fernanda seus sentimentos e com isso faz com que essa, de algum modo, tenha consciência dos seus. Em seguida, dadas as condições nas quais elas se relacionam, a jovem revela e recua sobre seu desejo de uma relação com vínculos menos fortuitos, como vemos no excerto anterior. O silêncio que Fernanda assume é mais um elemento que acentua a angústia de Clara.

O mal-entendido entre as duas só é, parcialmente, explicado na segunda-feira, quando Clara sabe do acidente e visita Fernanda no hospital. A descrição da jovem, afobada, ao entrar no quarto, ignorando a presença de Rafael ou a revelação da separação de Fernanda, talvez seja uma metonímia dos sentimentos da jovem. Com tantas coisas ocorrendo ao mesmo tempo é difícil mensurar como viria a ser, nas palavras de Fernanda: “Nós duas. Eu, parte quebrada, tu com essa cara de susto... E o guri.” (POLESSO, 2015a, p. 129).

Clara tem dificuldade de dimensionar como seria para ela aquela nova forma de se envolver com Fernanda, uma outra forma de relacionamento, de convivência, de intimidade, de lidar com os julgamentos sociais, eventualmente com o risco de perder seu emprego no café.

Enquanto Fernanda pensa como “o caminho que havia traçado até ali não permitia a presença de Clara”, ou ainda

Pensa em onde todas as coisas organizadas de sua vida iriam parar, caso tivesse um novo caminho. [...] não sabe direito o que acontece, se Clara quer realmente fazer aquilo que diz. Pensa se ela mesma quer assumir outro papel naquela peça ridícula que vive até ali. E diz em voz baixa como te extraño, Clara. Porque tudo está mesmo estranho e escuro naquela talvez possibilidade tão pequena de mudar de vida, tão farelenta, como seus ossos depois da batida. Não sabe muito bem como funcionariam essas coisas, todas essas coisas novas, perigosas e atraentes que se apresentavam a ela. (POLESSO, 2015a, p. 128).

Quando, em meio aos pensamentos, Fernanda faz menção a outra canção: “Como te extraño”, de Leo Dan⁷⁶, de 1964, a um tempo enfatiza seu amor por Clara e brinca com o espanhol, que Clara cursa. Além disso, temos as similaridades fonéticas entre o título da canção e o sentimento de estranhamento diante das possibilidades que, repentinamente, se colocam à escolha de ambas.

Clara, por sua vez, “sente uma mistura de felicidade e medo”, que começa a se intensificar a partir do primeiro percalço social que se apresenta à relação das duas. Na semana seguinte, ao passar pelo estacionamento em que normalmente Fernanda a deixa, Clara é interpelada pelo porteiro que pensa que Fernanda é sua mãe.

Então, Clara vai pensar pela primeira vez na idade de Fernanda e num cálculo simples verá que a hipótese do homem não é descabida, mas ficará irritada por ser tão redutora. Ela subirá para a aula de espanhol no décimo andar, mas nessa tarde, não aprenderá coisa alguma (POLESSO, 2015a, p. 130).

Enquanto o namoro estava sob sigilo, não havia a disparidade de classe entre uma professora universitária e uma funcionária do café, não havia a diferença de idade, não havia a pressão de saírem do armário em seus círculos sociais. Como será ou mesmo, que efeito terá o discurso amoroso entre as duas, agora, em face dos problemas ao redor? Da mesma forma que desconhecemos o teor do telefonema de Eduardo no começo do conto, desconhecemos o que Clara deseja dizer na ligação que encerra o conto.

Esse desfecho, de modo circular, aponta para um futuro incerto. Enquanto Clara passa a tarde sem conseguir se concentrar, talvez se dando conta, pela primeira vez, das disparidades entre as duas, Fernanda, pela primeira vez, é questionada por Rafael se Clara irá morar com eles. O celular de Fernanda toca e enquanto outro trecho de *Respect* fala sobre querer e necessidades, o nome de Clara surge “na tela quebrada do celular” (POLESSO, 2015a, p. 130).

⁷⁶ Leopoldo Dante Tévez, conhecido artisticamente como Leo Dan, é cantor e compositor de “Como te extraño”, e tem mais de 70 álbuns gravados na Argentina, Peru, Chile, Colômbia, Espanha e México. (LEO DAN, [2024]).

Assim, não sabemos se Clara continuará com Fernanda, como se constituirá essa nova intimidade, se ambas irão morar juntas, ou mesmo se continuarão namorando em face das implicações sociais agora impostas ao relacionamento, talvez a imagem no nome sob uma tela quebrada seja uma metáfora (ou prenúncio) de uma intimidade também prestes a sofrer rupturas.

Conforme mencionamos no início deste trabalho, *Amora* tem como um de seus diferenciais a quebra de certa tradição de finais infelizes para personagens lésbicas (NASCIMENTO, 2019d, p. 10–11; SANTOS DA SILVA, 2021, p. 17–18). Todavia, nos cabe lembrar que nem sempre um final considerado feliz, dentro da lógica patriarcal, é visto da mesma forma sob uma ótica feminista. Conforme hooks (2020, p. 211), “o amor verdadeiro nem sempre nos leva ao ‘viveram felizes para sempre’ e, mesmo quando leva, sustentar o amor ainda dá trabalho”.

Quando nos referimos à felicidade conjugal, falamos em enunciações do discurso amoroso representadas no dia a dia das personagens, algo próximo das noções de felicidade feministas, em relacionamentos sem hierarquias ou dominações, pautadas na ética, na confiança e na justiça. Não quer dizer, entretanto, que não haja problemas ou incoerências entre essas personagens, mas que a forma com que elas lidam com isso parece fortalecer a intimidade e contribuir com a criação de um imaginário cultural de felicidade na afetividade lésbica.

No conto “Minha prima está na cidade”, por exemplo, temos uma perspectiva de amor que começa a se diferenciar dos contos nos quais a intimidade está se desenvolvendo. Temos um jovem casal em um relacionamento estável. Vemos também as demandas que a vida de casal implica, inclusive em personagens do meio “lésbico artsy pseudocult, pseudointelectual” (POLESSO, 2015a, p. 77).

Um estereótipo (nem sempre negativo) é a representação de mulheres lésbicas ligadas à intelectualidade, aos estudos, às artes (SEDGWICK, 2007, p. 29). São diversas obras nas quais a mulher intelectual geralmente se relaciona com outras mulheres, desde Safo e as inúmeras representações de sua escola de poesia, passando por representações, ficcionalizadas ou não, de mulheres como Gertrude Stein, Emily Dickinson, Virgínia Woolf, Elizabeth Bishop, Simone de Beauvoir. Apesar de esse ser um estereótipo relativamente recorrente, Natalia Borges Polesso usa sua irreverência para tratar dessa imagem como algo construído culturalmente.

No conto narrado pela protagonista, vemos seu cotidiano com a esposa Bruna. As duas moram juntas e estão, pouco a pouco, estabelecendo um modelo próprio de lidar com as pressões sociais que um casal homossexual pode sofrer. As duas formam, a seu modo, uma família, com suas peculiaridades individuais, negociações e acordos conjuntos.

Desde que estabelecemos esses acordos, nossa vida anda tão melhor, temos essa espécie de cumplicidade que nos protege de contar nossas piadas ruins para as outras pessoas, que nos protege de assumir para os outros que, apesar de lermos e irmos a exposições, porque isso é meio compulsório no mundo lésbico artsy pseudocult, pseudointelectual em que vivemos, ainda assistimos programas de televisão como Faustão, Big Brother, novelas e Honey Boo Boo, dublado, diga-se de passagem, e que finalmente nos protege da falta de amor do mundo, porque nós duas nos cobrimos, nos acobertamos e nos namoramos desse jeito simples. (POLESSO, 2015a, p. 76-77).

A cumplicidade é o ponto marcante na representação desse casal, é por meio da cumplicidade e do respeito mútuo que o discurso amoroso é expresso. É a relação de ambas com a cumplicidade que norteia o conflito do conto. A protagonista nos apresenta, *a priori*, algumas diferenças que as constituem como indivíduos perante a sociedade:

Eu trabalho num lugar que não me permite fazer isso. Sei lá, a Bruna é designer, acho que, no meio em que ela circula, é mais fácil aceitar. Eu vou jantar com os amigos da Bruna, amigos do trabalho. Eles sabem que a gente é um casal, porque a Bruna não tem problemas com isso. Eu tenho. (POLESSO, 2015a, p. 74).

De início, sabemos que a narradora trabalha em um ambiente mais tradicional que Bruna, sua companheira. Ao longo do conto, em pequenas frases, conseguimos delinear um pouco mais os conflitos interiores da protagonista. Além de um ambiente de trabalho talvez mais conservador, a própria protagonista afirma: “agora consigo até lidar bem com essa questão da sexualidade, claro, dentro da minha cabeça” ou “Minha família adora a Bruna, eles só acham engraçado ela morar comigo, já que é uma mulher feita que tem uma carreira relativamente estável, sabe? Acham que ela poderia já estar casada, morando com um marido bacana.” (POLESSO, 2015a, p. 75).

Certamente, em uma cultura em que “[...] a escolha de mulheres por mulheres, como camaradas apaixonadas, parceiras de vida, colegas de trabalho, amantes e comunidade, tem sido esmagada, invalidada, obrigada a se esconder e se disfarçar” (RICH, 2019, p.28), descobrir-se lésbica e lidar com esse desejo pode levar a sentimentos contraditórios nas personagens. Os traços da personalidade da narradora-protagonista a que temos acesso permitem entrever que ela e sua família performam um silêncio que dá margem a considerá-la (e à Bruna também) heterossexual. Vimos no primeiro capítulo que

A branquitude, como a heterossexualidade, permanece sem marcas. A branquitude, como outras identidades, no poder, permanece sem nome. É um centro ausente, uma identidade que se coloca no centro de tudo. Mas tal centralidade não é reconhecida como relevante, porque é apresentada como sinônimo de humano. (KILOMBA, 2016).

Assim, a protagonista vem de uma família em que, apesar de ela e Bruna dividirem a intimidade doméstica, ainda assim, elas não são (ao menos explicitamente) vistas como lésbicas. Do mesmo modo, no trabalho da narradora, ela opta pelo silêncio para permanecer “no armário” em relação à sua sexualidade (SEDGWICK, 2007, p. 22). Importante pensarmos em como essas duas esferas (família e trabalho) constituem uma parte importante na construção de identidade das personagens e, justamente nesses dois campos, a narradora opta por silenciar seu discurso amoroso.

Podemos inferir que os problemas que a narradora-protagonista tem em relação à sua sexualidade sejam derivados do que Adrienne Rich (2019, p. 27) resume como “heterossexualidade como uma instituição política que retira o poder das mulheres”, ou seja, a partir do momento em que é negado o reconhecimento de outras formas de se relacionar como legítimas, essas personagens se veem implicadas em muitos conflitos internos para se enunciarem como lésbica.

É interessante notar que a apresentação das personagens (Bruna e narradora) feita pela protagonista evidencia essa dualidade: designer / trabalho tradicional, “Bruna não tem problemas com isso” / “Eu tenho”, Bruna enunciar que são uma família / “eu demorei para perceber que éramos”. Essa dificuldade obviamente se reflete na enunciação do discurso amoroso. Como enunciar um amor que não ousa dizer seu nome? (SEDGWICK, 2007, p. 21)

Aqui temos um ponto crucial para o desenvolvimento da tese sobre o discurso amoroso entre personagens lésbicas. Em uma cultura em que o amor é visto como um signo positivo que eleva o ser humano e a sexualidade, vista como algo ligado aos instintos, algo inferior, efêmero e que poderia/deveria ser sublimado (COSTA, 1999), ao relacionar amor e lesbianidade, temos um contraste entre o simbolicamente legitimado e o que esteve associado à luxúria e à promiscuidade. Ainda mais se for um amor que inclui uma convivência familiar, em diálogo com os estatutos que a sociedade civil e a cultura consideram dignos de respeito. A enunciação do discurso amoroso nessa perspectiva pode ajudar a construir imaginários que mudem os estereótipos sobre os casais homossexuais, tornando essas representações tão complexas quanto quaisquer outras⁷⁷. Cabe mencionar que a representação de casais, sob essa chave, ainda parece algo relativamente escasso em termos de literatura.

⁷⁷ No artigo “Família homoafetiva”, vemos a discussão sobre a mudança semântica e jurídica do termo homossexualidade para homoafetividade, sendo esse último adotado como tentativa de garantir aos processos o respeito e a igualdade devidos, visto que “em nada se diferenciam os vínculos heterossexuais e homossexuais: ambos têm o afeto como elemento estruturante” (DIAS, 2012, p. 56).

Assim, podemos inferir que as dificuldades apresentadas pela narradora-protagonista diante da compreensão e da enunciação do discurso amoroso, no trabalho ou na família, podem ser frutos de uma cultura que ignora a existência lésbica e essa forma de ver o mundo, silenciosa e com medo de se mostrar, pode ser algo introjetado na personagem. Se existe, de fato, a propensão, como afirma Barthes (2018, p. 113), da personagem que ama falar de sua relação amorosa, essa protagonista, muito mais por censura do que por discrição, cala esse discurso para o mundo, enunciando-o apenas diretamente para sua esposa.

O conflito entre falar, calar e as maneiras de falar é instaurado com o contato entre a esfera do trabalho (cujo discurso é silenciado) e a esfera doméstica. Numa ocasião em que Bruna estaria viajando, a protagonista convida as colegas para jantar em sua casa. Ao chegarem, o grupo se depara com Bruna. A escolha entre assumir-se lésbica para as colegas de trabalho – o que poderia, ou não alterar sua convivência no âmbito profissional –, ou apresentar Bruna de outro modo, criando uma mentira, é um problema para a protagonista, que opta pela segunda alternativa.

A mentira que a narradora cria para as colegas de trabalho é algo que faz com que ela mesma se sinta desconfortável. Segundo ela, após ter apresentado Bruna como prima, mesmo diante da cumplicidade da esposa que “[...] olhou para minhas colegas e as cumprimentou como se aquilo de prima e Enem fosse a mais ordinária verdade [...] Eu fiquei na cozinha com as gurias, mas a comida desceu arranhando a noite toda” (POLESSO, 2015a, p. 79).

Após essa situação, as duas conversam e se entendem, no entanto, Bruna sugere que “em algum momento aquilo teria que mudar”, visto que as personagens adultas de *Amora* geralmente pleiteiam o direito de serem vistas de modo equânime pela sociedade. Ainda que o discurso amoroso seja uma elipse na compreensão de Bruna, ela sugere um limite para essa compreensão.

Um outro conflito instaurado no conto se relaciona à compreensão do casal como família. Em uma cultura em que se precisa de um projeto de lei para que o Estado reconheça e garanta os direitos a todas as formas de família, não soa inverossímil o fato de a narradora ter dificuldade de compreender que ela e Bruna compõem, de fato, uma família⁷⁸.

⁷⁸ No Projeto de Lei do Estatuto da Família do século XXI, n. 3369/2015, ainda em tramitação, de autoria de Orlando Silva (PCdoB – SP), família seria “[...] a união entre duas ou mais pessoas que se baseie no amor, na socioafetividade, independentemente de consanguinidade, gênero, orientação sexual, nacionalidade, credo ou raça, incluindo seus filhos ou pessoas que assim sejam consideradas”. Este projeto responde ao Estatuto da Família que prevê a entidade familiar seria “a união estável entre o homem e a mulher, configurada na convivência pública, contínua e duradoura e estabelecida com o objetivo de constituição de família”. (HAJE, 2018).

Acontece que eu e a Bruna somos uma família, mas eu demorei para entender que éramos. Foi um dia em que eu fiquei bem doente e cogitei a possibilidade de passar a noite na casa dos meus pais, e a Bruna ficou puta comigo, com razão. Aquela era a nossa casa e eu podia me sentir bem e protegida ali, foi assim que eu comecei a entender. Comecei a entender com cheiros de sopa e pão, banhos quentes e carinho s e escolhas bobas como a cor dos móveis ou a necessidade de uma cortina, assim comecei a entender o que era uma família, com louças acumuladas e montes de cabelos que se perdiam pelo chão, cabelos pretos e compridos [...] (POLESSO, 2015a, p. 75).

Tanto no conflito interno da personagem em relação às colegas de trabalho quanto no episódio narrado no excerto anterior, vemos a dificuldade da protagonista de se entender e de se colocar como lésbica diante dos pais e das colegas de trabalho e de considerar seu vínculo com Bruna como a constituição de uma família. Porém, diante desses conflitos colocados surge, indiretamente, o discurso amoroso nas ações de Bruna.

Contrariando o estereótipo das brigas de casal entre personagens lésbicas, o conto traz um espaço de compreensão e apoio de uma em relação à outra. Essa mudança rompe certo lugar comum nas representações lésbicas em que o casal, ao receber as pressões externas, rompe o relacionamento. Assim, diante da dificuldade da narradora em reconhecer o relacionamento do casal como família, é Bruna quem convence a protagonista de que pode cuidar dela, por estar doente. Ou, diante das colegas da esposa e da dificuldade de apresentá-la de forma verdadeira, ao invés de uma cena de ciúmes, em uma conversa posterior, Bruna afirma “[...] que em algum momento aquilo teria que mudar, riu do absurdo e disse também que a verdade teria sido indolor, talvez, mas não tinha certeza, talvez estivesse errada.” (POLESSO, 2015a, p. 79). Além da postura de compreensão e respeito no diálogo, destaca-se a delicadeza na abordagem do que pode ser compreendido como família, com seus pequenos hábitos e costumes,

Minha família estava ali, com louça, gripes, montes de cabelos, cheiros de comida caseira, café na cama e banhos quentes, com brigas e pedidos de desculpas, carinhos, amores, cuidados, e era mesmo uma família, até quando ficávamos vendo televisão no domingo de tarde ou quando levávamos nosso cachorro imaginário para passear no parque. Não é que não gostamos de bichos, só não queremos ter nenhum no momento, nem eu nem ela temos tempo ou disposição para um bichinho agora, então temos essa piada de casal lésbico cool que tem cachorro e leva para passear no parque no domingo de tarde. [...] Mas é tudo muito discreto e essas são as piadas que nós temos e que não podemos contar para outras pessoas, porque é mais estranho do que engraçado, mas é também pelas estranhezas que as pessoas se unem. (POLESSO, 2015a, p. 75-76).

Outro ponto importante do discurso amoroso presente nas ações do conto “Minha prima está na cidade” é a forma de lidar com os conflitos que as personagens descobrem, aos poucos, dentro da relação. Ao invés de descontroles emocionais, temos a representação de um

casal em que cada uma tenta, a seu modo, e ambas tentam juntas, organizar suas emoções de forma que nenhuma venha a ferir a outra. Segundo hooks,

Vemos filmes nos quais as pessoas são representadas amando alguém com quem nunca conversam, indo para a cama sem nunca discutirem sobre seu corpo, suas necessidades sexuais, do que gostam e do que não gostam. De fato, a mensagem recebida da mídia é de que o conhecimento torna o amor menos interessante; que é a ignorância que dá ao amor seu caráter erótico e transgressor (HOOKS, 2020, p. 131).

Em oposição aos estereótipos das representações do discurso amoroso entre personagens lésbicas, temos no conto “Minha Prima está na cidade” a compreensão da necessidade da construção do diálogo, mesmo diante de situações desconfortáveis. No excerto abaixo, por exemplo, vemos um combinado entre o casal, para que o vínculo estabelecido entre elas seja mais forte.

Eu amo a Bruna e nunca quis magoá-la e nunca vou querer. Temos essa combinação de evitar dizer coisas das quais possivelmente nos arrependemos mais tarde, e nunca, nunca ameaçamos uma a outra com um término de relação a menos que isso seja mesmo uma possibilidade, aliás, mais que isso, que seja uma vontade legítima para além daquele momento. (POLESSO, 2015a, p. 76).

Um trecho como esse pode, eventualmente, parecer uma anticlímax se comparado aos arroubos dos amores ditos incontroláveis presentes na literatura, no entanto, é importante observar como a literatura em seu potencial criativo reflete e propõe reflexões a respeito de modos possíveis de se relacionar (HELENA, 2016; NASCIMENTO, 2019c; POLESSO, 2018b). Quando o amor é visto como uma das partes que constituem a personagem, não seu único propósito na narrativa, podemos ver que ciúmes ou descontroles emocionais, no caso do conto analisado, são substituídos pelo respeito, consigo e com a outra.

Em “Minha prima está na cidade” temos um tom lírico para expor sentimentos complexos para a protagonista, como a questão da sexualidade e do armário. Já em “Deus me livre”, a comicidade atinge um dos tons mais altos do livro. Para contextualizar o conto, cabe mencionar que as duas primeiras décadas dos anos 2000 foram palco para ascensão de grupos evangélicos a cargos de poder na política brasileira. Isso significou a larga disseminação de um discurso religioso que, na maioria das vezes, se posicionava contra pautas dos direitos humanos de mulheres e LGBTQIA+ (TEIXEIRA; BARBOSA, 2022, p. 100).

Ao utilizar como recurso a linguagem religiosa, similar àquela usada em cultos evangélicos, Polesso cria uma atmosfera verossímil para um enredo surpreendente, sobretudo em termos de enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas. O conto tem como espaço um culto. A narradora, em terceira pessoa, demonstra as sensações de Vera, a

protagonista, que “se concentrava, na salinha ao lado do altar para seu primeiro sermão na igreja.” (POLESSO, 2015a, p. 170).

É sabido que a constituição de família, e, portanto, simbolicamente, do amor, para a maior parte das denominações evangélicas se pauta em

[...] um modelo particular de família (pai, mãe e filhos), denominada por esse ativismo religioso como “família natural”. Esta se diferencia dos modelos de família ‘antinaturais’, tanto religiosamente quanto socialmente. A categoria da ‘família natural’ não está inscrita na letra dos diplomas legais na matéria, mas remete a uma disposição recorrente nela, segundo a qual a família é elemento natural da sociedade e do Estado, sendo mobilizada para reorientar a interpretação dos direitos humanos (TEIXEIRA; BARBOSA, 2022, p. 94).

Desse modo, no conto “Deus me livre”, Natalia Borges Polesso não apenas recorre ao cômico, como, ao mesmo tempo, subverte o próprio discurso religioso conservador para que sua protagonista enuncie, através dele, seu discurso amoroso. O enredo é simples, temos uma mulher prestes a dar seu testemunho de fé para uma igreja lotada. O conto segue em discurso direto recorrendo inúmeras vezes ao léxico evangélico com exclamações, exaltações e trechos de orações para o engajamento da plateia que ouve o testemunho.

No início do conto, Vera narra de que modo teria sido salva:

[...] a gente só vai notar que precisa de ajuda quando as pernas já não aguentam mais o peso do corpo, o peso da culpa, o peso dos pecados. Eu andava pela rua. Eu não tinha casa. Minha família me queria bem, mas eles não sabiam o que fazer, não sabiam mais o que fazer comigo. Eu, sempre drogada, sempre bêbada, sempre com um homem diferente. E essa cidade, amigos, é pequena, como todos sabem. É pequena demais para tantos homens diferentes. Pode fazer cara feia que eu não tenho medo de cara feia! (POLESSO, 2015a, p. 171).

A adição em drogas e a promiscuidade, no discurso religioso de Vera, são postos sob o mesmo valor. O início de seu testemunho parece considerar o espanto do público com uma conduta que não coaduna com os valores geralmente apregoados nessas instituições. A personagem enfatiza a seguir a influência do espaço sobre o modo de vida do qual ela diz ter sido salva: “Eu estava numa rua escura aqui da cidade, uma rua conhecida por todos por ser a rua dos drogados, das prostitutas e dos invertidos” (POLESSO, 2015a, p. 173).

Essa ambientação poderia levar uma leitura menos atenta a imaginar que a dicotomia estabelecida entre drogados/sãos, prostitutas/mulheres de vida sexual em conformidade com os dogmas, invertidos/heterossexuais, dominará a lógica do conto. No entanto, sob a máscara da comicidade, a autora segue aumentando a curiosidade sobre quem seria o “anjo” que teria salvado a protagonista. Entre as metáforas que criam o suspense da parte inicial do conto está a inversão da sacralidade para o feminino. Ao longo de seu sermão, Vera afirma que

No seio da Virgem Maria, aleluia. Aqui é aonde eu quero chegar e é aqui que eu paro. Porque, depois do seio, foi só desgraça. Depois do seio, se fez homem, depois foi crucificado, morto e sepultado. O seio é símbolo da fé, é símbolo do amor, é símbolo da devoção, do cuidado. É claro que Jesus morreu para nos salvar, mas procuremos entender, meus amigos e amigas, que, às vezes, precisamos de um seio para nos confortar, para sermos protegidos como a virgem protegeu Jesus. E todos concordavam com a cabeça e erguiam as mãos para o alto. (POLESSO, 2015a, p. 172).

Ao transpor para o seio, como metonímia do corpo feminino, elementos caros para esse universo cristão como símbolo da fé, do amor, da devoção e do cuidado e reafirmar que depois do seio “foi só desgraça”, Polessso transmuta um discurso secular que liga o corpo feminino ao negativo, ao pecado, à queda, utilizado desde Pandora, na Grécia Antiga, chegando à Eva, entre tantas (ROBLES, 2019). Não obstante, a eloquência do sermão é tamanha que há a aceitação da plateia.

Muitas metáforas são ressignificadas nessa narrativa. Quando a personagem se percebe “salva”, ela encontra-se

[...] numa cama quente, com os pés lavados, sendo servida de sopa e chá. Eu relutei. Eu relutei e pensei que não fosse merecedora. Mas as coisas boas continuaram vindo. Me ofereceram uma toalha e um banho e uma escova de dentes e, quando eu saí do banheiro, nem eu me reconhecia. Eu descobria ali que era uma mulher bonita ainda. Que era uma pessoa humana. E então eu ganhei uma voz, uma voz que agradecia, e não agradecia uma coisa abstrata. (POLESSO, 2015a, p. 173).

A ação de lavar os pés é símbolo da humildade diante dos mais humildes, uma postura que iguala todas as pessoas. O discurso amoroso presente nas ações oferecidas à Vera causa impacto de reconhecimento de sua dignidade humana, que na situação de adição nas drogas ela havia perdido. Reconhecer a si mesma como “uma mulher bonita ainda”, mais do que uma percepção estética, retoma a humanidade da personagem. É preciso que haja amor-próprio para que a pessoa se sinta minimamente digna de receber amor (HOOKS, 2020, p. 93), no entanto, em uma cultura julgadora e moralista, essa não é uma coisa simples. É ao se reconhecer como digna de receber amor que a protagonista vê a relação “com seu anjo” se estabelecer.

Meu anjo me deu comida, meu anjo me deu atenção, meu anjo me deu um lar. Porque uma casa, uma casa eu tinha! Eu não tinha um lar, eu não tinha um seio. E por que eu não tinha um lar? Porque eu não tinha amor! E sem amor não se tem nada. Nada. Nada. Agora, não pensem que foi fácil aceitar, não foi. (POLESSO, 2015a, p. 174).

Não nos é dado saber as dificuldades que Vera enfrentou para aceitar a relação com uma mulher. Podemos inferir que em uma cultura de heterossexualidade compulsória como a brasileira, o preconceito com a lesbianidade possa superar até o acolhimento em uma situação

tão grave de vulnerabilidade. Se esse dado não se encontra explícito no conto, em relação ao discurso amoroso esse talvez seja um dos textos mais explícitos do livro.

Vera segue encantando a plateia com um discurso entusiasmado ao falar sobre as qualidades de seu amor “[...] de entrega, um amor purificado pelo zelo, sem intenção de aproveitamento” (POLESSO, 2015a, p. 174). Essa fala pode ser posta em diálogo com muito do que vimos em hooks (2020), ou ainda sobre a ascensão da potência humana como vimos em Espinosa (2021) e nas colocações de Barthes sobre a enunciação do “eu-te-amo” (BARTHES, 2018, p. 157). Ironicamente, é no texto ambientado no espaço mais conservador que as teses feministas do amor entre mulheres são mais intensamente trabalhadas pela autora.

Não que as discussões sobre o amor, pela perspectiva feminista, apregoassem, necessariamente, o resgate de pessoas com problemas de adição, entretanto, nas representações de personagens lésbicas de *Amora* analisadas até aqui, esse é o conto em que a autora, com a ajuda da comicidade, trabalha mais intensamente a dicotomia entre os dogmas de uma sociedade conservadora e a existência lésbica, desconstruindo, inclusive, o estereótipo que, por razões já mencionadas, como a dominação masculina muitas vezes presentes nesses ambientes, afasta personagens lésbicas da vivência de religiões tradicionalmente conservadoras.

De maneira oposta a um discurso de culpa que poderia surgir através dos dogmas de uma religião pautada na lógica da dor, o amor que Vera enuncia e finda por explicitar todas as analogias e metáforas até então dúbias para seu público; é um amor que ensina a viver em paz. É assim que Vera anuncia que ela e “seu anjo” se casaram há um mês, que a família se constitui no casal e ainda tem um filho, e chama para o púlpito, diante de uma plateia de fiéis entusiasmados, seu anjo: Leila.

Essa revelação causa surpresa entre os religiosos: “vozes aqui e ali, meio incertas ainda foram entrando no louvor” (POLESSO, 2015a, p. 175), sutilmente o conto propõem uma questão: se o testemunho de Vera, sustentado por tantas metáforas de fé, foi apoiado pelos presentes, esse amor por uma mulher estaria legitimado; entretanto, se não havia legitimação, as bases religiosas desse discurso poderiam ser falsas? A resolução do conflito, no conto, é dada pelo não questionamento dos fiéis, que, ao menos no universo da narrativa, endossam o testemunho de Vera “porque ali ninguém duvidava que deus era mais” (POLESSO, 2015a, p. 175).

3.3 O Discurso amoroso e a partilha da amizade

Entre as décadas de 1960 e de 1980, marchas pelos direitos civis de pessoas homossexuais eclodiram em diversas partes do mundo. Os protestos marcados pela irreverência uniam sob uma só bandeira lésbicas, bissexuais, gays, transsexuais, e, como chamava-se à época, os simpatizantes, pessoas heterossexuais que apoiavam a causa. No entanto, sob a mesma bandeira arco-íris, cada segmento reivindicava suas especificidades (GREEN *et al.*, 2018; LESSA, 2021; RICH, 2019).

Os textos de Adrienne Rich (2019) e Audre Lorde (2019c) evidenciaram o lugar ambíguo que a lésbica ocupava em relação aos laços de amizade e convivência. No movimento feminista, as lésbicas eram vistas com desconfiança, nos movimentos gays, tratadas com misoginia por muitas camaradas, nos movimentos negros, a lesbianidade era vista como uma “decadência burguesa” (RICH, 2019, p. 117). O espaço de solidão dentro dos grupos foi complexificado com a soma da questão da migração para mulheres lésbicas a partir dos textos de Gloria Anzaldúa (2004).

A construção dos sentidos de amor e de amizade nas relações entre mulheres é algo importante para a análise dos contos dessa subseção de *Amora*. No ensaio “O significado do nosso amor pelas mulheres é o que devemos expandir constantemente”, Adrienne Rich declara:

A estratégia assume muitas formas, mas seu propósito é sempre o mesmo: separar-nos uma das outras, contar-nos que não devemos trabalhar e amar juntas. O patriarcado sempre nos separou entre mulheres virtuosas e putas, mães e sapatões, madonas e medusas (RICH, 2019, p. 117).

A separação das mulheres é uma construção social que, muitas vezes, vaza para a representação literária, e, conseqüentemente, constrói um imaginário social negativo de rivalidade feminina. Sabemos que a amizade entre as mulheres sempre existiu, no entanto, atacá-la sempre foi uma das estratégias de dominação patriarcal. O professor e pesquisador Francisco Ortega, em seu livro *Genealogias da amizade*⁷⁹, dedica um capítulo às relações entre mulheres. Segundo ele,

O novo olhar antissocial ante as amizades românticas do antifeminismo do século passado encontrará nos sexólogos seus aliados mais poderosos, conseguindo até que muitas das amigas românticas, as quais sempre

⁷⁹ *Genealogias da Amizade* é um livro que encerra uma trilogia do autor a respeito da amizade. Segundo Jurandir Freire Costa, que fez a orelha do livro: “*Genealogias da amizade* não é uma mera pesquisa erudita sobre as raízes histórico-filosóficas do termo (ORTEGA, 2002). Francisco Ortega (2002), ao redescrever a amizade, re-ilumina seu sentido trivial de complexo emocional ou relacionamento pessoal, e se lança em uma empreitada mais ampla. [...] Um belo livro. Para ser lido, relido, refletido e, depois, transformado em ação.”, assim como apregoa bell hooks (2020) a respeito do amor.

contemplaram a sua relação com a maior naturalidade, passassem a considerar seu comportamento como “doentio”, [...] cria-se um sentimento de culpabilidade, devido à homossexualidade latente aparentemente presente em todas as amizades românticas, já que, num paradigma pós-freudiano amor e amizade estão indissolivelmente ligados à sexualidade [...]. Com isso, toda uma “subcultura”, todo um mundo feminino, que implicava redes de solidariedade e convivialidade coexistentes com a família e com o matrimônio, espaço de trocas, confidências e apoio emocional, fecha-se sobre si mesmo (ORTEGA, 2002, p. 155).

O mundo feminino mencionado por Ortega, ou mesmo o *continuum lésbico*, de Adrienne Rich, é algo pleiteado pelos movimentos feministas e de lésbicas há muito. O amor entre personagens de *Amora*, como temos visto, tem diálogo intenso com esses pressupostos. Desse modo, quando estendemos a noção de discurso amoroso para os laços de amizade, nos quais pode haver sexo ou não, compreendemos que

Não há amor especial reservado exclusivamente para parceiros românticos. O amor verdadeiro é a base do nosso envolvimento com nós mesmos, com a família, com os amigos, com companheiros, com todos que escolhemos amar, embora necessariamente nos comportemos de forma diferente, dependendo da natureza da relação ou tenhamos diferentes graus de compromisso, os valores que orientam nosso comportamento, quando baseados numa ética amorosa, são sempre os mesmos para cada interação (HOOKS, 2020, p. 168).

No conto “Não desmaia Eduarda”, temos uma narradora-protagonista jovem, talvez ainda universitária, na área do Direito. O conto segue em analepses e prolepses velozes, característica da escrita de Natalia Borges Polessso. No primeiro parágrafo temos uma protagonista que dialoga com quem a lê a partir da reiteração do pronome “você”:

Você nasce na família certa, uma família que aos domingos sempre se reúne na casa da avó, fora da cidade. Você nem se sente mais obrigada a ir, mas continua indo, porque sempre foi assim, toda sua vida. Sua mãe, sua avó, suas tias. De repente, você percebe que não há homens na mesa, não há homens na casa, não há homens num raio de cinco quilômetros. (POLESSO, 2015a, p. 22).

O uso do “você” promove a tentativa de identificação da pessoa leitora com muitos dos eventos banais que circundam a queda de Eduarda. Não se trata de uma protagonista excepcional, nem ideal. Por mais que em “Não desmaia, Eduarda” a ênfase esteja na confusão dos sentimentos de Eduarda, a representação da queda de uma escada, bem como o uso do humor, agora mais ácido que melancólico, promove a representação de um feminino bastante singular.

O feminino representado nesse conto remonta ao conceito de *continuum lésbico* (RICH, 2019), por meio da família da protagonista formada apenas por mulheres. O silêncio sobre a ausência dos homens falecidos não parece ser devido a algum trauma, mas, sim, pela falta de

necessidade deles⁸⁰. Aqui temos a representação de personagens que desfrutam do espaço do trabalho e do lazer rompendo os papéis de gênero reservados ao feminino.

Se por um lado temos a ruptura do estereótipo da família de personagens femininas em trabalho exaustivo em prol da manutenção da vida de personagens masculinos, por outro, temos o remontar da tradição do conhecimento das ervas pelas mulheres, ainda que em forma de cachaça.

A vendinha fica a cinco quilômetros, lá, você e suas tias alcoólatras compram cerveja, cachaça e uma perna de salame artesanal. Você se pergunta o que é um salame artesanal. Você prova o salame e não consegue distinguir nenhum artesanato no sabor, a única coisa que você consegue sentir são suas aftas, e suas tias lhe indicam uma cachaça de arnica, porque ela mata as aftas. (POLESSO, 2015a, p. 22-23).

Essa partilha do conhecimento entre as mulheres parece prover à protagonista um senso de pertencimento a uma comunidade na qual ela é uma integrante importante, mesmo diante da confusão emocional, sequer enunciada, a personagem não se sente sozinha.

O tom acelerado do início do conto, que talvez simule o ritmo da queda de Eduarda, nos prepara para o detalhamento do conflito do conto. Após a construção de elementos que buscam a identificação da leitora com a desdita bem-humorada da protagonista, nos é finalmente revelado o motivo da queda física (da escada) e emocional (de ciúmes):

Uma daquelas coisas que acontecem, a Laura e o Mauro no fim do corredor, perto da janela, conversando como se fossem realmente íntimos. A Laura passando a mão no braço do Mauro, ele rindo. [...] Desci as escadas xingando a Laura mentalmente, porque ela era biscate mesmo. Tinha terminado comigo na semana passada e agora já estava de conversinha com o Mauro, professor de direito penal. Eu tinha me preocupado em ajudá-la, fiz resumo, troquei hora de trabalho para estudar com a sem-vergonha, para quê? Para ela me dar um pé na bunda e ir direto ao assunto, um pé duro e certo, bem no meio da minha bunda, trouxa. (POLESSO, 2015a, p. 23).

Vemos aqui parte do discurso que é atravessado pelo ciúme. Roland Barthes afirma que o ciúme de alguns personagens se dá “pelas imagens”, não pelo pensamento (BARTHES, 2018, p. 83). Assim acontece com Eduarda, que suspeita ter visto certa aproximação da ex-namorada com Mauro, o professor de Direito Penal. A protagonista, com isso, sofre a decepção

⁸⁰ Esse fenômeno pode ser observado em algumas obras contemporâneas. Em *Torto Arado*, de Itamar Vieira Junior (2019), por exemplo, Belonísia, uma das protagonistas, se envolve com Maria Cabocla. Esse envolvimento pode ser classificado como *continuum lésbico*. Ainda que saibamos apenas do desejo que Belonísia sente pela vizinha, como no trecho que se segue: “Sem que voltasse meus olhos para encontrar os seus, deixei que ela afundasse as mãos em mim. [...] Por um instante fechei os olhos para sentir melhor a ponta dos seus dedos, que alternavam voltas entre falas e silêncios preenchidos apenas por sua respiração ofegante, em contraste com a minha, que estava mais lenta, como se me preparasse para dormir. [...] Caminhos se formaram no alto de minha cabeça e pareciam se moldar com a quentura que percorria meu corpo.” (VIEIRA JUNIOR, 2019, p. 147), é a amizade e a proteção que a protagonista representa que sobressai na narrativa.

com a amada, que não se mostra íntegra como ela desejara (ESPINOSA, 2021, p. 293), sofre por ser excluída de sua convivência, sofre pelo tempo dedicado em ajudá-la a estudar, sofre por julgar-se “trouxa”.

O sofrimento de Eduarda se dá pela quebra da confiança entre ambas. Se concordarmos que “a confiança é o fundamento da intimidade”, conforme hooks (2020, p. 83), a partir do momento em que Eduarda desconfia de Laura, essa é retirada do espaço de admiração que ocupava, mesmo após o término entre as duas. A admiração, por ser um dos afetos que acrescenta ao amor (ESPINOSA, 2021, p. 320–1), impacta diretamente no orgulho ferido pelo rompimento do namoro e pelo ciúme que a cena causou. Esses pontos evocam em Eduarda, para além da desconfiança, a rasura na admiração que sentira pela ex-namorada e, de certo modo, por si mesma, ao se ver como figura ciumenta. Para Roland Barthes (2018, p.85), a personagem ciumenta passa por inúmeros sofrimentos “Por que sou ciumento, por que me reprovo de sê-lo, porque temo que meu ciúme machuque o outro, porque me deixo dominar por uma banalidade: sofro por ser excluído, por ser agressivo, por ser louco e por ser comum”.

Eduarda se ressentida com o que imagina ter visto, e Laura, por sua vez, demonstra preocupação desde o momento da queda. Ainda que tenham terminado o relacionamento, ela procura notícias:

Sua vó já ligou. Sim, mãe, vamos. Ligou também aquela sua amiga, Laura. Uma pedra de gelo correu pelas minhas costas e minhas pernas cederam, segurei no marco da porta. O que ela queria? Saber como você estava, ora, e Eduarda, eu perguntei a ela como tinha sido o tombo e ela me disse que não viu, mas seus colegas disseram que a coisa foi feia. Parece que você voou os três primeiros degraus e depois rolou até embaixo, não sabem como não quebrou nada, o pescoço. A pedra de gelo foi derretida por um quentume de raiva e vergonha. (POLESSO, 2015a, p. 28).

Outra vez temos uma jovem adulta cuja lesbianidade não está clara para a família, em dois episódios no conto, a mãe e as tias se referem à ex-namorada como “amiga” de Eduarda. Não podemos afirmar por quais razões a protagonista não apresentou Laura à família como namorada. Possivelmente sejam as questões discutidas no conto “Minha prima está na cidade”. O que sabemos é que a vergonha continua a doer em Eduarda, além da queda. Laura, por sua vez, persiste na tentativa de enunciação do discurso amoroso. Ainda que não tenha sido lida como namorada de Eduarda, Laura conhece o sítio da família e sabe que podia encontrá-la.

Assim como em outros contos, a autora não usa as tradicionais marcas para o discurso direto, ficando ao encargo das leitoras a atenção sobre quem diz o que no diálogo:

Não disse nada, não mudei minha cara de quem estava plantando manjeriço. Vim ver como tu tá. Eu estou bem, Laura, e você e o Mauro estão bem? Do que tu tá falando, Eduarda? Tô falando que vi vocês de conversinha no

corredor na sexta-feira, vai negar? A Laura fez uma cara de incrédula, olhou para mim e foi abrindo a boca bem devagar. Laura, por favor, não negue, é feio mentir tão mal. Eduarda, eu tava contando pro Mauro que fui bem na prova porque tu me ajudou. Tu é louca, Eduarda? A gente tava falando de ti. Eu falei pra ele que queria voltar contigo e ele disse que achava uma ótima ideia, aí eu vim até aqui, porque ele me disse pra vir, mas não sei se eu acho a ideia tão boa agora. Por favor, Laura, para. Eduarda, eu te liguei ontem e hoje de manhã e a tua mãe disse que tu tava descansando, na real, eu tô desde terça querendo falar contigo e tu parece que tá me evitando. Que conversa ridícula é essa, Laura? Como assim? Tá, tá. Já falou, agora vaza. A Laura me olhou ressentida e foi andando até o carro, enquanto minha mãe gritava. EDUARDA, SUA AMIGA NÃO VAI FICAR PARA O ALMOÇO? (POLESSO, 2015a, p. 29-30).

A cena que se desenrola entre o ciúme de Eduarda e a enunciação do discurso amoroso de Laura acontece sobre um personagem de fundo: por mais que alguns estereótipos sejam rompidos, a sombra da lésbica enciumada pela aparição do personagem masculino surge no texto. Mauro representa mais que o papel masculino que, muitas vezes, desestabiliza as relações entre lésbicas (SANTOS, 2018), Mauro é o professor, o advogado, um espaço do poder, de fala.

Assim, entre Laura e Eduarda, “O acordo é logicamente impossível à medida em que o que é discutido não é o fato ou a decisão, quer dizer, alguma coisa que está fora da linguagem” (BARTHES, 2018, p. 73), ou seja, por mais que Laura tente expor o que a levou até ali, Laura está fixa na imagem que viu e interpretou da ex-namorada se aproximando intimamente de um homem que ocupa um espaço de poder.

Com o pedido de que se retirasse, Laura desiste da argumentação. O discurso amoroso é vencido pela desconfiança e pelo discurso agressivo de Eduarda. Com isso, o que resta à Eduarda é o apoio do grupo de mulheres que constitui sua família. Conforme já mencionado, o corpo da lésbica representado por Polessa possui muitos atravessamentos. Um exemplo disso são as aftas que surgem na protagonista. Ela relaciona as aftas aos “molhos de tomates mais ácidos da galáxia” (POLESSO, 2015a, p. 31), feitos pela avó, e não ao estresse da briga com Laura.

Diante da insônia e do acúmulo de trabalho, Eduarda vai à cozinha onde encontra a avó. O diálogo aparentemente despretensioso entre as duas provoca reflexões na protagonista:

Vó, a senhora não se cansa de cozinhar? E o que mais eu posso fazer, minha filha? Eu gosto de cozinhar, passa o tempo, passa a vida, e a gente pelo menos come, e você sabe, com a boca cheia se fala menos e com a barriga cheia então, se pensa menos em bobagem, você é muito magra, minha filha, tinha que comer mais e pensar menos. Eu não falo tanto assim, né, vó? Não fala nada, seria até bom se falasse um pouco, não ficava com tudo preso aí dentro, essas ideias aí tudo misturada, coisa que a gente vê e coisa que a gente cria, não dá. Verdade, vó. Ela tinha razão. Coisa que a gente vê misturada com coisa que a gente cria. E eu bancando a fria, a equilibrada, rolando escada abaixo. (POLESSO, 2015a, p. 31).

Os conselhos da avó, diante de um problema sequer mencionado, ajudam a reorganizar os pensamentos da protagonista sobre seu modo de agir e pensar. O diálogo, mesmo silencioso, promove algum conforto à Eduarda. Além da avó, “Na venda, de tarde, minhas tias me deram cachaça de arnica para provar e me perguntaram se o que me afligia era homem; se eu andava tão quieta e com a cara tão fechada, só podia ser homem. Não é homem. Sei. E riram que se passaram.” (POLESSO, 2015a, p. 31).

As tias, ao perceberem a tensão de Eduarda inferem ser algo da esfera dos afetos e na condição de mulheres maduras, oferecem espaço de diálogo à sobrinha. Por mais que alguma heteronormatividade rondasse a conversa e silenciasse Eduarda, de certo modo, o problema dela era (o ciúme sentido por causa de) homem. A dor da perda e a vergonha do ciúme são mesclados na protagonista, ela sabe que esse conflito permanece pendente. Ainda na condição de jovem adulta, não parece que a personagem tenha autonomia suficiente para, por exemplo, deixar a casa da mãe, morar sozinha e desfrutar de maior liberdade sexual. No entanto, é a partir da sociabilidade existente entre as mulheres de sua família que Eduarda pode se entender melhor, uma vez que é ali que ela consegue confiar no discurso amoroso da troca entre ela e outras mulheres e, com isso, é levada a refletir sobre seus sentimentos.

No conto “Diáspora Lésbica”, o humor se acentua e as noções de *continuum lésbico* são envolvidas em um tom quase caricato pelo grupo de personagens. A narrativa majoritariamente constituída por diálogos diretos, com uma estrutura que remonta a uma peça teatral, é narrado em terceira pessoa e mostra um grupo de amigas reunidas em um bar. A tônica da conversa é o novo relacionamento de uma das amigas com uma mulher considerada hétero: Aline Herrera, “socialaite”, personal trainer que se considera uma figura pública por ser conhecida através de seu Instagram. Enquanto esperam Chica e a nova namorada chegarem ao bar, o assunto é desviado para a volta de Inês para a cidade. Inês é uma velha conhecida do grupo, descrita como

[...] uma predadora. Enquanto casada, ficava reclusa, mas, toda vez que terminava um relacionamento, um deus nos acuda se instalava, porque ela saía para caçar. E caçava. Matava e levava para casa. Sempre estragava as pessoas. Da última vez que tinha saído com o grupo, deu a notícia de que estava namorando. Fez questão de falar, porque a Juli estava junto e tinha a dispensado depois de muita insistência. Jogou a notícia da mudança como se fosse uma coisa corriqueira conhecer alguém e atravessar o país para morar junto. Durou três anos. Agora estava de volta à cidade tocando terror. (POLESSO, 2015a, p. 140).

Em “Diáspora Lésbica”, talvez possamos conferir de maneira mais condensada a diversidade das lésbicas que Polesso busca criar em seu projeto literário (POLESSO, 2020a, p.

9). Temos, no mesmo grupo, visões heterogêneas sobre a lesbianidade. Enquanto Juli “Tinha bastante trânsito social” e “sempre sabia de tudo”, “Bea e Preta eram um casal incompreensível. Mas se mereciam. Relação aberta, ativa e perfeita”, ao passo que Inês, “uma sapata do mal”, seduzia até meninas de 16 anos (POLESSO, 2015a, p. 139-140). Apenas Lea não tem alguma descrição no conto.

Apesar da heterogeneidade, com exceção de Aline e Inês, todas parecem, a seu modo, cultivar a amizade e oferecer algum apoio para qualquer uma delas que precisasse. Assim, quando Chica é levada a perceber que a “Inês estava descaradamente dando em cima” de Aline, “e o pior, a safada estava correspondendo”, ela segue

[...] até a parte de trás do bar. Estava escuro e demorou um pouco para que se acostumasse com as luzes neon. Preta e Lea acenaram. O som estava alto, as luzes rápidas, o cheiro de álcool era forte e as pessoas dançavam frenéticas. [...] Chica levou as duas mãos à cabeça, depois saiu acotovelando pessoas até o banheiro. Nem precisou fazer esforço para achá-las, estavam se beijando na frente da pia. Aline desviou os olhos, Inês ficou sorrindo. Chica voltou para a mesa, pegou as coisas dela e saiu. Juli foi atrás. (POLESSO, 2015a, p. 145).

Diante da infidelidade de Aline, as amigas saem do bar e procuram ajudar Chica. O auxílio dessa comunidade de mulheres é importante para as personagens. Vimos em contos como “Umas pernas grossas” o quanto o senso de pertencimento ajuda a personagem a se entender como lésbica, do mesmo modo, aqui, apesar de personagens já adultas, pertencer a um grupo, dentro de uma comunidade, favorece o senso de cuidado mútuo.

Apesar da leveza bem-humorada do conto, o discurso amoroso aqui é subsumido pelo contraste entre as relações que aparecem estabelecidas e pelas infidelidades presumidas ou ocorridas. Enquanto Bea e Preta forjam um relacionamento baseado em ciúmes, violência e sexo, Chica tentava se transformar em algo que não era (desde seu modo de vestir até a bebida que iria beber) para agradar Aline. Essa, por sua vez, embora estivesse com Chica na mesa, cede ao flerte de Inês, com quem, naquela mesma noite, se hospeda em um hotel da cidade. Inês, inclusive, estava de volta à cidade devido a um casamento terminado entre “problema, policial, advogado e muita chantagem emocional” (POLESSO, 2015a, p. 142) depois de trair a esposa com uma jovem de 16 anos, que, ao fim do caso amoroso, tentou se suicidar.

Essa ligeira mostra da diversidade das personagens serve como contraponto importante na complexidade das personagens lésbicas. Ainda que o discurso amoroso que predomina em *Amora* seja pautado pela ética e pelo cuidado, como vimos nas análises feitas até aqui, “Diáspora Lésbica” traz a representação bem-humorada daquilo que nos meios lésbicos é

conhecido como “rebuceteio⁸¹”, ou seja, dada a convivência em pequenas comunidades lésbicas, os relacionamentos com pessoas que já se envolveram com antigas parceiras se tornam comuns.

É importante considerar que “práticas sexuais transgressoras não tornam uma pessoa politicamente progressista” (HOOKS, 2018, p. 139), desse modo, não é porque o discurso amoroso pode ser enunciado pelas personagens lésbicas que todas elas agirão de modo ético e respeitoso. Quando Polesso afirma ter como projeto ético, estético e político trazer para a literatura um grupo o mais diverso possível de lésbicas, é preciso considerar dentro desse grupo as lésbicas que exercem uma ética de respeito entre as amigas, mas com as parceiras não necessariamente⁸².

Em “Diáspora Lésbica”, a fidelidade, o respeito e a cumplicidade não parecem fazer parte dos casais formados, ao passo que, em relação à convivência na amizade, vemos o cuidado do grupo que, para não ficarem expostas à Inês, que “[...] andava à solta, provocando tensão pelos bares” (POLESSO, 2015a, p. 146–147), decidiram fazer programas mais caseiros. O bar da Tânia acabou fechando, “[...] o que causou uma diáspora lésbica que afetou vários clubes da cidade.” (POLESSO, 2015a, p. 147).

No último conto dessa subseção, “Tia Marga”, o humor se sobressai ao discurso amoroso nas relações familiares. Não há a admiração de Joana em relação à sua avó, em “Vó, a senhora é lésbica?”; ou a compreensão de família como o casal de lésbicas de “Minha prima está na cidade”; nem tampouco na ideia de família de mulheres do conto “Não desmaia, Eduarda”. O discurso amoroso em “Tia Marga” surge subsumido em laços forjados por outros afetos.

Narrado em primeira pessoa, o conto se passa no velório de Tia Marga. Para além do efeito cacofônico da junção das palavras do título, que definiria o caráter da falecida, temos a seguinte apresentação da personagem título:

[...] a tia Marga, que no caixão parecia até uma ótima pessoa. Uma senhorinha fofa, ali no meio das flores, cercada de família e amigos, ela transcendia em paz, e, nas nossas lembranças, já se tornava uma tia querida. A morte tem essa coisa de conceder às pessoas um ar de bondade. O Marcos e eu sabíamos que não. Mas não ríamos por maldade, ríamos justamente por lembrarmos-nos de como a tia era purgante. Purgante era o adjetivo que ela mais amava. (POLESSO, 2015a, p. 209).

⁸¹ Cf. Santos (2018, p. 143), o termo “rebuceteio”, comum à oralidade lésbica, tem registro em *Balada para Meninas Perdidas*, de Vange Leonel: “[...] a força dos ventos revoltos faz com que as meninas sejam jogadas de volta para perto, bem perto, umas das outras [...] as meninas perdidas ficam sempre bem próximas, como planetas em órbitas concêntricas [...] o famoso rebuceteio, a sapatmosfera, ou seja, trata-se de recorrentes reencontros entre mulheres que já participaram, em graus diferenciados de intimidade, da vida afetiva umas das outras.”

⁸² No romance *A extinção das abelhas*, Polesso (2021) traz um casal de lésbicas que se envolve em uma espécie de estelionato para aumentar seus lucros.

A tia Marga, de acordo com a protagonista,

[...] sempre tinha uma opinião sobre tudo e todos. Geralmente não era algo bom. O Marcos, que era gay, sabia, e a sorte dele era ter ido morar nos Estados Unidos e não precisar dar as caras em festas e eventos familiares com a mesma frequência que eu precisava, por isso ele permanecia meio que imune aos comentários. [...]. A tia amava os eventos mais do que todos, porque, neles, tinha a oportunidade de cutucar um pedacinho escuro de cada um. Agora, não poderia mais fazê-lo. (POLESSO, 2015a, p. 209-10).

As personagens homossexuais, em muitas obras literárias, ou são representados de modo dissociado de vínculos familiares, sobretudo de família estendida, como tios e primos, ou, muitas vezes, os familiares são os vetores de violência e exclusão. Nesse conto temos certa desvinculação do primo da protagonista, Marcos, devido à homofobia familiar, o machismo, o racismo, entre outros preconceitos. Entretanto, é peculiar a leveza com que Natalia Borges Polezzo trabalha esses temas com humor e complexidade. As lésbicas aqui não são apenas sujeitos que rompem com famílias preconceituosas, o que é importante, sem dúvida. No caso da protagonista em questão, há a dubiedade de comportamentos: por um lado, não concorda com a postura preconceituosa da família com seu primo, por outro, corrobora com a manutenção desse aspecto.

No capítulo dedicado ao amor e à infância, bell hooks (2020, p. 64) afirma que “Abuso, negligência anulam o amor. Cuidado e apoio, o oposto do abuso da humilhação, são as bases do amor.” Portanto, a noção de amor familiar que vemos em muitas representações literárias, bem como na relação de Daniela, a narradora-protagonista, com sua família, estaria longe das noções de amor como espaço de respeito. No conto, a narradora-protagonista afirma que

Para o meu pai, eu era uma filha boa, contudo sem sorte, “uma lástima não ter casado de verdade”. Para minha mãe, eu era uma “péssima filha, ovelha negra, além de tudo solteirona que só me envergonha”. Para a tia Marga, eu era “a cancerosa sem sorte de útero seco que só deu desgosto pros pais, malcontenta, povereta” A verdade é que eu tinha casado sim, por oito anos, com a Tereza, agora estava há dois anos sozinha. Meu pai achava que não era casamento de verdade, que era uma fase — dos dezoito aos quarenta, baita fase. Minha mãe fingia que não sabia, que não ouvia, que não enxergava nada e sempre, sempre me perguntava quando eu ia casar, tomar rumo na vida (POLESSO, 2015a, p. 210).

A forma com que Daniela é vista pela família se deve ao fato de ela ser lésbica. Ao contrário das personagens de alguns contos anteriores, os pais sabem de sua orientação sexual, porém preferem ignorar (ou negligenciar) esse aspecto da vida da filha. Marcos, seu primo, como contraponto, demonstra outros modos de lidar com as situações desagradáveis às quais Daniela, uma mulher de quarenta anos, costumeiramente se expõe. “Ele me falava sempre sobre

a importância de saber dizer não, de se desvincular de algumas coisas sem sentir culpa, mas eu não conseguia. Eu não tinha aquele desprendimento, tolerava o convívio” (POLESSO, 2015a, p. 209).

A homofobia presente no comportamento da mãe de Daniela: “[...] minha mãe conversaria com um assassino, mas não conversaria com a Tereza.” (POLESSO, 2015a, p. 209), também é insinuada pela tia. Tanto que na ocasião de uma visita, Daniela e Marcos recorrem à mentira de que Marcos seria noivo de Tereza.

Tereza pediu licença e foi até o banheiro, foi aí que a tia soltou a primeira. Meio escurinha a sua noiva, Marcos. Sim, tia, ela é negra. Imagina! Não diga uma coisa dessas da moça, tão educada! Ela é morena. E o Marcos insistiu no desagrado. Não, tia, ela é negra. Shhhh. E vinha a Tereza, tentando não rir do acontecido, pois tinha nos escutado do corredor. Continuamos conversando, a tia parecia muito animada. Foi a minha vez de sair. Eu saí para fumar um cigarro, mas menti que ia ver os cachorros para evitar a ladainha. Mas quando a Daniela vai casar, é? Tão dizendo que ela é ó — e apontava com as duas mãos para os pés, fazendo um grande espaço entre elas. — Quando ela vai ficar noiva? Tem que falar com ela, Marcos, que tu dá o exemplo. Daqui a pouco, não pode mais ter filho e ninguém vai querer... Aí o Marcos largou a informação. Tia! Pelo amor de Deus, não toque nesse assunto! A Dani teve um câncer no útero! Um câncer? (POLESSO, 2015a, p. 212).

Esse trecho do conto expõe o racismo da tia em relação à Tereza, marcando uma postura relativamente comum à sociedade brasileira: tecer um falso paradoxo relacionado à cor da pele. Por ser negra, segundo a tia, não poderia ser educada. Como é educada, logo não poderia ser negra, mas morena. A passagem breve no conto “Tia Marga” é das poucas marcações raciais presentes em *Amora*⁸³ e evoca o trecho do artigo “A mulher negra no Brasil”, em que Lélia Gonzalez (2020) discute as relações entre a sexualidade atribuída às mulheres negras, o capitalismo e o mito da democracia racial:

O estabelecimento do capitalismo na sociedade brasileira produziu seus efeitos na mulata: ela se tornou uma profissional. Mesmo agora não é reconhecida como um ser humano e nenhum movimento foi efetivado para restaurar sua dignidade como mulher. [...] Assim ele (ou ela) é representado como um trabalhador braçal, não qualificado, ou como alguém que conseguiu ascender socialmente, mas sempre pelos canais de mobilidade social considerados adequados para eles (GONZALEZ, 2020, p. 169-170).

Os meios adequados, no caso das mulheres negras, via de regra, seriam casamentos com homens brancos, evocando as teses eugenistas do branqueamento dos negros brasileiros. Além disso, já de início, no comentário de Tia Marga, podemos ver como

Machismo e racismo se entrecruzam numa forma muito peculiar: [...] Numa sociedade que separou espírito e corpo, fez do primeiro algo superior ao

⁸³ Cf. nota 34.

segundo, valoriza a razão contra a paixão, a inteligência contra a sensibilidade, o elogio da sensualidade rítmica dos negros e das mulatas é a forma acabada e perfeita do duplo nó: elogia-se aquilo mesmo que a sociedade inferioriza e condena (CHAUI, 1984, p. 207).

O excerto acima, escrito por Marilena Chauí, também mencionado por Gonzalez (2020), resume as imbricadas relações dos preconceitos na sociedade brasileira. Tia Marga, a personagem do conto homônimo, é a ficcionalização de uma parcela considerável da população brasileira que mescla em suas falas e comportamentos uma série de preconceitos. Talvez a própria mãe da protagonista somasse à lesbofobia algum racismo.

Ainda sobre a lesbofobia ou mesmo a heterossexualidade compulsória, não obstante o racismo, tia Marga complementa sua fala insinuando a lesbianidade de Daniela e a necessidade de que ela se casasse (com um homem, podemos supor). Ao ser informada sobre um suposto câncer de útero de Daniela, como motivo para sua suposta condição de solteira, a Tia consegue lidar com menos maledicência diante da doença que da orientação sexual. Não só ela, aliás, a própria protagonista afirma que para sua mãe: “o casamento e o câncer eram melhor do que eu transar com uma mulher negra e o Marcos dar a bunda” (POLESSO, 2015a, p. 213).

A mentira endossada por Marcos, Daniela e sua mãe duraria até a morte da Tia Marga. A própria atmosfera narrada ao redor do velório parecia ser embasada, se não em mentiras, mas na maledicência da Tia:

Era como se a tia ainda estivesse ali, fazendo comentários que deixariam esse mesmo fedor no ar: a minha solteirice, o Marcos que não parava com nenhuma mulher, o Olímpio que não tinha onde cair morto e agora tinha que morar com ela, meu pai que era frouxo demais, a Sandra que não ficava em casa para cuidar dos filhos, por isso o marido tinha encontrado outra, o Igor que era caolho e ninguém fazia nada, por aí iria. Curioso era que ninguém mencionava nenhuma dessas coisas e, dessa forma, parecíamos estranhos. (POLESSO, 2015a, p. 214).

Com a finalidade de que “os encontros se revigorassem, para que outras memórias fossem construídas” (POLESSO, 2015a, p. 214), a protagonista, apesar dos conselhos e da união que tinha com seu primo Marcos, considera válido perguntar à sua tia Otília se ela sabia que “o Marcos é bicha?” (POLESSO, 2015a, p. 214). Essa decisão cômica, serve, de fato, como união da família em prol da maledicência comum.

Seria possível falar sobre a união de Marcos e Dani como primos, ou da resistência, diante dos preconceitos familiares, no entanto, a protagonista, diante dessa possibilidade, opta por manter os laços da família por meio da fofoca, incidindo mais uma vez no projeto de diversidade de representações lésbicas, nem sempre como sujeitos éticos ou de comportamentos coerentes. Vimos com bell hooks (2020, p. 48) que “[...] para a maioria das pessoas, é

simplesmente ameaçador demais aceitar uma definição de amor que não nos permitiria mais identificar o amor em nossas famílias”. Assim, Daniela, a protagonista, demonstra o desejo de manter-se integrada à convivência familiar, e, seguindo esse desejo, opta por continuar com as mentiras confortáveis e a maledicência cômica em vez de recorrer a um discurso amoroso pautado em outros valores discutidos nos contos já analisados.

3.4 O Discurso amoroso do fim

Na última subseção a respeito do discurso amoroso das protagonistas adultas de *Amora*, temos o discurso amoroso sobre o fim. Aqui, a questão dos finais felizes ou infelizes ganha maior densidade, sobretudo em comparação à tradição literária de descontrole diante da recusa e do rompimento amoroso.

O primeiro elemento a ser marcado é, como definiria Barthes (2018, p. 141), a impossibilidade de sincronizar o fim. Na maioria dos casos, uma das personagens cessa a enunciação do discurso amoroso e resta à outra decidir o que fazer emocionalmente com o que sobrou. Outro aspecto é o escasseamento da admiração, aquilo que outrora causava fascínio sofre o desbotamento.

A enunciação do discurso amoroso do fim traz ainda questões que tangenciam a responsabilidade afetiva diante do encantamento com outras relações ou outras formas de vida. Como preservar a ética e o cuidado diante de uma relação que já não se deseja? Como suportar a partida de quem se ama, mas que já não quer permanecer naquela relação? Mesmo diante da frustração dos projetos em comum, uma das maiores diferenças percebidas em *Amora* é a construção de personagens (e seus discursos amorosos) que não recorrem à ideia da violência em nome do amor. Nos contos a seguir veremos como a tristeza do fim impacta nos discursos amorosos, sem, todavia, legitimar ações violentas contra as antigas (ou ainda) amadas.

No conto “Morder a língua”, por exemplo, temos uma narrativa em terceira pessoa, sob a perspectiva de alguém que pensa em enunciar a ruptura. O conto se passa em um restaurante em que a protagonista faz uma refeição com Manuela. Não sabemos detalhes a respeito da relação das duas, sabemos que

[...] estavam discutindo. Era a oitava briga do fim de semana. Naquela, falavam sobre como não tinham mais tempo para ficar juntas e que precisavam se organizar para tanto. Isso logo descambou para sobre como aquele ano estava infeliz, sobre como estavam sendo uma piada para os amigos e não havia nada que pudesse ser feito, a não ser. E mordeu a língua tão forte que imediatamente esqueceu-se do que falava. Fechou os olhos enquanto a outra esperava pelo fim da frase (POLESSO, 2015a, p. 194).

A protagonista desse conto demonstra insatisfação com sua relação amorosa. Como já vimos antes, o corpo da personagem se torna espaço de reverberação física do conflito emocional. Em meio à discussão, a protagonista morde a língua. A dor a incomoda tanto que se espalha pelos detalhes da cena: o silêncio diante de Manuela, o gosto da refeição, a mancha de gordura na toalha do restaurante.

Muitas frases de “Morder a língua” carregam a dubiedade da protagonista. A espera de Manuela, por exemplo, que “[...] perguntou o que estava acontecendo, pois o silêncio se prolongava demais” (POLESSO, 2015a, p. 195) poderia se aplicar à situação imediata e ao relacionamento em crise. Mesmo a protagonista, presa na intensidade da dor física, pensa

[...] no que poderia ter dito de tão inconveniente para ter mordido com tanta força. Uma vez a mãe lhe disse que as pessoas inconscientemente se machucam quando estão fazendo algo errado. Talvez ela não estivesse tão satisfeita com o relacionamento ou com ela mesma. Talvez ela não devesse abrir a boca nunca mesmo, pois tudo o que falava era fraudulento. Talvez não quisesse passar tempo, nem viajar, nem comprar apartamento, nem nada daquilo. E agora falava e falava sem parar sobre desejos que na verdade não lhe pertenciam. Tudo isso para mascarar o óbvio: tinha traído. (POLESSO, 2015a, p. 195).

Convém salientar que a infidelidade feminina é um dos estereótipos mais recorrentes na literatura. Se Zeus, na mitologia, era saudado por sua fecundidade no sem-número de casos extraconjugais, Afrodite tem sua nudez exposta ao Olimpo quando descoberta em traição (ROBLES, 2019, p. 76). A própria história das Mil e uma noites não teria acontecido, não fosse a ira de um personagem masculino diante da infidelidade de sua esposa (MENEZES, 1990, p. 134; ZOLIN, 2011). Porém, quando pensamos em outras formas de representação do discurso amoroso e na construção de personagens que rompam com os estereótipos da representação de lésbicas na literatura, podemos observar algumas mudanças na construção dessa protagonista.

A “Falência pessoal” (POLESSO, 2015a, p. 195) sentida pela personagem ao morder a língua diverge da consciência moral das personagens infiéis usadas como exemplo. Não há o adoecimento e a culpa de Madame Bovary, de Flaubert (1856), nem há a morte como Luísa, de *O Primo Basílio*, de Eça de Queiroz (1878). Embora o conto nos traga o desconforto da personagem diante da falta de explicação para as próprias ações, ela “Sentia-se suja e bem” com a lembrança do

[...] flerte, a perseguição consentida até o parque, o corpo que a apertava contra uma árvore, o cavanhaque cafona, as mãos grossas que lhe apertavam os seios, o pau duro esfregado contra sua calça áspera e úmida, a descida, o pau na boca, o pau dentro da boca dela, ele gozando. Respondeu com mais ar do que voz que estava tudo bem e pediu que voltasse à mesa e continuasse a comer sem ela. Manuela insistiu que aceitasse uma água ao menos. Estendeu o braço

para fora da porta e agarrou a garrafa. Sem nem abrir os olhos enfiou o gargalo na boca e bebeu. Engoliu todo o sangue. Bebeu mais um gole e depois ficou com um pouco d'água dentro da boca. Lembrou-se do gosto do sêmen, da mancha em sua calça (POLESSO, 2015a, p. 197).

Como vemos nesse excerto, mais do que degradação moral, vergonha ou culpa sentidas por personagens femininas diante de suas infidelidades, é a insatisfação com os planos de futuro o que incomoda a protagonista. Por mais que ela buscasse “algum insight dentro da hora cara do psicanalista”, ela sabia que “Não tinha desculpas para a traição. Não era amor, não era nem interesse. Foi só uma vontade de conhecer outro corpo” (POLESSO, 2015a, p. 195, 197). Essa consciência de si, do quanto não se enquadrava aos projetos daquela relação criava na protagonista uma aversão não apenas à sua parceira, mas “[...] a tudo o que a circunscrevia: a felicidade obrigada, os planos, a vontade de ter filhos. Nada daquilo parecia atraí-la. Queria correr na direção contrária, fugir, acovardar-se, sem se cobrar uma vida estável, monótona e feliz.” (POLESSO, 2015a, p. 196).

Muitas personagens da literatura brasileira vivem o conflito de escolher um relacionamento tradicional, família com filhos e todos os signos que circundam essa instituição ou viver aventuras amorosas, sobretudo em produções feitas a partir das conquistas feministas na sociedade brasileira. Na obra de Clarice Lispector, de Nélida Piñon, de Ana Maria Machado, entre outras autoras, esse conflito é latente (GAZOLLA, 1990; ZOLIN, 2011)⁸⁴. No entanto, nem sempre as personagens se tornam sujeito de suas ações, cedendo em maior ou menor grau às demandas impostas pela sociedade. A novidade presente no conto “Morder a língua” é justamente a negação (ainda que, em tentativa) de um projeto de vida com o qual ela discorda.

A organização patriarcal tende a se apresentar como neutra (RICH, 2019; KILOMBA, 2016; ZOLIN, 2011), desse modo, quando a personagem lésbica questiona o padrão de relacionamento proposto por Manuela, podemos considerar não apenas o refutar de uma vivência monogâmica, como vimos em “Minha prima está na cidade”; podemos, também, compreender a recusa diante de um padrão heterossexual de família. O protótipo da família feliz com imóvel, filhos e uma rotina preconcebida aproxima casais homossexuais de uma suposta aceitação da sociedade, mas não é uma garantia de felicidade ou de equidade de direitos. Não obstante, o delicado tópico da recusa da maternidade surge nesse território ficcional como

⁸⁴ A escolha pessoal de viver uma relação pautada pela ordem patriarcal (dedicação ao marido e aos filhos) ou aventuras amorosas, pautadas pelo prazer e pela liberdade da mulher, esteve em pauta em muitas discussões da crítica literária feminista dos anos 1980. Um exemplo disso pode ser conferido na maioria dos artigos presentes nos três volumes impressos das comunicações dos 2º, 3º e 4º Encontro Nacional da ANPOLL organizados por Ana Lúcia Almeida Gazolla e Nádia Batella Gotlib, e publicados entre 1989 e 1990.

contraponto a uma sociedade na qual vemos cada vez maior o apelo, nem sempre libertário, de que casais de lésbicas formem famílias com filhos.

Para a professora Susana Bórneo Funk (1990, p. 17), “O ato essencial para a mulher escritora consiste em encontrar uma nova linguagem e novas imagens que possam expressar autenticamente uma nova visão de mundo que começa a se formar.”, assim, quando Natalia Borges Polezzo adiciona camadas às representações de personagens lésbicas e às diferentes concepções de relações, ela dá um passo à frente na criação de imaginários em uma sociedade que, a todo momento, tenta enquadrar e reenquadrar mulheres na ordem patriarcal, mesmo quando se trata de relações lésbicas.

Entretanto, por se tratar de personagens diversas e complexas, quando a questão é a infidelidade em relação ao discurso amoroso, podemos pensar sobre a difícil enunciação do fim. Não à toa a personagem se machuca na língua, um órgão responsável pela fala. A crítica feminista há muito se ocupa dos momentos de silenciamento e de silêncio das personagens. O jogo entre o que se pode falar e o que se prefere calar é sutil, mas demasiado importante. Ainda parece difícil para essas personagens falarem com clareza sobre projetos indesejados para si, como indivíduo, dentro de uma relação, ainda mais “num restaurante, num lugar onde mais se engole do que se expõe” (POLESSO, 2015a, p. 195).

Esse discurso amoroso (mas não só), silenciado pela vontade de uma ou de outra, tem como raiz a dificuldade de lidar com clareza com os sentimentos. Não sabemos sobre Manuela a não ser pelos olhos da narradora, no entanto, sabemos da insatisfação da protagonista. Ao não conseguir enunciar seu desejo de terminar a relação que segue um caminho que ela refuta, ou, pensando em Manuela, ao não perceber ou não desejar lidar com a recusa silenciosa de sua parceira, ambas dão prosseguimento a um conflito que poderia, com alguma honestidade e respeito, ser resolvido.

Segundo bell hooks (2020, p. 88), “A aceitação generalizada da mentira é uma das razões pelas quais muitos de nós nunca conheceremos o amor”. Não sabemos se Manuela genuinamente deseja o projeto de vida anunciado para a protagonista, ou se ela nunca refletiu sobre o padrão de família moralmente mais aceito e seu peso sobre a construção dos desejos. Sabemos que a protagonista o recusa. Assim, o conto começa seu desfecho com Manuela, sozinha, incomodada com a ausência da parceira na mesa. “A comida estava pela metade, pouco ou nada restava de fome [...] Manuela decidiu levantar-se e dar lugar às pessoas” (POLESSO, 2015a, p. 196).

O contraste entre o casal de lésbicas prestes a se separar e a “família de quatro pessoas: pai, mãe, filhos” (POLESSO, 2015a, p. 198) que, rapidamente, as substitui na mesa, pode ainda

intensificar a questão das pressões sociais sobre o relacionamento: enquanto Manuela desejava um ideal de família possivelmente pautado no estereótipo heterossexual, a protagonista, por sua vez, havia a traído com um homem. As duas poderiam estar sob a chave da pressão heteronormativa, cada qual a seu modo, e cada qual, sustentando a dificuldade de enunciar um discurso de fim do relacionamento. Assim, o final do conto em aberto pode ser lido como a proposta de reflexão diante de como o incômodo poderia ser resolvido, visto que, em relação ao incômodo inicial, a protagonista “Olhou para a mesa e tentou encontrar a mancha, mas tinham trocado a toalha” (POLESSO, 2015a, p. 198).

O conto “Inventário da despedida: um conto em quatro distâncias” parece dar continuidade ao conflito de “Morder a língua”. Com uma narradora em primeira pessoa, o conto seccionado em quatro partes trata do início do fim de uma relação. Cada um dos subtítulos – Primeira, segunda, terceira e quarta distância – narra uma fase do processo de término do casal. O discurso amoroso é anunciado aqui, seu esgarçamento também.

O início do conto é uma espécie de lista de lembranças de como a narradora conheceu a amada, ou talvez o sentimento que a unia à amada⁸⁵.

Eu te conheço desde que o mundo era o som da distância que nos separava, mas nunca nos impedia encontros. Eu te conheço desde sempre, desde o medo primeiro de conhecer. Eu te conheço antes da vontade. Eu te conheço no desconhecimento dos estranhos. E desde então, principia, todas as horas, a vontade de tocar nas coisas que são íntimas, incorpóreas, meio efêmeras — porque acabam, mas não findam. Eu te conheço por dentro da vontade. Eu te conheço tão bem quanto o tempo que me escapa num movimento incompleto (POLESSO, 2015a, p. 218).

Esse é um dos contos com maior lirismo presentes em *Amora*, como se nele estivessem contidos os discursos amorosos de muitas das personagens. Desde o som das palavras que denominam um desejo que ainda é desconhecido, dos medos do contato com outra mulher, do desejo latente antes de se saber lésbica, do saber (ou não) o que significam os desejos entre mulheres em uma cultura majoritariamente heterossexual.

As imagens construídas ao longo da “Primeira Distância” pouco dizem sobre a percepção do outro, são escrutínios das próprias sensações diante do afeto que cria um movimento do “Eu te conheço antes da vontade”, passa por “E eu te conheço desde que o mundo era vontade de ir embora” até o “E eu te conheço desde que o mundo era de saudade tátil, tempestuosa, mas esquecível.” (POLESSO, 2015a, p. 218). O conto segue com períodos cada

⁸⁵ De forma bastante similar, o conto “Memória”, da seção “Pequenas e ácidas” traz uma narradora a falar do esquecimento da voz da amada, bem como de várias singularidades, quase um inventário das coisas, gestos e gostos que sobram ao fim de uma relação.

vez mais incompletos até o “Eu te”, como uma forma de enunciar também a dissolução do brilho desse ser que fora amado (BARTHES, 2018, p. 221).

Na “Segunda distância”, inicia-se, de fato, o inventário. À imagem de um solilóquio, a narradora inicia uma sequência de comportamentos (ou ritos) de alguém em um fim de relacionamento.

Quantificar o amor em horas. Prestar conta dos acontecidos. Descrever os bens — que tu me trouxe. Ritualizar o afastamento imperativo, desde o início sabido, desde o início pronunciado como um fim. Um fim. Um. Descrever, porque o amor é um título errado, palavra intrusa que, às três da manhã, ocupa todas as frases (POLESSO, 2015a, p. 219).

Percebemos, aqui, a enunciação do discurso amoroso em sofrimento por deixar alguém, ou ser deixada. A narradora cria uma lista de detalhes tão íntimos quanto pode ser a enumeração de coisas vividas entre um casal que se desfaz. Sob o título de Inventário, as palavras têm apenas a letra inicial seguida de palavras formadas por x e espaços, como forma de preservar uma intimidade, talvez o respeito de não ver algo em decomposição.

Na “terceira distância”, a solidão é mais pronunciada. Tomando como signo os “Dois copos d’água vazios sobre a mesa da cabeceira”, a metáfora do copo meio cheio ou meio vazio é intensificada pelos dois vazios no discurso de uma pessoa, provavelmente só com a percepção de um passado em que “[...] estavam cheios. E serviram para umedecer afetos. Hoje já estão lavados, esvaziados, transparentes, dissimulados” (POLESSO, 2015a, p. 220). A dor da separação e do fim, por mais que seja representada de forma lírica, é evidenciada. Não à toa a imagem do inventário – um processo jurídico de transferência de bens aos herdeiros de direito – é evocada no título. Na “terceira distância”, de modo mais intenso que nas anteriores, vemos a dor da pessoa que fica com o que sobrou do discurso amoroso – enunciado ou sentido.

A “quarta distância”, por fim, formada por versos organizados em estrofes curtas prenuncia, após a dor, a saudade e a lembrança, o momento de pôr fim ao que sobrou da relação por meio da “pausa dramática para pessoas dramáticas” (POLESSO, 2015a, p. 221). As frases curtas dos versos podem ser compreendidas como um resumo do fim da relação. Um discurso (monólogo) amoroso que expõe o término de uma relação em diversas fases até o processo em que a imagem da pessoa amada é destituída de singularidade, “[...] ela não é mais o outro, mas um outro entre outros” (BARTHES, 2018, p. 40).

No conto “Os demônios de Renfield” (POLESSA, 2015a), espécie de narrativa vampiresca, temos presente o discurso amoroso do fim, embora em escala menor que nos contos anteriores dessa subseção. Para começar, convém destacar a ligação entre a representação de

personagens lésbicas e o mundo dos vampiros⁸⁶. O estereótipo da lésbica *Femme fatale* discutido anteriormente surge nessa literatura com mulheres sedutoras, perigosas e sedentas por sangue, em contraste com o ideal da mulher casta, generosa e pura.

Affonso Romano de Sant’anna, em *Canibalismo amoroso*, demonstra como os poetas simbolistas brasileiros usaram essas representações em diálogo com o decadentismo. Os fluídos corporais foram imagens reiteradas em textos sobre mulheres sedutoras e “O mal passa a ser internalizado pelo homem. A temática da sedução inclui a ideologia satânica e perversa do dandismo. O poeta diabólico, aceito como hermafrodita, complementa a ideologia do decadentismo do fim do século 19” (SANT’ANNA, 1985, p. 121).

A imagem da vampira sedutora (e, em alguns casos) lésbica, que busca o sangue de vítimas inocentes, é recorrente na literatura⁸⁷. Exemplos como Carmilla, personagem de Joseph Sheridan Le Fanu (1872), adaptado posteriormente para cinema e televisão (BASAGLIA, 2018; ESCOBAR, 2016) demonstram o interesse do público nesse tipo de personagem que ainda integra o imaginário de produções voltadas para o gênero terror. Outro ponto importante, presente no título, é a menção a Renfield, que no romance *Drácula*, de Bram Stoker (1897), é um dos discípulos do vampiro, embora pouco saibamos sobre sua vida pregressa. No caso de “Os demônios de Renfield”, o início da narrativa nos traz uma narradora que oscila entre primeira e terceira pessoa e nos ambienta em um clássico cenário vampiresco:

Cortinas vermelhas. Pó. Discos do Leonard Cohen. Sapatos. Parede que sobe até um vão. Parafusos. Não sinto meus pulsos. Débora está amarrada há quatro horas. É um lugar estranho. Ao redor de seus pulsos, estão duas manchas arroxeadas. Ela levanta a cabeça e observa, por alguns segundos, traças na cortina e uma espécie de pequeno altar embutido em uma parede preta. Palavras. Desenhos de giz de cera. Velas. Livro com escritos dourados na lombada. Estátuas (POLESSO, 2015a, p. 92).

A narração em terceira pessoa nos deixa entrever, em meio à descrição do cenário, Débora e Vanessa:

Débora está pendurada por uma corda de sisal grossa com as pontas revestidas em couro cru que descem de dois ganchos presos no teto. Se pudesse ficar em pé, não estaria nessa situação, mas suas pernas já não têm força. Tem os joelhos meio flexionados e a cabeça deitada no braço esquerdo. Vanessa volta

⁸⁶ O espaço do sobrenatural já foi explorado pela autora de *Amora*, no romance *Corpos Secos* (GEISLER *et al.*, 2020) e no conto *As buganvílias estão bonitas* (POLESSO, 2023b), publicado na revista do SESC em fevereiro de 2023.

⁸⁷ Entre os textos com vampiras sedutoras destacam-se “os poemas de Johan Wolfgang von Goethe, “A Noiva de Corinto” (1797); ou os de Charles Baudelaire, “Les Métamorphoses du Vampire” e “Le Vampire”, inclusos em *Les Fleurs du Mal* (1857), as narrativas de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, *A Vampira* (1828); de Edgar Allan Poe, *Berenice*, *Morella* (1835) e *Ligeia* (1838); de Théophile Gautier, *La Morte Amoureuse* (1836); de Francis Marion Crawford, *For the Blood is the Life* (1880); e de Mary Elizabeth Braddon, *Good Lady Ducayne* (1896). (CARVALHO; CARVALHO, 2018, p. 98).

para o quarto com um copo d'água. Está usando longos cílios postiços. Apenas longos cílios postiços. Chega perto de Débora. Eles fazem cócegas em suas costas. Vanessa sussurra um gole. Débora fecha os olhos e move a cabeça para cima e para baixo. Vanessa cola seu corpo no dorso de Débora e aproxima o copo de sua boca. Ela bebe de uma vez. Calma. Vanessa coloca a boca sobre a nuca de Débora. E desce. Olha o vergão que se pronuncia na volta do seu pescoço. Gotículas de sangue brotam vagarosas da pele de Débora. Vanessa derrama o resto da água sem pressa sobre a mancha. Passa a língua por todos os micropontos vermelhos, agora dissolvidos. Suga. Sente um prazer primal. Débora se vira. Entrelaça as pernas na cintura de Vanessa. A pressão nos pulsos alivia. Seus olhos desembaçam por um segundo. Vê uma das estátuas, mas não reconhece. A noite troveja. Débora perde o foco, perde o ar, perde o resto das forças. Ambas se mordem, se beijam, resfolegam. (POLESSO, 2015a, p. 93).

O cenário nesse conto é tão importante quanto as ações das personagens. Seguindo o estilo de escrita de Natalia Borges Polessso, “Os demônios de Renfield” trazem o deslizamento entre o presente e o passado breve das personagens. Em um parágrafo estamos nessa cena vampiresca, em outro, rapidamente voltamos poucos dias à vida doméstica interna e externa da protagonista.

No longo parágrafo que sucede à passagem destacada acima temos Débora chegando em casa, tomada por uma enxaqueca que a impede de “abrir os olhos. A única coisa que enxerga são mini demônios que dançam sobre seu ombro esquerdo” (POLESSO, 2015a, p. 93). Nos contos anteriores vimos como a representação física das personagens foi importante no projeto da autora. As descrições de sangue, órgãos, bem como as lesões advindas de quedas e outros eventos marcam um corpo feminino, não apenas sensualmente, como no excerto inicial desse conto. A descrição da enxaqueca de Débora segue esse padrão de representação do corpo, mais clinicamente descrito do que necessariamente erotizado:

Uma veia salta. Ou artéria. Ela não sabe. Ouviu dizer que veias não pulsam, as artérias pulsam. Apenas onde o sangue é novo, limpo e se alastra com oxigênio para todas as células do corpo é que as coisas pulsam, mas Débora não acredita que veias não pulsem. Mesmo com sangue velho, asfixiado. Pulsam na sua têmpera. (POLESSO, 2015a, p. 93).

O contraste da dor física de mal-estar (emocional ou não) e da dor física em uma cena erótica é uma das características do conto. Ao abrir a porta de casa, a dor é intensificada:

Débora gira a chave da porta e com os olhos meio fechados, como se pudesse conter a dor ou, ao menos, impedir os demônios de entrarem também pelas órbitas, vê Moira estendida no chão da sala. Sobre o ventre de Moira há uma cabeça, cujos cabelos estão esparramados, caídos, misturados ao tapete. Essa cabeça é de uma mulher com costas ossudas que, ao ver Débora, se assusta. Moira permanece nua no chão da sala sem pronunciar palavra. Tem os braços estirados e agora morde o lábio inferior com constrangimento. Fecha os olhos como se assim também pudesse tornar-se invisível. (POLESSO, 2015a, p. 94).

Não nos é dado saber qual tipo de relação Débora e Moira têm. Sabemos apenas que se trata de um relacionamento em crise, cujo discurso amoroso tem sido silenciado por uma sequência de brigas “[...] que se arrastava há meses. Meses que tinham sido cruéis. Cruéis como a imagem de Moira e da mulher no meio da sala” (POLESSO, 2015a, p. 94).

Um parêntese antes de analisarmos o discurso amoroso subsumido no silêncio de Débora: as moiras, na mitologia grega, são responsáveis por repartir a sorte das pessoas, governar suas vidas e determinar a morte de cada um, estão ligadas ao nosso medo relacionado ao tempo, à morte e à eternidade (ROBLES, 2019, p. 99). Ainda que os mitos sejam bem diversos entre si, sobretudo em sua representação imagética, é justamente o medo da morte e a vontade da vida eterna que move a simbologia dos vampiros (CARVALHO; CARVALHO, 2018, p. 95). Entretanto, a respeito da traição sofrida por Débora, vemos que diante da cena que lhe intensifica a dor, ela opta por tomar “dois comprimidos e ir deitar” (POLESSO, 2015a, p. 94). A fuga farmacológica diante da dor emocional não se circunscreve a esse conto⁸⁸.

Vi a boca guinchada de choro mudo e a desfiz. Era só dor. Física e moral. Eduarda, você está bem? Eu vou levar você para o hospital agora. Não precisa, mãe. Só quero um copo d’água. Um copo d’água? Por que não disse antes, Eduarda? Precisa fazer todo esse escândalo? Eu fiquei para morrer aqui com você nesse estado e tu quer um copo d’água? Sim, mãe, um copo d’água e um rivotril, tem rivotril? Não tenho, tenho só diazepam. Pode ser, mãe. E saiu pela porta batendo as pantufas de patas de cachorro (POLESSO, 2015a, p. 27).

Podemos constatar certo reflexo da sociedade contemporânea na representação de personagens como Débora e Eduarda em relação à banalização do uso de medicações psiquiátricas. No artigo “O controle químico-social: A medicalização da vida na direção do pharmagedon” (AMARAL; ANGEL, 2022) são discutidas as implicações psicológicas, sociais e econômicas da trivialização do uso de fármacos psiquiátricos. De acordo com os autores, a indústria farmacêutica tem buscado técnicas para moderar a infelicidade e torná-la suportável, contendo possíveis pensamentos suicidas e, ao mesmo tempo, estimulando o consumo de psicofármacos. “Nesta dinâmica, o transtorno psíquico é tratado como uma doença crônica” (AMARAL; ANGEL, 2022, p. 27), o que, de acordo com os autores, resultaria no seguinte quadro:

[...] o tratamento final indicado será o psicofármaco e não uma psicoterapia, por exemplo. Desta forma, o que a mercantilização da doença faz, mais profundamente, é nutrir o processo de patologização generalizada, cujo efeito

⁸⁸ Em “Não desmaia, Eduarda!”, ao chegar em casa, após ter caído no trabalho, a protagonista pede “[...] um copo d’água e um Rivotril, tem Rivotril? Não tenho, só dizepam. [...] Tem só alprazolam, mas vai te deixar calma igual, quer?” (POLESSO, 2015a, p. 27). Um contraponto a essa postura das personagens pode ser visto no conto “Sono”, da seção “Pequenas e ácidas”, em que a narradora expõe “Não gosto muito de usar remédios. Não uso drogas ilícitas. Às vezes, bebo. Fumo. Bebo café.” (POLESSO, 2015a, p. 239).

paradoxal é a produção de um horizonte em que todas as dores da vida são dispensadas e eliminadas por meio de uma pílula. Nessa busca de um grau ótimo de eficiência existencial, difunde-se uma versão medicalizável de todas as formas de inquietação, oscilação de ânimo e inadaptação. (AMARAL; ANGEL, 2022, p. 31).

Enquanto representação ficcional, o sofrimento de Débora, ao ver a traição de Moira, é suspenso pelo uso dos comprimidos. Isso, de certo modo, interrompe a possibilidade de elaboração da dor e mesmo da vazão de um discurso amoroso. Quando a personagem acorda “[...] no dia seguinte. São duas da tarde de uma sexta-feira modorrenta. Não tem ninguém em casa. Apenas ela e seus demônios todos, quietos [...]” (POLESSO, 2015a, p. 94).

Se observarmos o título do conto, “Os demônios de Renfield”, partindo da compreensão de Renfield como um personagem que passa por um estado mental questionável (CARVALHO; CARVALHO, 2018), poderíamos associar a protagonista a Renfield? Se sim, associaríamos Moira às características de Drácula, cuja “[...] aparência pálida, misteriosa e sedutora, mas que esconde o monstro, sendo, por isso mesmo, mais temível.” (CARVALHO; CARVALHO, 2018, p. 93)? Ou, ainda, seriam os demônios de Débora o discurso amoroso interrompido?

Pensando por outra perspectiva, Roland Barthes (2018, p. 122) afirma que “[...] os demônios, sobretudo, se são de linguagem (e poderiam ser de outra coisa?), são combatidos pela linguagem”. Por mais que a personagem afirme fazer uma espécie de terapia com a associação entre as palavras que lhe surgem à mente, as ações que ela realiza a partir dessas associações não envolvem uma reflexão mais profunda ou mesmo um diálogo que vise organizar seus sentimentos e resolver dentro de si se continuariam ou não juntas. Esse talvez fosse um dos modos possíveis de “exorcizar” seus demônios. Entretanto, ela segue um roteiro apontado por Barthes (2018, p. 122): “[...] agito constantemente no pensamento o desejo, a saudade, a agressão do outro; e acrescento a essa ferida o desânimo de ter que constatar que recaio; mas o vocabulário é uma verdadeira farmacopeia [...]”, desse modo, mantendo intensa a raiva dentro de si, ao invés de buscar uma solução para um relacionamento em crise, ao lembrar a traição de Moira, Débora toma uma garrafa de vinho e, depois, mais remédios. Ao acordar,

É noite. Débora não sabe de que dia. O celular está sem bateria. Teve um sonho estranho em que Moira tentava acordá-la, pedia desculpas e batia a porta chorando. Abre os olhos. Procura o carregador e liga o celular. Filha da puta. Abre os olhos de novo. Três horas. Abre os olhos de novo. Seis horas. Se levanta e vai ao banheiro. Abre o espelho, puxa a caixa da farmacinha e toma mais dois. (POLESSO, 2015a, p. 95).

Assim como em “Não desmaia, Eduarda!”, Débora não enuncia o discurso amoroso, preso dentro de si. Não sabemos se o sonho estranho foi uma tentativa de reaproximação de Moira. Não sabemos os impactos mais profundos da infidelidade de Moira na subjetividade de Débora, para além dos xingamentos que ela tem nos lapsos entre acordar e voltar a dormir, por efeito da medicação e do álcool. O discurso amoroso, como os sentimentos da personagem, pode ser inferido por meio da observação de uma camada quase subterrânea do conto. Recorrendo mais uma vez aos signos musicais⁸⁹, Débora desperta ao som de Pluto, música da cantora finlandesa Bjork, “o pior toque da história”, conforme Moira dizia. O toque de celular – a princípio, confundido com uma sirene, é o que a move para, enfim, despertar.

A canção, cuja letra fala sobre um corpo que deseja explodir para que haja uma renovação, pode ser posta em diálogo com o mergulho de Débora na inconsciência provocada pelos medicamentos. Visto que a cartela de comprimidos acabara, a protagonista decide tomar banho. Outra vez, na escrita de Polezzo, vemos a representação de um banho que destoa das representações do feminino. Há o sangue menstrual e há também a urina, marcando esse corpo por suas necessidades fisiológicas, como também o sono e a fome, que vem logo depois.

Aplacadas as necessidades básicas, os sentimentos por Moira cobram atenção de Débora. Recorrendo à associação de palavras, a protagonista sai para tomar algum ar.

Então é isso, pensa enquanto vai pisando cuidadosamente sobre as flores recém-plantadas na terra preta do prédio vizinho. Moira finalmente foi pega, finalmente foi embora. Quer chorar, mas não consegue. Os demônios beberam todas as suas lágrimas. Quase todas as suas sensações. Moira foi um erro, sabia desde o início. Não consegue desfazer a relação de dependência que criaram, não era a primeira traição, ambas já tinham procurado em outras aquilo que lhes faltava juntas. Mas no meio da casa, no chão da sala, aquilo era mesmo uma afronta, a procura de uma pedra que pudesse machucar quando arremessada diretamente na cara. E foi. Fecha os olhos enquanto a dor da pedrada lhe atravessa o crânio (POLESSO, 2015a, p. 97).

Por mais que Débora tenha recorrido aos medicamentos ou à bebida como forma de não sentir a dor diante da infidelidade da parceira, algo em sua consciência retoma sua relação e o discurso amoroso algo truncado. A percepção de que “[...] algo estava errado desde que foram morar juntas” (POLESSO, 2015a, p. 96) surge num discurso consciente sobre a relação em que ambas estavam insatisfeitas desde o início.

⁸⁹ No início do conto temos a menção a Leonard Cohen, músico que tem composições soturnas, muitas vezes relacionadas ao mundo vampiresco. Disponível em: https://www.redalyc.org/journal/4955/495557631009/49555_7631009.pdf. Acesso em: 27 set. 2023. Já no caso de Bjork e sua música “Pluto” (1997), temos uma letra que evoca a renovação de alguém após uma explosão, o que pode representar um desejo da protagonista. A letra e a tradução de Pluto estão disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=8-QNxDS6p_U. Acesso em: 2 out. 2023.

Em *Tudo sobre o amor...* bell hooks (2020, p. 202) afirma que “Para sermos capazes de avaliar criticamente um parceiro, precisaríamos dar um passo atrás e olhar criticamente para nós mesmos, nossas necessidades, desejos e anseios”. É possível que nem Débora, nem Moira tivessem refletido no que significaria para ambas morarem juntas e construir uma relação. Talvez conduzidas por alguma conexão erótica, ambas parecem ter dimensão do quanto a relação não existe mais.

Aparentemente Moira tentou se desculpar, Débora parece ter consciência dos seus erros também, no entanto, não há manifestação de desejo de continuarem juntas, sobretudo depois da cena vista em sua sala. Entretanto, como diria Espinosa (2021, p. 293) a respeito do ciúme “quem imagina a mulher que ama se entregar a outro, não só se entristecerá por ter seu próprio apetite coibido, mas ainda terá aversão a ela por ser coagido a unir a imagem da coisa amada às partes íntimas e secreções do outro”; assim, o discurso amoroso de Débora que já tinha alguma percepção de seu fim, parece ter seu fio cortado pela infidelidade de Moira.

Ainda que o discurso amoroso pareça cessado, a dor de Débora prossegue, bem como o uso de bebidas alcoólicas, talvez para, mais uma vez, se desconectar da dor. Quase por acaso a protagonista toma conhecimento de uma festa à fantasia de uma sexta-feira 13. O tema da festa facilita que a protagonista descubra, na chegada, o local do evento:

Está escuro. Débora não sente medo, não sente nada. Encontra uma fila com gente grotesca e se dá conta de que chegou. Esqueletos luminosos, monstros, odaliscas pálidas, bruxas, bailarinas mórbidas, diabos, drags. Sobe as escadas. Compra uma bebida. As luzes intermitentes fazem Débora pensar que um daqueles comprimidos da cartela agora seria o paraíso. Super-heróis rasgados, múmias, zumbis desmembrados, mascarados (POLESSO, 2015a, p. 99).

O cenário formado pela descrição que abre o conto e rodeada pelas figuras do excerto anterior é onde Débora dança, não com alegria no corpo, mas com o desejo de expulsar de si “as camadas de letargia que a cobriam” (POLESSO, 2015a, p. 99). A fluidez do corpo nos movimentos da dança propicia que a protagonista chore pela primeira vez após a infidelidade de Moira. Talvez distante da análise barthesiana do “elogio às lágrimas” enquanto função discursiva (BARTHES, 2018, p. 79), o choro de Débora parece reconectá-la com a vida, como se através da possibilidade de sentir – ainda que seja dor e tristeza –, ela retome o contato com seus sentimentos, ao invés de evitá-los por meio dos remédios ou do álcool.

No encaminhar da narrativa para o desfecho, Débora “sente uma mão fria na nuca”:

A vampira aperta sua testa contra a de Débora e mostra os dentes pontiagudos. Mexe nos cabelos. Aproxima a boca de seu pescoço e morde com força. Débora se assusta. É a primeira vez que realmente sente alguma coisa em dias. Fecha os olhos e continua a dançar. Bebe. Esquece. Perde as forças. Tem a boca úmida da saliva da outra e um sono estranho que se reveza com as luzes.

Amolece. Segue. As pernas afrouxam, mas anda. Morre e acorda. Morre. (POLESSO, 2015a, p. 98).

A partir desse encontro, a protagonista se entrega a uma cena de erotismo evocado pela fantasia de vampira usada por Vanessa. Essa é a mesma mulher que estava com Moira em seu apartamento, “mas Débora não sabe. Ela não vai saber” (POLESSO, 2015a, p. 99).

Não obstante o desfecho circular do conto, voltando ao espaço do primeiro parágrafo, temos as relações em que lésbicas se atraem por mulheres que já se relacionaram com suas ex-namoradas⁹⁰. Ainda que a atmosfera vampiresca tenha sido aproximada da realidade com o dado da festa de sexta-feira 13, o final do conto retoma a ideia da vampira sedutora, com a cena final em que “Débora está amarrada. Vanessa encontra sua artéria. Ela pulsa em descompasso. Débora ensaia um grito. E cala. Vanessa morde, suga, engole, morde, suga, cospe os demônios” (POLESSO, 2015a, p. 99). Assim, Polesso finaliza o conto “Os demônios de Renfield”, colocando a protagonista em oposição à vampira predadora, o “Objeto ideal a ser comido na ceia canibal do amor” (SANT’ANNA, 1985, p. 293).

Um detalhe que diferencia esse conto das produções recorrentes com personagens lésbicas e vampiras é que Vanessa, a vampira desse conto, não contrasta com a candura e pureza de uma protagonista idealizada, vemos três mulheres em relações de sexo casual, que, rompendo com a tradição vampiresca, é concretizado no conto e não interrompido por algum personagem masculino imbuído de matar vampiros e reestabelecer alguma ordem patriarcal.

Retomando o tema dos fármacos e da sua relação com os sentimentos das personagens de *Amora*, o penúltimo conto dessa subseção destoa, de algum modo, do discurso amoroso do fim. “Botinas” é quase de uma narrativa ficcional de testemunho. Nos referimos aqui ao testemunho, como menciona Débora Diniz e Ivone Gebara a respeito do verbo “lembrar”, *Esperança Feminista*.

Para o feminismo, todo testemunho de mulheres é um ato de dismantelo do patriarcado. A tarefa não é fácil, uma vez que uma das formas de manter a circulação de histórias únicas é traçar as fronteiras entre o possível e o imaginável para a escuta das sobreviventes. [...] A recepção de seu lamento de dor é mediada pela dúvida patriarcal sobre a legitimidade de sua condição de vítima e sobrevivente (DINIZ; GEBARA, 2022, p. 113).

A menção ao trecho de Diniz e Gebrara (2022) se deve ao enredo de “Botinas” trazer o testemunho de Fran, personagem que vive o luto por K., que se suicidou. A relação entre elas não é, explicitamente, uma relação afetivo-sexual; é difícil afirmar até algum *continuum lésbico*,

⁹⁰ Cf. Santos (2018), ver nota 61.

uma vez que o conto é delineado em uma ambiguidade e dificuldade de aproximação que refletem a subjetividade de K.

A sensação de Fran diante do suicídio é de frustração,

Não importa o que eu tenha dito, o quanto eu tenha pedido, quantas promessas eu tenha feito, quantas noites eu tenha perdido, o quão jovens somos. Éramos. Era. Eu sou ainda. Nada, nada importou. Morreu. [...] Suicídio. Pegou as porcarias que tinha em casa e tomou (POLESSO, 2015a, p. 66).

O motivo da “tristeza espessa” em que K. vivia há meses não é explicado no conto. Acompanhamos apenas sua

[...] sensação de não pertencer a lugar algum, de ter sido arrancada do mundo, golpeada para longe do que se entende por amor. Não era bonito. Era frio, feio e doloroso e sozinho sentir-se daquela maneira. Não havia ninguém capaz de tirá-la daquilo. Nem Fran (POLESSO, 2015a, p. 67).

A aparente depressão da personagem é sugerida, de modo muito sutil, como desencadeada a partir do suposto assassinato “de um colega de faculdade. (K.) Tentava se defender de um grupo de três colegas.” (POLESSO, 2015a, p. 70). A menção a esse fato dá a entender a possibilidade de defesa diante de um estupro coletivo, que teria feito com que a família mudasse de estado, que K. deixasse a faculdade e que, por fim, se sentisse como no sonho que ela descreve para Fran:

— Sonhei uma coisa esquisita.
— Conta.
— Eu tava num incêndio e ao invés de deixar o prédio, eu voltei pra buscar o meu computador. Eu olhava a minha pele queimar. E vi bolhas brotarem, estourando uma depois da outra. A minha pele se dilacerando e eu ficando exposta, tão exposta que se passasse qualquer brisa fresca, me rasgaria inteira. Quando saí, vi um lago e quis entrar imediatamente. Mas pensei que, se entrasse na água a dor não aliviaria, cada gota entraria nas feridas fazendo com que elas ficassem pesadas, encharcadas, ainda mais doloridas. Talvez mais difíceis de cicatrizar. Aí acordei (POLESSO, 2015a, p. 69).

O medo e o trauma causados pelo estupro é uma realidade social e reverbera nas representações de personagens lésbicas. No romance *Vertigem*, de Laura Villares (1926), no conto de Miriam Alves (2011), “Os olhos verdes de Esmeralda”, no poema “y now, frágil”, de Tatiana Nascimento (2017), no conto “Isaltina Campo Belo”, de Conceição Evaristo (2016), no romance *A extinção das abelhas* (POLESSO, 2021) e em tantas outras produções, esse crime perpetrado contra mulheres, em especial, mulheres lésbicas, aparece em “Botinas” de modo sutil e triste.

Quando Adrienne Rich (2019) relacionou as características do poder masculino de impor às mulheres a sexualidade masculina, um dos fatores de destaque foi a “socialização das mulheres para acreditarem que a ‘pulsão sexual’ dos homens se constitui num direito.”, não

obstante, ela retoma, as “[...] representações pornográficas de mulheres respondendo com prazer à violência e à humilhação sexual (com a mensagem subliminar de que a heterossexualidade sádica é mais normal do que a sensualidade entre mulheres).” (RICH, 2019, p. 45). Assim, enquanto imaginário social, causaria mais desconforto saber da existência da lesbianidade do que de uma pulsão sexual irrefreável dos homens.

Esses são temas complexos que demandam reflexões sensíveis e de vários matizes, porém, como o foco da tese é o discurso amoroso, convém refletirmos quanto o trauma da experiência lésbica diante da violência sexual pode interromper a possibilidade de sua enunciação. Como recuperar a consciência de si como um corpo apto para dar e receber amor diante desse trauma? Não obstante a culpa pelo possível assassinato, mesmo que para se defender, como essa personagem poderia voltar a se relacionar após a experiência de violência?

Outro ponto relevante é, como vimos na análise anterior, o acesso aos medicamentos que, em muitos casos, são de extrema importância, mas que, em outros, podem ser utilizados para o suicídio, como vemos em “Botinas”. K., em dado momento, pensa o “porquê de tantos remédios” (POLESSO, 2015a, p. 67). Talvez um acompanhamento terapêutico poderia ter ajudado a personagem a entrar em contato consigo, porém, a junção do seu desespero com o álcool e os remédios conduziram-na à morte.

No excerto do conto, podemos imaginar o quanto qualquer alívio, para essa personagem (de brisa, ou de água, ou terapêutico), ainda a tornariam frágil e dolorida, como vemos no conto “Molotov” da seção “Pequenas e Ácidas”:

E sabe o quê, Fran? É assim que eu me sinto. Completamente desfigurada. Cheia de feridas pesadas, nojentas, que não vão curar. E vão causar sempre essa sensação de repulsa. Minha. Nem abraço nem toque nem nada reconforta, porque o que eu sinto é nojo. Quando alguém me encosta, eu tenho medo e nojo. Vou sujar a pessoa com meu pus e ela vai deixar que minhas feridas infeccionem. Qualquer menção de proximidade me causa pavor — e fez uma pausa.

— Contigo, é diferente. Não sei dizer, parece que, contigo, as coisas vão melhor (POLESSO, 2015a, p. 69-70).

Apesar dessa fala sobre Fran, a dor da personagem é maior de que a esperança de que um dia as coisas melhorem. Quando Fran rememora as últimas conversas com K., literalmente calçada em suas botinas, ela tenta compreender os motivos que teriam levado K. a se matar, porém nenhuma resposta lhe ocorre. Desse modo, no conto “Botinas” temos a excepcionalidade de um discurso amoroso impedido pelo suicídio, talvez uma situação intensificada por traumas advindos de uma das faces da heterossexualidade compulsória.

Em comparação com os contos anteriores, “O interior selvagem”, ainda que nos traga o discurso amoroso do fim, nos coloca sob a ótica de alguém que fora abandonada. Narrado em

primeira pessoa, por uma personagem em crise, “O interior selvagem” é referido por Natalia Borges Polesso do seguinte modo:

Entre 2009 e 2010, minha vida ficou uma bagunça [...] Eu também fiquei sem casa e minha namorada da época fugiu. É isso mesmo. Não sei se posso encontrar melhor palavra para isso, ela fugiu. Talvez eu tenha ficcionalizado esse episódio ridiculamente ridículo da minha vida? Talvez. Talvez esteja em outro conto do *Amora*? É possível. [...] Então que lá por 2011 ou 2012, eu comecei a, de fato, escrever um romance que se chamava *O interior selvagem*, um longo e enfadonho monólogo sobre uma pessoa que tinha sido abandonada pela namorada e que ia ao psiquiatra, sem pagar por isso, para falar de seu coração indômito e de seus medos estúpidos (POLESSO, 2022a, p. 12).

Mais do que cotejar semelhanças biográficas⁹¹, o que nos chama atenção neste ponto é a condensação do que seria um romance no conto que analisaremos a seguir. Como mencionamos antes, cabe posicionar Polesso como herdeira de uma filiação de autoras nas quais o feminismo pode ter impactado na representação de personagens femininas. Não à toa a semelhança do título do conto com *Perto do coração selvagem* (1945), de Clarice Lispector (1998b).

A narradora do conto de Polesso e as protagonistas de alguns contos anteriores procuram lidar com rompimentos amorosos, ainda que cada uma a seu modo. Em “O interior selvagem”, a protagonista nos envolve na situação de percepção abrupta de um abandono.

Eu girei a chave na fechadura e todo o meu mundo girou junto quando a porta se abriu. O humor da casa ainda era o mesmo nas paredes. O nome da cor era gelo e a gente tinha escolhido porque era mais fácil combinar com os outros blocos de cores, que nunca fizemos. Caminhei até o fim do corredor e parei na soleira da porta no quarto à direita. Ela não estava lá. Larguei a mochila e voltei à cozinha fazendo barulho nos parquês soltos. Nada. Nem na sala, nem no banheiro, nem no quarto de estudos. (POLESSO, 2015a, p. 44).

Se em “Morder a Língua” e em “Os demônios de Renfield” temos uma personagem que pensa em enunciar o fim de uma relação, dada a incompatibilidade dos planos, e outra que não podemos discernir se abandonou ou fora abandonada, respectivamente, em “O interior selvagem”, o abandono torna a vida da personagem mais difícil, não apenas no plano emocional, que ela ressentida e enuncia ao longo da narrativa, mas também no plano material.

No texto “Perfis de mulher na ficção brasileira dos anos 80”, Lucia Helena demarca as diferenças na representação das personagens femininas na literatura apontando um crescimento, à época, do número de obras cujo enfoque aprofundava “o exame crítico dos múltiplos papéis

⁹¹ A autora afirma no texto de abertura à segunda edição de *Amora* que: “Há muitos elementos autobiográficos em *Amora*. [...] De modo que essa é uma longa e labiríntica resposta porque essas perguntas sobre dados autorreferenciais sempre soam mal quando conectadas à identidade assim levemente. É porque eu sou lésbica? [...] Perguntas sobre autobiografia não surgem tão frequentemente para escritores homens brancos cis héteros, mas para nosotras sempre resta a incapacidade de fabular” (POLESSO, 2022a, p. 12-13).

das mulheres na sociedade” (HELENA, 1990, p. 96). É inevitável observar o impacto desses papéis sociais no discurso amoroso das personagens. A protagonista do conto “O interior selvagem” se vê sofrendo, ao mesmo tempo, o abandono da amada e a necessidade de prover sua própria moradia, visto que “Quando a Luiza foi embora e me deixou com todas as contas para pagar, eu tive que sair do apartamento. Eu vomitei durante três dias. Vomitei de raiva, de medo. De medo de estar sozinha” (POLESSO, 2015a, p. 44).

O medo enunciado pela personagem vai além do abandono. Soma-se à brusca mudança de planos (econômicos, inclusive) do casal. Após uma sequência de brigas “que durou a semana inteira”, a ausência de resposta às suas mensagens e ligações denunciam um fim que não foi enunciado pela parceira. O “mutismo”, como coloca Barthes (2018, p. 224) a respeito da não resposta do discurso amoroso, diante das súplicas da protagonista, torna a relação com a amada uma espécie de luto sem o rito fúnebre, sem o conhecimento dos motivos do outro. Como se a parceira estivesse morta, a personagem precisa reinventar-se sozinha na narrativa.

O estado de desamparo da protagonista faz com que ela, após arranjar-se materialmente, volte às sessões de psicanálise. A descrição das sensações da personagem na terapia demonstra sua vontade de aniquilar a dor que sentia “Toda vez que eu me via ali sentada naquela poltrona, tinha vontade de me enterrar no veludo musgo, me liquenfazer, me aglutinar na penugem do tecido até desaparecer naquele abraço verde e inumano.” (POLESSO, 2015a, p. 45), porém, em meio à dor e à dificuldade de “trazer os nós para fora de nós”, as questões do desamparo material e emocional parecem ser uma coisa só para a personagem.

Eu não tenho casa, não tenho amigos, não tenho nada, a Luiza foi embora, porque ela é uma puta sem caráter, sem humanidade, que me deixou desse jeito, como é que ela pôde? O que eu fiz de errado dessa vez? Eu não fiz nada de errado dessa vez! Será que foi por causa daquela merda de álbum? Será que foi porque não voltei para casa antes? Não pode ter sido (POLESSO, 2015a, p. 47).

Podemos imaginar que o discurso amoroso enunciado pela protagonista, de algum modo, poderia ser o discurso de Manuela, do conto “Morder a língua”, caso sua parceira não conseguisse enunciar o fim do relacionamento e fugisse. Quando hooks (2020) fala sobre pôr o amor em palavras, talvez, nesses momentos críticos de fim, quando os planos de uma divergem dos planos da outra, tão intensamente, seja o momento mais necessário. No entanto, vemos que nos contos em que o discurso amoroso é o discurso do fim, a enunciação se mostra difícil.

Em “O interior selvagem”, por mais que a narradora-protagonista expusesse seus medos, em terapia, o que ela mais temia, mais que “um avião ou um portão eletrônico despencassem” em sua cabeça, parecia ser a perda de controle. Ainda que Caetano, seu

psicanalista, afirmasse que ela não estava no controle, nunca⁹², “que no máximo eu tinha a ilusão de estar controlando algo” (POLESSO, 2015a, p. 53), quando a protagonista reencontra Luiza, sua ex-parceira na rua, é como se o medo dela se materializasse:

Não foi uma escolha. Foi o acaso. E meus olhos se fixaram à imagem dela. – Oi – ela disse como se também não tivesse escolha. Eu queria ter dito algo. [...] Eu queria ter dito algo. Entretanto, apenas me segurei firme na mureta da casa, enquanto Luiza passava por mim, enquanto Luiza virava a esquina, enquanto Luiza sumia da minha vista de novo. Se o mundo ruísse ali, se um avião ou um portão eletrônico despencassem na minha cabeça, eu não teria nada a fazer. (POLESSO, 2015a, p. 53-54).

Ainda que muitos estereótipos sejam contestados em *Amora*, o final do amor parece calar essas personagens. Os finais de relacionamento que vimos até aqui não reiteram a punição à mulher infiel, nem a violência daquela que sofre o abandono, porém trazem fugas por meio de remédios ou do uso de outras drogas. Ainda não nos parece haver uma gramática capaz de dar conta de uma conversa de rompimento amoroso, mesmo que no terreno da representação literária. Vimos esse silêncio nos contos “Não desmaia, Eduarda”, em que a protagonista não consegue dialogar com Laura, vimos o silêncio de Fernanda em relação ao marido, em “Como te extraño, Clara”, vimos a fuga da “Dramaturga hermética”, e, sobretudo, percebemos o silêncio do discurso amoroso do fim, de modo que ainda não contamos com diálogos que expressem o término de relacionamentos de modo mais ético, como temos o discurso amoroso nos momentos ternos das relações representadas em análises anteriores.

3.5 O Discurso Amoroso e o envelhecimento feminino em *Amora*

Nesta última seção da análise dos contos de *Amora*, temos o discurso amoroso enunciado por protagonistas idosas. Ainda que essa análise observe apenas dois contos, “Marília acorda” e “As tias”, ambos revelam uma importante faceta do projeto ético, estético e literário de Natalia Borges Polesso: a diversidade de representações de lésbicas em muitos aspectos, incluído o etário.

Na pesquisa “A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004”, Regina Dalcastagnè (2005) afirma que, entre os romances pesquisados, se observa

[...] a baixa presença relativa de mulheres adultas e maduras. Uma vez que, como será visto adiante, as relações amorosas representam um dos mais

⁹² Sobre as questões relacionadas a controle, várias personagens de Polesso apresentam essa necessidade. Podemos mencionar as protagonistas dos romances *Controle* (POLESSO, 2019) e *A Extinção das abelhas* (POLESSO, 2021) à guisa de exemplo de personagens que passam a narrativa tentando, com muito esforço, controlar as mais adversas situações de suas vidas.

importantes focos do romance brasileiro atual, parece refletido aqui o preconceito contra as mulheres mais velhas no universo sexual e amoroso, com o recurso ao velho clichê, permanentemente reforçado pela indústria cinematográfica e pela publicidade, do casal romântico formado pelo galã maduro e pela mulher muito mais jovem (DALCASTAGNÈ, 2005, p. 38).

O cruzamento desse dado com um recorte de orientação sexual provavelmente levaria à observação do pequeno número de personagens lésbicas idosas representadas em relações amorosas em nossa literatura. Na ocasião do XVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 2023, o Pesquisador Helder de Araújo Holanda, da UEPB (Universidade Estadual da Paraíba), trouxe considerações importantes acerca da representação da população idosa e LGBT na literatura na comunicação “Entre desejos e rugas: lesbianidade e envelhecimento em contos da literatura contemporânea nacional”⁹³, apresentada no Simpósio “Escritas do Corpo Feminino nas Literaturas de Língua Portuguesa”.

A partir da constatação da ausência de discussões sobre personagens lésbicas idosas na literatura contemporânea, Holanda analisou contos de escritoras contemporâneas, como Cidinha da Silva, Conceição Evaristo e Natália Borges Polesso, a partir das diferentes formas de subjetividades lésbicas e do processo de envelhecimento.

Convém lembrar que para o patriarcado e para o capitalismo, o enaltecimento da beleza e da juventude das mulheres tem um fundo utilitário. As mulheres idosas encontram-se fora da idade reprodutiva de filhos, o que para o patriarcado nos parece ser uma das funções reservadas para as mulheres. Uma mulher idosa e lésbica nega o patriarcado em muitas camadas. Além de estarem fora da faixa etária de fertilidade (em relação à visão reducionista patriarcal dos corpos femininos), muitas mulheres idosas já não conseguem exercer, ativamente, a economia do cuidado⁹⁴. No caso de mulheres idosas e lésbicas, podemos imaginar que, talvez, os danos do patriarcado sobre seus corpos sejam, de certo modo, menores, em comparação com idosas heterossexuais. Não obstante, as mulheres idosas encontram-se, em sua maioria, e, quando possível, fora do mercado de trabalho (formal ou informal), representando um estilo de vida que o capitalismo tardio, sobretudo no senso comum brasileiro, tende a considerar reprovável.

⁹³ Comunicação oral apresentada no XVIII Congresso Internacional da Associação Brasileira de Literatura Comparada (ABRALIC), em 2023.

⁹⁴ De acordo com as pesquisas do instituto Think Olga, no Relatório Esgotadas, há uma relação intensa entre a sobrecarga de trabalho de cuidado, o adoecimento e o empobrecimento das mulheres. Podemos concluir, portanto, que, se na idade adulta essa mulher foi explorada pelo patriarcado, seja na economia do cuidado (lavando, passando, gestando, amamentando, cozinhando, limpando e outras ações imputadas ao feminino pelo patriarcado), seja no trabalho remunerado, o resultado, com maior ou menor intensidade a depender dos vetores classe e raça, é algum nível de adoecimento na terceira idade. (THINK OLGA, [2023]).

Um outro fator que as mulheres idosas têm a seu favor e contra o patriarcado é sua experiência, que pode alertar mulheres mais jovens para explorações de muitos tipos, de seus corpos, de suas mentes, de comportamentos que deram melhores ou piores resultados em suas vidas, como vimos em contos como “Não Desmaia, Eduarda!”. Conforme afirma Silvia Federici (2017, p. 336–344), não nos surpreende que a bruxa, enquanto símbolo e personagem literária, tenha servido como ícone para o extermínio de mulheres experientes e empobrecidas em tantos lugares do mundo, por séculos, sobretudo por enunciadores masculinos.

A construção literária de personagens idosas, muitas vezes, pode trazer em si e reiterar o etarismo de nossa sociedade, por outro lado, pode, a depender de sua formulação, questionar as possibilidades de uma mulher velha. Quando pensamos na representação de mulheres idosas em relacionamentos amorosos ou mesmo manifestando desejos eróticos⁹⁵, observamos a tendência demográfica brasileira de uma maior longevidade. Hoje, uma mulher aos 70 anos é diferente de uma mulher de 70 anos de duas ou três décadas atrás. Na literatura brasileira ainda é comum que apareçam idosas como avós, mães, mas como esposas, namoradas, amantes, vivendo relacionamentos amorosos, em comparação com a quantidade de jovens e adultas, temos um número bem pequeno⁹⁶.

Além disso, se considerarmos o universo de *Amora*, como um livro dos anos 2000, pensamos em personagens idosas nascidas e educacionalmente formadas em um período anterior à revolução sexual, aos métodos contraceptivos e à emergência dos discursos feministas no Brasil. Se o feminismo, enquanto legado histórico e luta atual, impacta no discurso amoroso de personagens nascidas sob a vigência de suas pautas, como será sua influência no discurso amoroso de personagens que tiveram contato com essas demandas na idade adulta e no decorrer de suas vidas? Nos dois contos analisados a seguir, além dos possíveis impactos do feminismo nos discursos amorosos, veremos o projeto literário de Natalia Borges Polessa a respeito da ruptura de estereótipos e formação de um imaginário mais diverso para as lesbianidades na terceira idade.

⁹⁵ No artigo “A velha assanhada: anotações para a história de uma prática”, Marcos Visnadi faz uma leitura da representação de personagens idosas na Antiguidade Grega, nas canções satíricas e em textos de Hilda Hilst. (VISNADI, 2015).

⁹⁶ Exemplos que fogem à sátira podem ser encontrados em “A procura de uma dignidade”, de Clarice Lispector, em que a protagonista, a senhora J. B. Xavier, expõe a dificuldade do manejo da própria libido e contraponto à sua idade: “Aquilo”, agora sem nenhum pudor, era a fome dolorosa de suas entranhas, fome de ser possuída pelo inalcançável ídolo de televisão. Não perdia um só programa dele. Então, já que não pudera se impedir de pensar nele, o jeito era deixar-se pensar e lembrar o rosto de menina-moça de Roberto Carlos, meu amor. Foi lavar as mãos sujas de poeira e viu-se no espelho da pia. Então, a Sra. Xavier pensou assim: “Se eu quiser muito, mas muito mesmo, ele será meu por ao menos uma noite.” Acreditava vagamente na força de vontade. De novo se emaranhou no desejo que era retorcido e estrangulado (LISPECTOR, 2016, p. 449), ou mesmo no poema de Angélica Freitas, “você não sabe o que é uma teta caída” (FREITAS, 2020, p. 44).

3.6 O Discurso Amoroso longo

No conto “Marília acorda”, narrado em primeira pessoa, vemos o despertar de um casal na manhã de domingo. A intimidade de saber, quase que passo a passo, pelos ruídos, a rotina do despertar da esposa não tira o encantamento pela mulher amada. O corpo que “Senta na beirada da cama e vai desenrolando as meias: panturrilha, canela, tornozelo e para. Volta a se endireitar.” (POLESSO, 2015a, p. 132) não faz um *strip-tease*. Outra vez o corpo aparece na obra de Polesso despido dos signos que muitas vezes contribuem para a hipersexualização das personagens lésbicas. Vemos, no decorrer dessa descrição inicial, um corpo envelhecido com dificuldade em suas pequenas ações cotidianas: “A barriga impede que se dobre sobre si. Respira fundo, estica bem os braços e termina” (POLESSO, 2015a, p. 132).

Os problemas que surgem com o envelhecimento das duas idosas, a narradora, de quem não sabemos o nome, e de Marília, sua esposa, demonstram novas necessidades de cuidado em uma relação longa de ternura mútua. Vemos a descrição da perda de mobilidade: “Justo eu que gostava tanto de andar, de sair pela vizinhança, de fazer caminhadas no mato, de subir morro, descer cascata, justo eu, quase não consigo atravessar o pátio da minha própria casa.”, os problemas com o esquecimento: “Ela me diz que está esquecida. Eu replico que estamos. Ela me olha triste e diz que fez o café sem o pó e queimou os pães na torradeira”, que, entre outros pontos, não são motivo para discórdia entre elas, mas causam “um acanhamento novo entre a gente” (POLESSO, 2015a, p. 134).

A descrição do corpo da personagem idosa na literatura geralmente traz marcadores de incapacitação por adoecimento, ou mesmo a ausência da sexualidade e do desejo erótico nessas personagens. Assim, a personagem idosa, quando representada em cenas de intimidade conjugal, também traz consigo o histórico das representações da “velha obscena” ou indevidamente sexuada (VISNADI, 2015, p. 123). No caso das personagens de “Marília acorda”, a intimidade não remonta à sexualidade ou ao erótico, necessariamente, no entanto, há um discurso amoroso muito presente nessa partilha do cotidiano. Enquanto observa o despertar da esposa, a protagonista afirma que

Marília não é doce, mas, olhando da outra metade da cama, não consigo não amá-la. Lá vai Marília até a cozinha e eu já imagino que, em pouco tempo, vou ser acordada pelo barulho de metais batendo, gavetas sendo empurradas ou por um assovio de canção velha que já não sabemos a letra. Eu viro para o lado da janela ainda com as frestas escuras, porque é muito, muito cedo, fecho os olhos e sorrio. Os ruídos começam (POLESSO, 2015a, p. 132).

O olhar da narradora-protagonista sobre a rotina repetida “Há quantos anos, Marília? Há quanto tempo esse ritual das manhãs de domingo?” é cheio da ternura descrita por Barthes (2018, p. 274), em *Fragmentos do discurso amoroso*, “[...] uma bondade mútua [...] uma espécie de milagroso condensado da presença”. Enquanto em outros casais os conflitos externos ou internos, muitas vezes, afetaram o amor ao longo da convivência, entre essas duas personagens vemos o fortalecimento de um cotidiano, vivido agora com mais tempo para desfrutar uma a presença da outra.

Não nos é dado saber do passado dessas protagonistas. O presente que elas vivem, permeado por um terno discurso amoroso, é pautado em demonstrações de amor por meio de ações. Mesmo de olhos fechados, a protagonista percebe que a companheira não está bem, “Ela me olha triste e diz que fez o café sem o pó e queimou os pães na torradeira” (POLESSO, 2015a, p. 133). O processo de envelhecimento e de finitude é conscientemente percebido por ambas, porém isso não faz com que uma se julgue inferior à outra, “Ela me diz que está velha e esquecida. Eu digo que somos velhas esquecidas” (POLESSO, 2015a, p. 133).

Além disso, há nas personagens a consciência de uma experiência de lesbianidade e cumplicidade de ambas em relação a uma sociedade preconceituosa. A partir da menção a uma fala possivelmente advinda da exterioridade: “Ali, ali naquela casa, moram duas velhas. Moram ali faz anos essas duas velhas. Acho que essas velhas têm alguma coisa, moram juntas faz anos. Ali na casa das velhas estranhas. Duas velhas estranhas, Marília e eu.” (POLESSO, 2015a, p. 134), podemos inferir como é a vivência dessas duas personagens idosas com a comunidade ao redor.

Como terá sido para essas personagens, portanto, o exercício de sua lesbianidade para além “do muro que esconde nosso pátio da rua e que esconde a nossa vida das pessoas”? (POLESSO, 2015a, p. 134). Terão elas vivido um casamento heterossexual antes de ficarem juntas, como Carolina, do conto “Vó, a senhora é lésbica?”, e nas últimas décadas compartilhado a rotina juntas? Será que para uma delas terá sido mais fácil viver sua lesbianidade, ao passo que para a outra havia impasses consigo e com os outros, como as personagens de “Minha prima está na cidade”?

O que sabemos é que o processo de envelhecimento pelo qual as personagens passam, e que dificilmente é narrado na literatura quando se trata de personagens lésbicas, marca mais uma vez o compromisso de Natalia Borges Polezzo na direção de romper estereótipos relacionados às personagens lésbicas e de criar em *Amora* uma representação bastante plural e diversa das experiências de lesbianidades. O carinho de uma com a outra nos mostra um relacionamento horizontal, sem hierarquias. Ao contrário de algumas personagens vistas nas

análises anteriores, as duas, sem as demandas de compromissos profissionais, pressões familiares e outras obrigações da vida adulta, vivem uma rotina de calma e cuidado recíproco.

O dia está mais fresco do que eu imaginava. Ela pega uma manta de tricô que temos desde não sei quando e põe sobre as minhas costas. Ela aperta meus ombros com muita força, porque mesmo depois de todos esses anos, não descobriu a medida certa do carinho. Eu gosto. Porque entendo que naquele ato, naquela força está o nosso carinho. E ficamos ali, atrás do muro que esconde o nosso pátio da rua e que esconde a nossa vida das pessoas. (POLESSO, 2015a, p. 134).

A fragilidade do corpo lésbico em senescência parece, se não compensada, pelo menos, confortada, pela cumplicidade de ambas nas ações cotidianas. Se uma estava triste ao início do conto com a consciência de sua perda de memória, “Parece que Marília chora, se chora não é para fora” (POLESSO, 2015a, p. 134), a outra também percebe sua limitação:

Sento ali na grama mesmo, a cinco passos da cadeira onde eu estava, porque o equilíbrio está difícil já. Olho para trás e não vejo Marília. Não consigo me levantar. Começo a ficar angustiada, mas logo ela aparece por trás da pilastra e grita para mim se está tudo bem, se caí, se estou machucada e corre sem jeito para me ajudar, mas eu a tranquilizo antes de chegar. Digo que estou bem e a convido para sentar ali no chão comigo. Ela reclama da umidade da grama, mas senta. Ela diz que é capaz de eu pegar uma gripe, mas fica. Ela dá um tapa na minha perna, e eu sei que ela quer dizer que me ama. (POLESSO, 2015a, p. 135).

As “Duas velhas estranhas, Marília e eu” demonstram, portanto, um dos discursos amorosos mais intensos trocados ao longo de *Amora*. Um discurso amoroso que não tem a ilusão de que manter um amor verdadeiro será simples, fácil ou algo dado, ou mesmo de que teriam que performar atitudes que não correspondem com a verdade para serem amadas e demonstrarem amor (HOOKS, 2020, p. 206-207). O que o conto nos traz, no íntimo da vivência da narradora protagonista, é o trabalho consciente para que a delicadeza do trato entre as duas esteja presente em todas as ações.

O tom melancólico do conto, sobretudo quando surge o conflito principal que é o medo da morte da mulher amada, talvez contraste com uma mensagem contida nas entrelinhas, “muitas pessoas tratam a morte com desespero porque percebem que não viveram a vida como queriam” (HOOKS, 2020, p. 228). No caso de “Marília acorda”, temos uma relação de amor duradoura, respeitosa e delicada, talvez por isso o medo não é o de morrer, visto que “Quando amamos todos os dias, não precisamos da ameaça iminente da morte certa para sermos verdadeiros com nós mesmos” (HOOKS, 2020, p. 229), o medo é de partir sem a outra, ou, ainda, de ser deixada por ela.

O discurso amoroso enunciado nas ações de cuidado entre as duas personagens tensiona os limites do final feliz. Para a narradora protagonista, o final feliz é expresso no desejo

de “[...] que sejamos juntas tão juntas como sempre fomos, agora e na hora da morte.” (POLESSO, 2015a, p. 136). A morte, portanto, não é maior que o medo da finitude sem a companhia.

Eu tenho medo. É justo que eu tenha medo. Mas não é justo que mostre isso para ela. Marília é medrosa, parece dura, mas morre de medo. Eu morro de medo ainda e de novo e todos os dias rezo para que morramos juntas, porque eu não vou suportar ficar sozinha, nem ela (POLESSO, 2015a, p. 136).

O premiado filme *Amor*, do filósofo e cineasta Michael Haneke (2012), traz uma situação próxima à das personagens de “Marília acorda”. Temos um casal de idosos, em que Georges, o marido, acompanha um processo de definhamento de sua esposa. Anne, uma pianista famosa. Anne, com sérios problemas de mobilidade, sequelas de um acidente vascular cerebral, ao longo do filme nos faz questionar como definir o que é estar vivo? São os sinais vitais, é o nosso movimento, nossa memória? Diante de um quadro de progressiva piora, atendendo um pedido da esposa, Georges a sufoca com um travesseiro e, ao seu lado, aguarda também sua morte. Para a narradora do conto, essa poderia ser uma solução para seu medo: “Eu pensei em cuidar disso eu mesma. Pensei em fazer com calma, pensei em deitar com Marília, de meias, e no chá misturar uma dose que nos tranquilize e, com sorte, não acordaremos. Pensei só, mas não tenho coragem.” (POLESSO, 2015a, p. 136).

Diante da nomeada “falta de coragem” que se expande em muitos questionamentos éticos e filosóficos a respeito do direito que temos em relação à vida, ao amor e ao respeito aos pactos formados entre os casais, temos um final feliz, dentro das possibilidades das personagens do conto. O fecho da narrativa traz a continuidade dessa história de amor, “No domingo seguinte, Marília acorda e me acorda com cheiros de café, gavetas sendo empurradas e a nossa melodia sem palavras.” (POLESSO, 2015a, p. 136). Assim, temos e não temos a perspectiva do fim das duas senhoras.

Em relação a finais felizes, seu ápice no livro *Amora* é justamente no conto “As tias”. Se em nossa tradição literária as idosas são representadas como obscenas, ou, por outro lado, alijadas de relações de amor, nesse conto temos, na visão da narradora e sobrinha do casal, “o melhor e mais bem-sucedido casamento da família” (POLESSO, 2015a, p. 192).

O conto narrado em terceira pessoa traz a visão de uma sobrinha a respeito do casal Alvina e Leci. A própria narradora, desconhecendo a história das tias, conta que:

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

Assim, a sobrinha conhece a história do casal:

Desde moças, estavam juntas. A tia Leci tinha dezessete anos, e a tia Alvina, quando entrou, tinha quinze. Era comum nessas famílias meio grandes que uma, duas filhas fossem para o convento. Desde lá, não se desgrudavam, sessenta anos. Alguém entende o que são sessenta anos de convivência? Eu não sei entender. Ficaram quinze anos no convento e, depois disso, resolveram sair, compraram um sobrado no interior de Garibaldi e lá começaram uma vida nova (POLESSO, 2015a, p. 186).

Personagens lésbicas que habitam em conventos não são raras. Na literatura libertina, por exemplo, temos o romance *A religiosa* (1796), de Diderot, cuja adaptação mais recente para o cinema, lançada em 2013, investe na reiteração do estereótipo do fetiche com freiras lésbicas (DIDEROT, 2009). No entanto, como temos visto em *Amora*, a ruptura dos estereótipos é uma constante. Temos, ao contrário dos clichês, duas jovens que saem do convento e se estabelecem com autonomia em outra cidade.

O pai da narradora é o primeiro familiar que visita o casal e leva consigo a esposa e os filhos. É possível que o conflito diante da lesbianidade de Alvina e Leci tenha rompido ou estremecido os laços familiares de ambas, ainda que nada saibamos da família de Leci. A família de Alvina, por sua vez, teve algum nível de rompimento, como a mãe que “não se sabia muito bem por que, havia meio que parado de falar com elas” (POLESSO, 2015a, p. 187) e com outros familiares, mas, segundo a narradora, “[...] melhorou quando todos pararam de perguntar. O tempo já tinha passado. A vida das tias estava resolvida” (POLESSO, 2015a, p. 187).

A força e a coragem dessas personagens em insistirem e persistirem na relação, em face de uma sociedade homofóbica, não as impede, porém, de estabelecer ou recuperar os laços familiares que julgam importantes.

Com o passar dos anos e da cara feia de alguns parentes, a tia Alvina teve a ideia de fazer um daqueles almoços de família na casa delas. Geralmente os almoços de família eram na casa da minha vó, mas a tia Leci não gostava muito, não se sentia bem. Todo mundo perguntava sobre ela, pois não era exatamente da família, quero dizer, nós ali de casa sempre a chamávamos de tia, mesmo ela não sendo irmã do meu pai. Depois da primeira vez que eu fui a um desses almoços e ouvi as conversas sobre a tia Leci, entendi as razões para ela não ficar à vontade. Ela sabia que aqueles almoços e reuniões de família eram importantes para a tia Alvina, então, numa tentativa de agradar a todos, resolveu sugerir que fizessem lá na casa delas. (POLESSO, 2015a, p. 188).

Talvez como uma forma de evitar o estereótipo do homossexual excluído dos laços de consanguinidade, como vimos nos contos “Tia Marga” e “Não desmaia, Eduarda!”, o convívio com a família, excluindo-se as situações de abuso, parece importante para essas personagens

de *Amora*. “As tias” é uma narrativa que tem um enfoque importante nas relações familiares até porque a narradora, que é uma sobrinha, faz parte desse grupo.

O conflito do conto advém das nuances dessa convivência familiar: diante do adoecimento de Alvina, “a Leci quase morreu de tristeza”. Claro que o discurso amoroso em relação à amada ausente surge em primeiro plano, no entanto, em “As tias”, essa questão é perpassada pelas implicações de direito civil.

A dor que Leci sente se assemelha com o verbete a respeito da compaixão em *Fragmentos do discurso amoroso*,

[...] é horrível ver sofrer as pessoas que amamos, mas, ao mesmo tempo, continuo seco, impermeável. Minha identificação é imperfeita. [...] pois ao mesmo tempo que me identifico “sinceramente com a infelicidade do outro, o que leio nessa infelicidade é que ela tem lugar *sem mim*, e que, ao estar infeliz por si mesmo o outro me abandona. [...] A essa conduta, ao mesmo tempo muito afetiva e muito vigiada, muito amorosa e muito policiada, pode dar-se um nome: é a *delicadeza*. (BARTHES, 2018, p. 88).

A delicadeza, no entanto, não é direcionada à Leci quando essa vai visitar a esposa no hospital:

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

Por mais que os conflitos familiares estivessem solucionados, Leci e Alvina, enquanto cidadãs, não possuíam um registro formal e reconhecido de sua união. Desse modo, como Leci reclamaria seu direito como esposa para acompanhar Alvina nesse momento? A fala de Alvina, permeada pela delicadeza e, também, por alguma resignação, expõe a exclusão em relação a alguns casais homoafetivos nesses momentos.

A boca parece que está meio pra baixo, não notou, filha? Notei, tia, mas isso aí o médico disse que não vai ser problema sério, porque a tia Alvina já tá até falando, uma sorte mesmo, não é? É, minha filha, é mesmo, e o que mais o médico disse, que eu não pude ficar muito lá no quarto com ela — e encheu os olhos de lágrimas —, o que mais ele disse? Ele disse que não foi tão grave quanto poderia ter sido, mas que ela vai precisar de físiio mesmo por causa do braço que ficou meio comprometido, mas que tudo vai ficar bem. (POLESSO, 2015a, p. 190).

Após sessenta anos de companheirismo, com quinze desses como internas no convento, depois das viagens e da convivência, uma internação hospitalar interrompia a convivência do casal por falta de um registro civil. Embora o foco do conto seja o “casamento mais bem-

sucedido da família”, é importante considerar que o exercício da lesbianidade dessas personagens talvez só tenha sido possível, por muito tempo, “atrás dos muros” do convento, assim como vimos na análise do conto “Marília acorda”.

Sabemos que após muitas lutas feministas e dos movimentos de homossexuais, é de 2011, ou seja, relativamente recente, a interpretação legal do Supremo Tribunal Federal brasileiro que assegura o casamento entre pessoas do mesmo sexo no Brasil. Além disso, como muitos dos direitos conquistados pelas mulheres e por outros grupos minorizados politicamente, não há direito eternamente garantido⁹⁷.

Assim, após a recuperação de Alvina, a sobrinha “[...] que queria ajudar e queria entender como aquilo funcionava” passa a conviver mais com as tias. É aí que a narradora passa a observar as sutis enunciações do discurso amoroso entre elas: “Semanas depois, elas ficaram mais à vontade, eu podia ver uma mão que procurava a da outra enquanto assistiam à televisão, abraços e, uma vez, peguei um beijo furtivo de bom dia na cozinha” (POLESSO, 2015a, p. 190).

Ao questionar a valorização do amor entre familiares em detrimento das amizades, bell hooks (2020, p. 166) e Francisco Ortega (2002, p. 136-140) expõem o quanto a consaguinidade foi valorizada como superior para a criação de um convívio cada vez mais individualizado. Ao preferir as relações familiares consanguíneas, as interações sociais foram sendo cada vez mais restritas e os laços tornaram-se, em muitos casos, menos genuínos e mais convenientes.

Em oposição a isso, vemos que a convivência da sobrinha, de quem não sabemos nada além da empatia e da admiração pelas tias, forma entre essas três mulheres um laço de amizade para além do núcleo familiar. A convivência após o AVC da tia fomenta esse vínculo a ponto de ela participar de um fato muito importante na vida de Leci e de Alvina. Chamada às pressas para passar a noite na casa das tias, porque Alvina, “[...] naquele estado, não era capaz de cuidar bem da Leci, que estava com um febrão” (POLESSO, 2015a, p. 191), a sobrinha se surpreende com o motivo real do chamado:

Quando cheguei, as duas dançavam na sala. A Leci nem parecia doente: filha, nós te chamamos aqui, não só porque eu estou gripada, até porque é um resfriadinho, nós te chamamos por uma opinião e uma explicação. É, uma opinião e uma explicação, repetiu a tia Alvina. Eu perguntei o que era e logo me disseram sem embromar: queremos casar. Eu achei aquilo tão bonito e inusitado que chorei um pouco. A Leci continuou a me explicar. Tu sabes que

⁹⁷ Em setembro de 2023 acontece na Câmara de Deputados a discussão do Projeto de Lei n. 5167/2009, de autoria do ex-deputado Capitão Assunção (ES), que busca proibir que “[...] relações entre pessoas do mesmo sexo equiparem-se ao casamento ou a entidade familiar”. De acordo com a Agência Câmara de Notícias, “Desde 2011, o Supremo Tribunal Federal já reconhece a união homoafetiva como núcleo familiar, equiparando as relações entre pessoas do mesmo sexo às uniões estáveis entre homens e mulheres. Mas os contrários ao casamento civil entre pessoas do mesmo sexo argumentam que a decisão deve ser tomada pelos parlamentares”. Fonte: Agência Câmara de Notícias. (HAJE, 2023).

tudo o que temos é nosso, é junto, mas nada pela lei funciona assim, se algo acontece com a Alvina, deus que me perdoe, eu fico com uma mão na frente e outra atrás, além do que, se a Alvina vai de novo pro hospital, eu não posso nem cuidar dela, não tenho direito de entrar no quarto, porque tem sempre uma fila de parente que aparece quando um velho se hospitaliza, deus me livre, parecem varejeiras na merda, nossa pergunta, filha, é se tu pode ser nossa testemunha. Não é bem casamento, é uma união estável. (POLESSO, 2015a, p. 191).

Nesse ponto vemos o entrelaçar do discurso amoroso com a dimensão social, econômica e jurídica de modo efetivo. A união estável das tias (talvez em um recorte anterior à interpretação da lei a respeito do casamento civil e igualitário para pessoas do mesmo sexo) é vista pelas personagens como uma necessidade diante dos atravessamentos da vida. No caso da análise do conto “Marília acorda”, o temor da morte é visto pela ótica da separação, já no caso de “As tias”, o temor da morte ou de alguma internação hospitalar é visto pelo medo de deixar a mulher amada desassistida. É o discurso amoroso posto em ação.

Tu imagina que, além da dor da perda, eu ainda teria que me preocupar com outras questões, imagina que talvez eu tivesse que sair da minha casa porque ela não seria minha? Tu imagina que, se eu morro, a Alvina fica sem pensão, porque é da minha aposentadoria que a gente vive também. (POLESSO, 2015a, p. 192).

Diante do convite para ser testemunha do casamento, bem como ir à viagem de lua de mel para Maragogi, com “quarto separado, evidentemente.”, a sobrinha aceita, emocionada. O recorte de representação dessas lésbicas idosas em “As tias” também toca na questão trabalhada na análise anterior: a concepção das idosas como personagens complexos. A própria Leci menciona, ao longo do pedido que “[...] pensa que somos duas velhas, e que o que fazem com velho geralmente é jogar pra lá e pra cá como se fossem sacos de entulho, e querida, nós damos trabalho mesmo, então, não é melhor assim?” (POLESSO, 2015a, p. 192)⁹⁸. Longe de considerar uma fala como essa como etarista por parte da personagem, é preciso mensurar, dentro do universo da narrativa, a necessidade de autonomia, civil, inclusive, que essa fala revela, se considerarmos como as mulheres idosas são consideradas em uma sociedade heteronormativa e patriarcal, essa fala ainda denota, embora não concordemos com isso, uma realidade em muitas famílias.

Por fim, o conto termina com a narradora anunciando que Alvina e Leci se casaram e “Continuaram felizes como sempre foram. E assim seria, até que a morte ou alguma burocracia

⁹⁸ A título de comparação, no filme *If these walls could talk* (2000), temos três episódios com protagonistas lésbicas em variadas épocas. Um dos casais passa por situações semelhantes à exclusão de Leci diante de uma internação hospitalar da parceira, porém, o caso é agravado com a morte da cônjuge e a expropriação da casa em que ambas viveram por toda a vida por um sobrinho da falecida.

as separasse novamente” (POLESSO, 2015a, p. 192). Desse modo, quando pensamos na enunciação do discurso amoroso por parte de personagens idosas em *Amora*, de modo geral, podemos observar que a implicação da vida prática, dos direitos civis conquistados e mantidos com a luta política dos movimentos feministas, homossexuais e de tantos outros afastam essas enunciadoras do modelo de personagem que, “caído de amores”, perde a razão e desconsidera a sociedade que o cerca.

Esse discernimento as aproxima dos ideais de um amor pautado pelos valores da ética, da justiça e da verdade, inclusive do direcionamento desse amor a partir do entendimento das dinâmicas familiares, muito diversa da exclusão, mas com a valorização dos laços que, embora consanguíneos, são forjados com base no respeito mútuo, na solidariedade, na admiração e na ética, como é o caso da sobrinha, narradora do conto “As Tias”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS: QUASE TODA AMOR

Há vida em tudo.

E há memória.

Para alguns.

O que pode realmente nos salvar é este exercício constante de reconstruir o tempo na língua. A memória.

Natalia Borges Polesso (2021)

No presente trabalho, analisamos o encontro das discussões feministas dos anos de 1970 e de 1980 sobre o amor na vida das mulheres, com a representação do discurso amoroso enunciado por personagens lésbicas no livro de contos *Amora*. Nosso principal objetivo foi o de contribuir teoricamente com três pontos, a saber: observar se e como os discursos sobre o amor na literatura podem ter sido impactados pelos discursos teóricos feministas e de intelectuais lésbicas em emergência nos anos de 1970 e de 1980, no Brasil; analisar possíveis diferenças na enunciação do discurso amoroso com a mudança de uma enunciação tradicionalmente masculina (em que a mulher seria o objeto que receberia essa enunciação) para uma enunciação feminina, dirigida a outra personagem feminina; e, por fim, analisar como esse discurso amoroso, entre personagens lésbicas, impactado por vertentes teóricas feministas e lésbicas, reverbera em narrativas contemporâneas, mais precisamente em *Amora*, de Natalia Borges Polesso.

Assim, como contribuição teórica para a área dos Estudos Comparados de Literaturas de Língua Portuguesa, no que tange à análise da representação dos discursos sobre o amor na literatura, iniciamos pela discussão do significado abrangente de amor em algumas obras literárias. Apesar de ser um dos temas mais recorrentes, não raro se encontra registros do amor como algo indefinível, incontrolável e inexplicável. A tradição Romântica cristalizou ideias sobre a representação do discurso amoroso como algo incontrolável, inexplicável e indefinível, e é a partir da crítica literária feminista que muitas dessas representações foram questionadas e a circulação de outras visões a respeito do amor foram trazidas à tona.

Considere-se também o espaço da personagem feminina na literatura, no geral, e em obras do período romântico, em específico. O modelo de amor por muito tempo representado na literatura brasileira foi pautado pelo predomínio da enunciação de um sujeito masculino para um “objeto feminino”. No presente trabalho, observamos como a representação do discurso amoroso ganha outros contornos quando as personagens femininas passam a enunciá-lo. A equidade ou a horizontalidade das enunciações é um fator importante para essa análise. Como o foco do trabalho foi a representação da enunciação do discurso amoroso de personagens

lésbicas, convém observar que a simples mudança da ordem dos papéis de gênero ou a simples mudança na orientação sexual das personagens não necessariamente causam mudanças. Se alterarmos a ordem entre enunciador e objeto, mas mantivermos as hierarquias nas relações, os padrões de representação do amor na literatura tendem a se repetir.

Vimos, ao longo da tese, como, em algumas narrativas, essas mudanças podem ocorrer ou não com personagens lésbicas que enunciam o amor para outras personagens femininas. Em alguns casos ainda se trata de um amor pautado por uma lógica de dominação da outra, de hierarquias sociais e/ou raciais, entre outros problemas. No presente trabalho, consideramos uma das principais contribuições o olhar crítico sobre a enunciação do discurso amoroso dessas personagens por meio da crítica literária feminista, considerando as interseccionalidades de orientação sexual, raça e classe.

Apoiada pelos pressupostos teóricos de Adrienne Rich (2019), em *Heterossexualidade Compulsória & outros ensaios*, a análise do discurso amoroso das personagens dos contos de *Amora* levou em consideração, em oposição à tradição romântica, o amor como um constructo cultural e contínuo. Embora tenha sido visto por parte das teorias feministas, em dado momento, como uma armadilha do patriarcado (HOOKS, 2018), sabemos, hoje, que a questão central não estava no amor enquanto experiência de relacionar-se, mas, sim, nos efeitos do patriarcado sobre as relações. O patriarcado tencionava, entre outras coisas, a desmobilização política e cultural das mulheres para que se evitasse o *continuum lésbico*, que diz respeito ao envolvimento amoroso, não somente restrito à esfera afetivo-sexual, mas relacionado à união de mulheres (lésbicas ou não) em prol do apoio e do cuidado mútuo.

Assim, podemos observar que as teorias feministas e lésbicas impactaram muitos movimentos sociais. Por consequência e retroalimentação, a literatura e a crítica literária feminista também foram tocadas pela circulação de discussões a respeito do amor que ocorriam em espaços diversos (jurídicos, econômicos, políticos etc.). Essa circulação de ideias, que não necessariamente surgiram com o feminismo, mas foram por ele matizadas, em diferentes espaços, fomentou muitas discussões sobre as mulheres e o amor. Os ecos dessas discussões ainda se fazem presentes em muitas obras escritas por mulheres e com personagens lésbicas.

Em relação à segunda contribuição do presente trabalho para o campo, a análise da diferença da enunciação é a que talvez demande maior detalhamento. Quando afirmamos a diferença da enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas, em comparação com a tradição heterossexual, nos ancoramos em alguns pressupostos. Inicialmente, por meio de comparações com personagens presentes em outras narrativas, podemos observar que, longe de uma visão essencialista das personagens femininas, no caso de *Amora*, não caberiam afirmações

feitas por parte da crítica tradicional, como circunscrever as aptidões de personagens femininas à esfera do amor e do cuidado.

Nos cabe lembrar, como já afirmaram Maria Irene Ramalho Sousa Santos e Ana Luiza Amaral (1997) e Constância Lima Duarte (1990a), que a criação de personagens femininas por mulheres pode diferir de outras representações se for essa a intenção da autora, quando consciente das experiências da sociabilidade como mulher em sociedades patriarcais. Para alguém que opta por escrever em diálogo com pressupostos feministas, como é o caso de Natalia Borges Polessio, afirmar que a enunciação do discurso amoroso entre as personagens de *Amora* difere de outras representações significa afirmar que esse discurso amoroso é pautado por valores como ética e verdade, conforme vimos em Espinosa (2021) e em hooks (2020). Significa, ainda, que esse discurso se distancia da hierarquia dos papéis de gênero presentes nas representações do Romantismo.

Se na tradição da literatura brasileira vimos muitas personagens que, admiradas por sua força e autonomia, ao se apaixonarem, no universo da narrativa, tornam-se fracas e dependentes (DUARTE, 1990b), em produções como *Amora*, o amor surge como uma potência, algo que torna as personagens mais fortes e mais conscientes de si e do mundo.

Nesses pontos residem as maiores diferenças da enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas em *Amora*. Não obstante, a obra amplia um universo de representações lésbicas. Por muito tempo, essas personagens foram representadas em narrativas sob o tom da denúncia de violências ou conflitos familiares e sociais. Nesse livro vemos um cuidado estético e ético da autora na criação de personagens cujos conflitos são diversos, e não circunscritos à homofobia e à exclusão. Trata-se, portanto, de discursos amorosos que atravessam personagens complexas, com muitas nuances, tornando as narrativas, também, mais complexas, inclusive em relação às vivências amorosas de muitas faixas etárias. Existem representações de primeiros amores, de namoros, de casamentos, de casos extraconjugais, de separações, de casamentos duradouros, com mais de seis décadas. Essa multiplicidade de possibilidades para a representação do discurso amoroso amplia, no imaginário cultural, as possibilidades e os significados das personagens lésbicas na literatura contemporânea.

Desse modo, seguindo para a terceira contribuição teórica para o campo, podemos oferecer as análises dos contos de *Amora*, segundo uma perspectiva do amor como potência (COSTA, 1999, ESPINOSA, 2021, hooks, 2020). Por mais que amor como potência não seja uma visão nova, a predominância da compreensão do amor como algo inexplicável, incontroleável e indefinível em nossa cultura faz com que produções como *Amora* se sobressaiam pela diferença. Assim, quando pensamos no presente trabalho, podemos afirmar a

distinção devido ao cruzamento de amor como potência, enunciação do discurso amoroso nessa perspectiva, por personagens femininas e lésbicas. A visão do amor como algo indefinível, inexplicável e incontrolável serviu (e pode servir) para nomear como amor uma série de representações de violência, como ciúmes, restrições de liberdade e hierarquias. Por isso, quando analisamos obras como *Amora*, oferece-se ao campo da crítica a possibilidade de inserção de outras formas de amor, visto que no campo teórico ainda há certa escassez de análises de representações de relacionamentos entre lésbicas, sobretudo por essa perspectiva.

Além disso, a análise dos contos buscou observar os impactos de vetores de raça e de classe no discurso amoroso. Ao contrário do modelo mais comum de sujeito romântico, que, imerso em sua vida afetiva, ignorava o mundo ao redor (BOSI, 2006), percebemos em *Amora* a importância de personagens que observam o amor como um dos fatores importantes de sua vida. Não o foco principal, nem o único, como o foi ao longo de muito tempo para personagens femininas, mas, sim, um espaço importante de agência social e interpessoal, conforme afirmam muitas críticas feministas (CARVALHO, 1990; DALCASTAGNÈ; LEAL, 2023; DUARTE, 1990a; FIGUEIREDO, 2020; GAZOLLA, 1990; HELENA, 2016).

Em relação às contribuições práticas deste trabalho, convém mencionar o movimento de retroalimentação entre cultura e sociedade. Ao observar a enunciação do discurso amoroso entre personagens lésbicas, podemos concluir a importância dos discursos feministas e das teorias elaboradas por intelectuais lésbicas, cujas pautas, de certo modo, impactaram a produção literária brasileira e crítica, bem como a produção literária que promove imaginações possíveis para alimentar pautas teóricas e o repertório cultural da sociedade como um todo.

Se concordarmos com essa retroalimentação social, cultural e acadêmica, podemos afirmar que o questionamento de estereótipos, bem como o pensamento crítico a respeito de um dos temas mais recorrentes da literatura brasileira, pode fomentar essa discussão em muitos outros âmbitos e ajudar a leitura crítica de muitas obras em que o amor é dado como algo incontrolável ou inexplicável, e que pode, na verdade, ser um vetor de violências.

No campo da produção acadêmica, sabemos da importância política e subjetiva da representação de grupos minorizados. Acreditamos que, a partir de pequenas contribuições como o presente trabalho, possamos produzir mais estudos literários que abranjam a representação de nossa sociedade na direção de tornar as representações mais plurais, diversas e menos estereotipadas no campo da literatura. A realização de pesquisas que analisam criticamente produções com representações de grupos minorizados, além de ampliar o arcabouço teórico e acadêmico das instituições, demarca essas existências num espaço de

dignidade, não mais como personagens fetichizadas, mas, no caso do presente trabalho, como personagens dignas de amarem e de receberem amor.

Ainda a respeito de personagens literárias dignas de amar e de serem amadas, quanto às limitações da pesquisa, temos um ponto importante. Devido aos limites que uma pesquisa de Doutorado precisa ter, em termos de tempo e extensão, não abordamos a questão racial em nosso recorte com a profundidade demandada pelo tema. A importância da análise de protagonistas lésbicas e negras e sua enunciação do discurso amoroso não nos passou despercebida, no entanto, o tema segue em aberto para oportunidades de pesquisas futuras, visto que é algo extenso e de profunda importância estética e social. Outro ponto que nosso recorte não contemplou foi o discurso amoroso na poesia, pelo mesmo motivo de tempo e de reconhecimento de que demandaria uma outra pesquisa na condição de tema principal.

Assim, finalizamos essas considerações com a consciência de que, devido à extensão do tema e às possibilidades de abordagem, a presente tese é um recorte que se soma a outras pesquisas, cujo intuito é alargar a percepção crítica da representação do discurso amoroso e suas mudanças na literatura a partir da enunciação por protagonistas ainda poucos exploradas pela crítica. Além disso, observar a construção do discurso amoroso por meio de novas metáforas e novas representações causa alegria, no sentido de ver os ecos dos discursos feministas e dos movimentos de lésbicas ressoando de forma estética em obras contemporâneas.

Por fim, recobro a liberdade do uso da primeira pessoa para relembrar as palavras de Alberto Manguel, em *Notas para um leitor ideal*, quando afirma que

Mente quem diz que a leitura é uma forma de evasão da realidade. A leitura esfrega o mundo no nosso nariz [...]. Cada livro, cada história pode ser, assim como para Sherazade, uma estratégia contra a morte; pode ser também uma estratégia para uma vida melhor (MANGUEL, 2020, p. 14).

No presente trabalho, a aposta foi considerar o amor como estratégia para uma vida melhor. Um amor que tornasse as personagens potentes e livres. Que, a partir da representação literária, criasse imaginários sociais capazes de pensar mulheres que amam mulheres, vivendo em espaços de autonomia e de liberdade, nos quais sua vida afetiva represente não uma restrição, tampouco uma necessidade, mas uma escolha consciente de parceria, alegria e companheirismo em prol de uma sociedade mais ética, justa e amável. Não pode haver amor sem justiça.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- ALENCAR, José de. **Senhora: perfil de mulher**. 6. ed. São Paulo: FTD, 1999.
- ALMEIDA, Pamella Opsfelder de. Estudo enunciativo das designações da palavra vagina em textos de divulgação de conhecimento sobre a anatomia feminina. **Literatura e Ensino**, [S.l.], v. 13, 15º SePeG - Seminário de Pesquisas da Graduação, p. 1–17, dez. 2018. Disponível em: <https://revistas.iel.unicamp.br/index.php/le/article/view/6420>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- ALVES, Miriam. **Mulher Mat(r)iz**. Belo Horizonte: Nandyala, 2011.
- AMARAL, Augusto Jobim do; ANGEL, Camila de Oliveira. O controle químico-social: a medicalização da vida na direção do Pharmagedon. **SIG Revista de Psicanálise**, Porto Alegre, v. 11, n. 1, jan.-jun., 2022. DOI: 10.59927/sig.v11i1.4. Disponível em: <https://ojs.sig.org.br/index.php/sig/article/view/4>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- AMOR. Direção de Michael Haneke. Sérvia-Nova Zelândia, 2012. 1 vídeo (2h 07min).
- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia Poética**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- ANZALDÚA, Gloria. **Borderlands La Frontera: The New Mestiza**. Madrid: Capitán Swing, 2004. Disponível em: https://enriquedussel.com/txt/Textos_200_Obras/Giro_descolonizador/Frontera-Gloria_Anzaldua.pdf. Acesso em: 20 mar. 2024.
- ARNÉS, Laura. Ficções lésbicas: ponto de vista e contingências. **Revista Criação & Crítica**, [S. l.], n. 20, p. 169, 2018. DOI: 10.11606/issn.1984-1124.v0i20p169-191. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/criacaoocritica/article/view/145408>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- ARRUZZA, Cinzia; BHATTACHARYA, Tithi;; FRASER, Nancy. **Feminismo para os 99%**. 1. ed. São Paulo: Boitempo, 2019.
- ASSIS, Machado de. **Dom Casmurro**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- ASSIS, Machado De. **Memórias Póstumas de Brás Cubas**. 30. ed. São Paulo: Ática, 2011.
- AZEVEDO, Álvares. **Noite na Taverna e Lira dos 20 anos**. Erechim: EDELBRA, 2000.
- BARREIROS, Maria, Marcia Silva; MACHADO, Alexandre Bartilotti. Uma leitura do feminino na odisseia: o caso de Penélope, e o perfil da mulher helênica pré-socrática. **Revista de História da UFBA**, Bahia, v. 7, n. 1, p. 1-11, 2019. DOI: <https://doi.org/10.9771/rhufba.v7i0.35020>. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rhufba/article/view/35020>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- BARTHES, Roland. **Fragmentos de um discurso amoroso**. São Paulo: UNESP, 2018.

BASAGLIA, Claudete Camargo Pereira. Ouvir e Ler o que Mulheres Dizem e Escrevem: literatura com temática lésbica. **Gênero na Amazônia**, [S. l.], v. 13, jan/jun, 2018. Disponível em: <https://periodicos.ufpa.br/index.php/generoamazonia/article/view/13229/9176>. Acesso em: 27 set. 2023.

BAUDELAIRE, Charles. **As Flores do mal**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2019.

BAUMAN, Zygmunt. **44 cartas do mundo líquido moderno**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.

BECHDEL, Alison. **O segredo da força sobre humana**. São Paulo: Todavia, 2023.

BLAY, Eva Alterman. **50 Anos de Feminismo: Argentina, Brasil e Chile**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2017.

BOLAÑO, Roberto. **2666**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

BONNICI, Thomas. **Teoria e Crítica Literária Feminista: conceitos e tendências**. Maringá: Eduem, 2007.

BORMANN, Maria Benedita Câmara. **Lésbia**. São Paulo: Editora 106, 2021.

BOSI, Alfredo. O Romantismo. In: BOSI, Alfredo. **História Concisa da literatura brasileira**. 43. ed. São Paulo: Cultrix, 2006. p. 95–167.

BRITTO, Milena. Amora: um livro para falar de amor. In: POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2022. p. 246–253.

BRITTO, Milena (org). **Abrindo a boca: mostrando as línguas: 16 escritoras LGBTQI+**. Salvador: Boto-Cor-de-Rosa livros, arte e café, 2021.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do ‘sexo’. In: LOURO, Guacira Lopes (org). **O corpo educado: Pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. p.151-176.

CANDIDO, Antonio. Estímulos da criação literária. In: CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. 12. ed. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011. p. 51–80.

CARVALHO, João Carlos Firmino Andrade; CARVALHO, Ana Alexandra (coords.). **A sedução do vampiro**. Lisboa: Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2018. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.1/10762>. Acesso em: 29 set. 2023.

CARVALHO, Lucia Helena de O. V. A ponta farpada ou o lugar da mulher no discurso da tradição. In: GOTLIB, Nádia Batella (org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 35–45. v. 2.

CAXIAS DO SUL. **Financiarte – Apresentação**. Caxias do Sul, 2023. Disponível em: <https://caxias.rs.gov.br/servicos/cultura/financiarte>. Acesso em 21 jun. 2023.

CESAR, Ana Cristina. **A teus pés**. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

CHAUÍ, Marilena. **Repressão Sexual essa nossa (des)conhecida**. 9. ed. São Paulo: Braziliense, 1984.

CHEVALIER, Jean Gheerbrant Alain Chevalier. **Dicionário de Símbolos**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2017.

COELHO, Nelly Novaes; LAJOLO, Marisa; MEDINA, Cremilda de Araújo; JOZEF, Bella; LAURITO, Ilka Brunhilde; PRADO, Adélia; LADEIRA, Julieta de Godoy. **Feminino Singular**. Rio Claro: GRD; Arquivo Municipal, 1989.

COLETIVO COMBAHEE RIVER. Manifesto do Coletivo Combahee River. Tradução de Stefania Pereira e Letícia Simões Gomes. **Plural**, [S. l.], v. 26, n. 1, p. 197–207, 2019. DOI: 10.11606/issn.2176-8099.pcs.2019.159864. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/plural/article/view/159864/154434>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CONHEÇA o Brasil: População cor ou raça. IBGE educa jovens, 2022. Disponível em: <https://educa.ibge.gov.br/jovens/conheca-o-brasil/populacao/18319-cor-ou-raca.html#:~:text=O%20IBGE%20pesquisa%20a%20cor,9%2C1%25%20como%20pretos>. Acesso em: 20 mar. 2024.

COPQUE, Barbara. **Rosa Gauditano**. In: Bienal de São Paulo. 35. São Paulo, 2023. Disponível em: <https://35.bienal.org.br/participante/rosa-gauditano/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

CORREA, Sílvio Marcus de Souza. Germanidade e banhos medicinais nos primórdios dos balneários no Rio Grande do Sul. **História, Ciências, Saúde-Manguinhos**, [S. l.], v. 17, n. 1, p. 165–184, 2010. DOI: 10.1590/S0104-59702010000100011. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-59702010000100011&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 26 ago. 2023.

COSTA, Jurandir Freire. **Sem Fraude nem favor**: estudos sobre o amor romântico. 3. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

DALCASTAGNÈ, Regina. A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], v. 2005, n. 26, p. 13–71, 2005.

DALCASTAGNÈ, Regina. Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 31, p. 87–110, 2008.

DALCASTAGNÈ, Regina; LEAL, Virgínia Maria Vasconcelos. **Espaço e Gênero na literatura brasileira contemporânea**. 2. ed. Porto Alegre: Zouk, 2023.

DIAS, Maria Berenice. Família homoafetiva. **Bagoas - Estudos gays: gêneros e sexualidades**, [S. l.], v. 2, n. 3, p. 40–66, 2012. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/bagoas/article/view/2282>. Acesso em: 13 set. 2023.

DIDEROT, Denis. **Diderot: Obras VII**: A Religiosa. Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DINIZ, Débora; GEBARA, Ivone. **Esperança Feminista**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2022.

DUARTE, Constância Lima. Literatura Feminina e Crítica Literária. *In*: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990a. p. 224. v. 1.

DUARTE, Eduardo de Assis. Mulher e preconceito(s) no Romance Brasileiro. *In*: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990b. p. 193–200. v. 1.

EL-JAICK, Ana Paula Grillo. **Faz duas semanas que meu amor**: e outros contos para mulheres. São Paulo: GLS, 2008.

ESCOBAR, Fabiana Leite. **A Complexidade do Relacionamento Homossexual Feminino no conto “Carmilla” de Joseph Sheridan Le Fanu**. 2016. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação em Letras) - Instituto de Educação, Universidade Federal do Amazonas, Manaus, 2016. Disponível em: <https://edoc.ufam.edu.br/retrieve/a5dcadf6-fcd0-4faf-a284-78e246b325cf/TCC-Letras-2015-Arquivo.013.pdf>. Acesso em: 27 set. 2023.

ESPINOSA. **Ética**. 2. ed. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2021.

EVARISTO, Conceição. Isaltina Campo Belo. *In*: EVARISTO, Conceição. **Insubmissas lágrimas de mulheres**. 3. ed. Rio de Janeiro: Malê, 2016. p. 55–68.

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

FEDERICI, Silvia. **O ponto zero da revolução**: trabalho doméstico, reprodução e luta feminista. *[s.l.]*: Editora Elefante, 2019.

FIGUEIREDO, Eunice. **Por uma crítica feminista**. Porto Alegre: Zouk, 2020.

FOUCAULT, Michel. Da amizade como modo de vida. **Gai Pied**, *[S. l.]*, n. 25, p. 38–9, 1981.

FOUCAULT, Michel. **A história da sexualidade 1**: a vontade de saber. 1. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FREIRE, Marcelino. **Rasif - Mar que arreventa**. Rio de Janeiro: Record, 2008.

FREIRE, Marcelino. **Amar é crime**. Rio de Janeiro: Record, 2015.

FREITAS, Angélica. **Canções de Atormentar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

FROMM, Erich. **A arte de Amar**. Belo Horizonte: Itatiaia Ltda, 1988.

FUNCK, Susana Bornéo. A desmi(s)tificação do mito na poesia feminista contemporânea nos Estados Unidos. *In*: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 13–19. v. 1.

GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. v. 1.

GEISLER, Luisa; FERRONI, Marcelo; POLESSO, Natalia Borges; MACHADO, Samir Machado de. **Corpos secos**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2020.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino americano**: ensaios, intervenções e diálogos. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

GREEN, James; QUINALHA, Renan; CAETANO, Marcio; FERNANDES, Marisa; **História do Movimento LGBT n Brasil**. São Paulo: Alameda, 2018.

HAJE, Lara. **Deputados divergem sobre proposta que proíbe união de pessoas do mesmo sexo**. Agência Câmara de Notícias, 27 set. 2023. Disponível em <https://www.camara.leg.br/noticias/1002158-deputados-divergem-sobre-proposta-que-proibe-uniao-de-pessoas-do-mesmo-sexo-assista/>. Acesso em 04 out 2023.

HAJE, Lara. **Projeto reconhece como família união entre duas ou mais pessoas independentemente de gênero**. Agência Câmara de Notícias, 2018. Disponível em: <https://www.camara.leg.br/noticias/538382-projeto-reconhece-como-familia-uniao-entre-duas-ou-mais-pessoas-independentemente-de-genero/>. Acesso em 17 mai 2023.

HELENA, Lucia. Perfis de mulher na ficção brasileira dos anos 80. *In*: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 86–96. v. 1.

HELENA, Lucia. A queda das ações no mercado dos afetos: medo, amor e solidão em Ana Luiza Escorel, Mariana Portella e Elvira Vigna. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], n. 48, p. 67–86, 2016. DOI: 10.1590/2316-4018484. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2316-40182016000200067&lng=pt&tlng=pt. Acesso em: 14 set. 2022.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Explosão Feminista**: Arte, Cultura, Política e Universidade. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de. **Tendências e Impasses**: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

HOOKS, bell. **O feminismo é para todo mundo**: políticas arrebatadoras. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2018.

HOOKS, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2020.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. Palestra realizada em março de 2016 no CCSP – Centro Cultural São Paulo. Direção: Grada Kilomba, 2021. 1 vídeo (1h 1min.) Disponível em: <https://youtu.be/iLYGbXewyxs>. Acesso em: 11 set. 2023.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LEITE, Dante Moreira. **O amor romântico e outros temas**. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

LEITE, Maiara Sanches. O responsável final pela censura não tem cara própria: chama-se "audiência": lesbianidades, mídia e preconceito. um estudo sobre Torre de Babel e Babilônia. **História e Cultura**, [S. l.], v. 10, n. 2, p. 380–398, 2022. DOI: 10.18223/hiscult.v10i2.3464. Disponível em: <https://seer.franca.unesp.br/index.php/historiaecultura/article/view/3464>. Acesso em: 20 mar. 2024.

LEO DAN. Wikipédia. [2024]. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Leo_Dan. Acesso em: 20 mar. 2024.

LESSA, Patrícia. **Chanacomchana e outras narrativas lesbianas em Pindorama**. Belo Horizonte: Editora Luas, 2021.

LISPECTOR, Clarice. O Corpo. *In*: LISPECTOR, Clarice. **A Via Crucis do Corpo**. Rio de Janeiro: Record, 1998a.

LISPECTOR, Clarice. **Perto do coração selvagem**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998b.

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998c.

LISPECTOR, Clarice. **Água Viva**. Rio de Janeiro: Rocco, 1998d.

LISPECTOR, Clarice. Deve a mulher trabalhar? *In*: LISPECTOR, Clarice. **Outros escritos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

LISPECTOR, Clarice. A procura de uma dignidade. *In*: MOSER, Benjamin (org.). **Todos os contos**. Rio de Janeiro: Rocco, 2016. p. 439–450.

LORDE, Audre. As ferramentas do senhor nunca derrubarão a casa grande. *In*: LORDE, Audre. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica, 2019a. p. 135–139.

LORDE, Audre. Não existe hierarquia de opressão. *In*: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b. p. 235–238.

LORDE, Audre. **Irmã Outsider: ensaios e conferências**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019c.

MACEDO, Ana Gabriela; AMARAL, Ana Luísa. **Dicionário da Crítica Feminista**. Porto: Edições Afrontamento, 2005.

MACEDO, Joaquim Manuel. **As mulheres de mantilha: romance histórico**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1870. v. 1. Disponível em: <https://digital.bbm.usp.br/handle/bbm/3978>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MACHADO, Carmen Maria. **Na casa dos sonhos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

MAGALDI, Carolina Alves; MACHADO, Carla Silva. Os testes que tratam da representatividade de gênero no cinema e na literatura: uma proposta didática para pensar o feminino nas narrativas. **Textura**, [S. l.], v. 18, n. 36, p. 250–264, 2016. Disponível em: <http://posgrad.ulbra.br/periodicos/index.php/txra/article/view/1588>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MANGUEL, Alberto. **Notas para um leitor ideal**. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2020.

MARK, Joshua J. **The Origin & History of the BCE/CE Dating System**. World History Encyclopedia, 2017. Disponível em: <https://www.worldhistory.org/article/1041/the-origin--history-of-the-bcece-dating-system/>. Acesso em 15 nov. 2023.

MARQUES, Teresa Cristina de Novaes. A mulher casada no Código Civil de 1916. Ou, mais do mesmo. **Textos de História**, [S. l.], v. 12, n. 1/2, 2004. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/textos/article/view/27866/23955>. Acesso em: 30 out. 2023.

MELO, Adriana Ramos de (org). Anais de Seminários 30 anos da carta das Mulheres aos constituintes. In: SEMINÁRIO 30 ANOS DA CARTA DAS MULHERES AOS CONSTITUINTES. 2018, **Anais** [...]. [s.l: s.n.], 2018.

MENEZES, Adélia Bezerra De. Xerazade ou do Poder da palavra. In: GAZOLLA, Ana Lúcia Almeida (org.). **A mulher na Literatura**. Belo Horizonte: Imprensa da Universidade Federal de Minas Gerais, 1990. p. 134–151. v. 1.

MIRANDA, Aline; BARONI, bel; AZEVEDO, Dri (Eds.). **Que o Dedo Atravesse a Cidade, Que o Dedo Perfure os Matadouros**. Rio de Janeiro: Palavra Sapata, 2018.

MIX BRASIL. Programação da 3ª conferência internacional Mix Brasil. [2023]. Disponível em: <https://mixbrasil.org.br/25/programacao-3a-conferencia-internacional-ssex-bbox-mixbrasil/>. Acesso em 25 set. 2023.

MORICONI, Italo. **Ana C: o sangue de uma poeta**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

MULHERES QUE ESCREVEM. **Cinco textos da coletânea “Que o dedo atravesse a cidade”**: Zine produzida pela Palavra Sapata com lançamento no evento **Sapatão&Ficção**. In: Medium, 8 nov. 2018. Disponível em: <https://medium.com/mulheres-que-escrevem/cinco-textos-da-colet%C3%A2nea-que-os-dedos-atrassem-a-cidade-88bd345413a0>. Acesso em: 20 mar. 2024.

MURARO, Rosie Marie. **Libertação sexual da mulher**. São Paulo: Vozes, 1970.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o amor. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019a. p. 265–268.

NASCIMENTO, Beatriz. A mulher negra e o mercado de trabalho. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista brasileiro: formação e contexto**. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019b. p. 259–264.

NASCIMENTO, tatiana. **Cuírlombismo Literário**. São Paulo: n-1, 2019c.

NASCIMENTO, tatiana. **Cuírlombismo literário: poesia negra LGBTQI desorbitando o paradigma da dor**. São Paulo: n-1, 2019d.

NASCIMENTO, tatiana. **Lundu**. Brasília: padê editorial, 2017.

ORTEGA, Francisco. **Genealogias da Amizade**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

OVÍDIO. **Amores & A arte de Amar**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2011.

PLATÃO. **O Banquete**. São Paulo: Editora 34, 2016.

PODER360. Propaganda do PT mostra opositos com Bolsonaro: “Ódio ou amor?”. Poder360, 7 maio 2022. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/eleicoes/propaganda-do-pt-mostra-opostos-com-bolsonaro-odio-ou-amor/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

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

POLESSO, Natalia Borges. **Coração à Corda**. São Paulo: Patuá, 2015b.

POLESSO, Natalia Borges. **Pé Atrás**. Caxias do Sul: Fresta Editorial, 2018a.

POLESSO, Natalia Borges. Geografias lésbicas: literatura e gênero. **Criação & Crítica**, [S.l.], v. 20, n. 2014, p. 3–19, 2018b.

POLESSO, Natalia Borges. **Recortes para álbum de fotografia sem gente**. Porto Alegre: Não Editora, 2018c.

POLESSO, Natalia Borges. **Controle**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

POLESSO, Natalia Borges. Sobre literatura lésbica e a ocupação de espaços. **Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea**, [S. l.], v. e611, n. 61, p. 1–10, 2020a. DOI: 10.1590/2316-4018611. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/elbc/a/M6fvQXLjWw8fjzjbCTn8RPv/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 20 mar. 2024.

POLESSO, Natalia Borges. A vontade de narrar: estratégias de reparação para infâncias queer. **Revista Brasileira de Estudos da Homocultura**, [S. l.], v. 3, n. 9, p. 138–153, 2020b. DOI: 10.31560/2595-3206.2020.9.10390. Disponível em: <https://periodicoscientificos.ufmt.br/ojs/index.php/rebeh/article/view/10390>. Acesso em: 20 mar. 2024.

POLESSO, Natalia Borges. **A extinção das abelhas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.

POLESSO, Natalia Borges. Aos Amores e às amoras. In: POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2022a. p. 11–33.

POLESSO, Natalia Borges. **Amora**. 2. ed. Porto Alegre: Dublinense, 2022b.

POLESSO, Natalia Borges. **Formiguinhas**. 1.ed. São Paulo: FTD Educação, 2022c.

POLESSO, Natalia Borges. **Foi um péssimo dia**. Porto Alegre: Dublinense, 2023a.

POLESSO, Natalia Borges. As buganvílias estão bonitas. **Revista E**, São Paulo, abr. 2023b. Disponível em: <https://www.sescsp.org.br/as-buganvilias-estao-bonitas-conto-inedito-de-natalia-borges-polesso/>. Acesso em: 20 mar. 2024.

- RAGO, Luzia Margareth. **Os prazeres da noite: Prostituição e codigos da sexualidade feminina em São Paulo (1890-1930)**. 1990. Tese (doutorado) - Instituto de Filosofia e Ciencias Humanas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1990. Disponível em: <https://doi.org/10.47749/T/UNICAMP.1990.50386>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- RATTS, Alex. Entre personas e grupos homossexuais negros e afro-lgbtbtb. *In: BARROS JÚNIOR, Francisco de Oliveira; LIMA, Solimar Oliveira (Orgs.). **Homossexualidade sem fronteiras***. Rio de Janeiro: Grupo Matizes, 2007. p. 1–15. Disponível em: https://www.academia.edu/6142384/Entre_personas_e_grupos_homossexuais_negros_e_afro_lgttb_at_BULLET_at_BULLET_at_BULLET_at_BULLET. Acesso em: 20 mar. 2024.
- RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo negro, 2010.
- RICH, Adrienne. **Heterossexualidade Compulsória e Existência Lésbica & outros ensaios**. Rio de Janeiro: A Bolha, 2019.
- RIOS, Cassandra. **Eu sou uma lésbica**. Rio de Janeiro: Azougue Cultural, 2006.
- ROBLES, Martha. **Mulheres, mitos e deusas**. 3. ed. São Paulo: Aleph, 2019.
- ROUGEMONT, Denis de. **O Amor e o Ocidente**. [s.l.]: Editora Guanabara, 1988.
- RUBIN, Gayle. **Políticas do Sexo**. São Paulo: Ubu, 2017.
- SANT'ANNA, Affonso Romano de. **O Canibalismo Amoroso**. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SANTOS, Claudiana Gois. **A Bruta Flor do Querer: Amor , performance e heteronormatividade na representação das personagens lésbicas**. 2018. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8156/tde-27092018-121402/pt-br.php>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- SANTOS, Claudiana Gois dos. Novas representações literárias do amor entre mulheres como projeto político. **Via Atlântica**, [S. l.], v. 1, n. 41, p. 253–289, 2022. DOI: 10.11606/va.i41.190328. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/190328>. Acesso em: 20 mar. 2024.
- SANTOS, Claudiana Gois dos. A liberdade é uma vertigem: prostituição e lesbianidade na literatura do grande século XIX. **Via Atlântica**, [S. l.], v. 1, n. 43, p. 168–197, 2023. DOI: 10.11606/va.i43.196615. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/viaatlantica/article/view/196615/192921>. Acesso em: 27 jun. 2023.
- SANTOS, Vinicius dos; NOLASCO, Edgard Cezar. O diálogo do corpo queer latino com o corpo kafkiano. *In: FÓRUM LATINO-AMERICANO DE ESTUDOS FRONTEIRIÇOS, 2020, Anais [...]. [s.l.]*, 2020. p. 1–8. Disponível em: <https://tupa.claec.org/index.php/latinidades/latinidades2020/paper/viewFile/2412/1097>. Acesso em: 9 ago. 2023.

SANTOS DA SILVA, Eliane. **Elas não morrem no final: uma análise dos finais (in) felizes na literatura com protagonismo lésbico**. 2021. Dissertação (mestrado) - Programa de Pós-graduação em Literatura, Centro de Comunicação e Expressão, Universidade Federal de Santa Catarina, 2021. Disponível em: <https://repositorio.ufsc.br/handle/123456789/227271>. Acesso em: 24 maio. 2023. Acesso em: 20 mar. 2024.

SARTRE, Jean-Paul. **A Náusea**. [s.l.]: Publicações Europa-América, 1938.

SEDGWICK, Eve Kosofsky. A epistemologia do armário. **Cadernos Pagu**, Campinas, n. 28, p. 19–54, 2007. DOI: 10.1590/s0104-83332007000100003. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/hWcQckryVj3MMbWsTF5pnqn>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, Kamila Dinucci Correia. Quando os passos movimentam a diáspora: o Movimento Black Rio e o legado político-cultural do black soul (1970 – 1980). **Revista Tempo, Espaço, Linguagem (TEL)**, Irati, v. 14, n. 1, p. 108-126, 2023. DOI: 10.5935/2177-6644.20230007. Disponível em: <https://revistas.uepg.br/index.php/tel/article/download/21989/209209217664>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SILVA, Silvane. A prática do amor como potência para a construção de uma nova sociedade. *In: hooks, bell. Tudo sobre o amor: novas perspectivas*. São Paulo: Elefante, 2020.

SONTAG, Susan. **Doença como metáfora AIDS e suas metáforas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SOUSA, Carlos Mendes. **Clarice Lispector: figuras da escrita**. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2012.

SOUSA SANTOS, Maria Irene Ramalho; AMARAL, Ana Luísa. **Sobre a Escrita Feminina: oficina n. 90**, Coimbra: Centro de Estudos Sociais Coimbra, 1997.

SOUZA DOS SANTOS, Maxwell. Letramentos (des)legitimados e práticas de reexistência no Enem: uma análise dialógica de questões com textos literários. **Revista Gatilho**, Juiz de Fora, v. 24, p. 81-111, 2023. Disponível em: <https://periodicos.ufjf.br/index.php/gatilho/article/view/38624/26158>. Acesso em: 20 mar. 2024.

SOUZA, Luiza de. **Arlindo**. São Paulo: Seguinte, 2021.

STOCKER, Bram. **Drácula**. Irlanda: Archibald Constable and Company, 1897.

TEIXEIRA, Jacqueline Moraes; BARBOSA, Olivia Alves. A mulher e a família: agendas pentecostais na disputa pela gramática dos direitos humanos. **(Syn)thesis**, [S. l.], v. 15, n. 1, p. 89–105, 2022. DOI: 10.12957/synthesis.2022.69311. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/synthesis/article/view/69311>. Acesso em: 20 mar. 2024.

TELES, Maria Amélia de Almeida. **Breve história do feminismo no Brasil e outros ensaios**. São Paulo: Alameda, 2017.

THINK OLGA. **Esgotadas**. [2023]. Disponível em: <https://lab.thinkolga.com/esgotadas/>. Acesso em 20 mar 2024.

VIEIRA JUNIOR, Itamar. **Torto Arado**. São Paulo: Todavia, 2019.

VILLARES, Laura. **Vertigem**. São Paulo: Ed. Antonio Tisi, 1926.

VISNADI, Marcos de Campos. A velha assanhada: anotações para a história de uma prática. **Opiniões**, São Paulo, v. 6, n. 7, 2015. DOI: 10.11606/issn.2525-8133.opiniaes.2015.115186Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/opiniaes/article/view/115186>. Acesso em: 3 out. 2023.

WITTIG, Monique. **As Guerrilheiras**. São Paulo: Ubu, 2019a.

WITTIG, Monique. **O corpo lésbico**. Rio de Janeiro: A Bolha editora, 2019b.

WITTIG, Monique. **O pensamento hétero**. Belo Horizonte: Autêntica, 2022.

ZOLIN, Lúcia Osana. A construção da personagem feminina na literatura brasileira contemporânea (re)escrita por mulheres. **Revista Diadorim**, [S. l.], v. 9, 2011. DOI: 10.35520/diadorim.2011.v9n0a3923. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/diadorim/article/view/3923>. Acesso em: 20 mar. 2024.